

MIROSLAV RUTTE

*O umění bereckém*

K estetice a psychologii divadelní  
a filmové tvorby

1946

JOS. R. VILÍMEK • PRAHA

Pátá specifická vlastnost herectví, jež ze všech nejvíce vytváří jeho osobitost, je *totožnost tvůrce s jeho výrazovým materiálem a dílem*, totožnost herce, který je autorem herecké postavy, s hercovým tělem, z něhož je tato postava udělána. Modeluje-li sochař, jeho prsty hnětou hlínu, usilující přinutiti mrtvou hmotu, aby se podvolila rytmu duše a vyjádřila její ideu nebo zážitek. Sochař zápasí s materiálem, který je *jiného rodu než jeho představa*, a největší díl tvůrčí práce záleží v překonání oné propasti, jež dělí subjekt autorův od objektivního materiálu. V tvorbě hercově není tohoto rozporu: neboť dramatická osoba — člověk — je tu vyjadřována živým lidským tělem, nervy, jež postavu koncipovaly a zažily, současně ji zpodobují. Herec je jako *sochař, jenž modeluje z vlastního těla, jenž se sám ve svou tvůrčí představu proměňuje*. „Při každém jiném umění — píše Alexandr Tairov — jsou tvůrce, jeho tvůrčí osobnost, materiál, nástroj a sám umělecký výtvar, který jest výsledkem celého tvůrčího procesu, od sebe navzájem odděleny, při čemž nástroj, materiál a samo dílo jsou vně, mimo tvůrcovu osobnost: pouze při umění hereckém tvůrčova osobnost, materiál, nástroj i sám umělecký výtvar jsou organicky spojeny v jednom a téměř objektu a nesnesou vzájemného odloučení. Vy, vaše »já« jest tvůrčí osobností, která v představách vytváří i uskutečňuje dílo vašeho umění, vy, vaše tělo, t. j. vaše ruce, nohy, trup, hlava, oči, hlas a řeč jsou i materiálem, z něhož máte tvořit, vy, vaše svaly, klouby, šlachy jsou vám nutnými nástroji a opět vy sám, t. j. váš individuální celek, vtělený ve scénický obraz, jest nutně i oním uměleckým výtvo-rem, který se rodí celým tvůrčím procesem.“

Tato *ideální totožnost mezi obsahem a vyjadřovacími prostředky*, která se vyskytuje jedině v umění hereckém,

přináší mu své výhody i nevýhody. Herec nezná oně strážně, již působivá umělcům zápas s cizorodým materiálem, aby se stal vodivým prostředníkem duše. U herce, kde *autor je součástí materiálu a materiál součástí autora*, lze snadno docílit jeho citlivé poddajnosti pro tvůrčí pochody. Ale tato totožnost autora, látky a díla přináší na druhé straně i určitá nebezpečí.

Předně, že je tím u herce *neobyčejně ztížena možnost kontroly*. Malíř, jenž maluje obraz barvami na plátno, může kdykoliv od něho odstoupiti, přehlédnout jeho kompozici, detail i barevnou harmonii a opravit své omyly či nedostatky. Objektivní existence uměleckého díla, jež tu vzniká a trvá mimo původce, umožňuje mu, aby kdykoliv mohl srovnati svou představu s její realizací a zhodnotiti působivost díla. *Herec nemá sám k sobě takového odstupu*. Jsa sám současně autorem i materiálem svého díla, nemůže se od něho oddělit, aby zvážil jeho hodnotu. Herec — odmyslíme-li si naivní a celkem neužitečnou sebekontrolu v zrcadle — *má o svém díle, o herecké postavě pouze představu, a pouze touto představou může kontrolovati svůj výkon*. Herec nevidí ani neslyší sebe sama nikdy tak, jak ho vidí a slyší obecenstvo v hledišti. Obraz, který namaluje, je skutečný pouze pro diváky, kdežto pro něho samého zůstává jen pomyslem. *Herec může tedy posouditi to, co umělecky tvoří, pouze nepřímo*, to jest podle své představy o sobě, vnitřním svalovým hmatem a podle ozvuku, jež probouzí v hledišti. Eduard Vojan, který stvořil tolik nezapomenutelných postav pro generaci s počátku století, byl snad jediným divadelním nadšencem oněch dob, jenž nikdy neviděl hrát Vojana.

Tato nemožnost odstupu a objektivního pohledu na sebe sama nutí herce, aby tím usilovněji pěstovali *kritic-*

*ké sebezpozorování*, které je jejich jediným prostředkem ke kontrole vlastního výkonu. Herec je tedy nucen za onu totožnost tvůrce a látky, jež ulehčuje jeho umění, zaplatiti na jiné straně: je nucen stále *štěpiti svou představivost na tvůrčí a pozorující, na intuitivní a kritisující*. Je nucen žíti umělecky podvojným, namnoze až dvojnickým životem. Tuto vnitřní rozdvojenost, jež bývá hlavním původcem hereckých nemocí a duševních poruch, líčí nám výstižně V. Vydra ve své autobiografické knize: „Prosím o slovo“ (1940): „Jde to tak daleko, že moje vlastní já se zcela odpoutává od postavy, kterou ztělesňuji, a tu mi pak zcela jasně připadá, že stojím nad postavou, kterou hraji, a kontroluji nejen po technické stránce to, co ona mnou hraná postava koná, ale i to, co myslí a cítí. Jsem tak trochu tím, čím je principál loutkového divadla loutce, kterou řídí drátky, na nichž loutka visí. Jsem touto loutkou a současně jejím principálem, který mne řídí, to jest nějaké mé vyšší, neosobní já. To mi činí celý ten hercův tvůrčí proces tak trochu příšerným, ale zas mi na druhé straně potvrzuje, že práce hercova je *prací tvůrčí*, nikoliv tedy, jak se namnoze tvrdí, uměním reprodukčním, uměním sekunderním.“

Jiné nebezpečí, jež přináší herci totožnost obsahu a látky, je *nebezpečí pasivní napodobivosti a umělecky neztvárněného naturalismu*. Každý jiný umělec, jenž vyjadřuje svou představu cizorodou látkou mimo sebe, je již zápasem s touto látkou donucován k určité umělecké stylisaci. Úkolem sochaře na př. není, aby vyjádřil hlínou hlínu, ale aby jí zpodobil tvar a rytmus lidského těla. Tento úkol ho donucuje, aby hnětl hlínu podle určitých zákonů umělecké stylisace, jež dává materiálu jiný smysl a řád, než jaký má jako surovina v přírodě. Herec, u něhož *lidské tělo znázorňuje a zpodobuje člověka*, za-

pomíná daleko snadněji, že realita divadelní je rovněž zcela jiného druhu než realita životní a že tedy i při totožnosti materiálu je tu *stylisace* stejně nezbytná jako v kterémkoliv jiném uměleckém oboru. U herce musí být tedy *stylisatní úsilí tím uvědomělejší a bdělejší*, čím více materiál jeho umění — lidské tělo — svádí k primárnímu, surovinovému užití, *k naturalismu formy*.

Posléze je tu ještě třetí nevýhoda, pro herce neméně závažná: je-li materiálem hercovy tvorby jeho vlastní tělo, znamená to, že je tímto *tělem současně do jisté míry vázán, určen a omezen*. Herec malý a zavalitý postavy bude se na př. sotva moci uplatnit jako hrdina nebo lyrický milovník, i kdyby jeho duševní zaměření a nadání směřovalo sebe více k těmto oborům, a bude i proti své vůli tlačěn svým fyzickým zjevem do tragikomiky, jež spočívá právě v určité disonanci těla a duše, prostředku a cíle. Ovšem rozpor tak důsledný mezi fyzickým a psychickým, jako v uvedeném případě, bývá v herectví celkem řídkým zjevem: *povšechně lze spíše říci, že existuje vzájemný vztah mezi tělem a duší a že určité schopnosti duševní* — Julius Bab našel pro jejich souhrn přílehlavé označení „tělová duše“ (Körperseele) — *vyplývají přímo z fyzického habitu hercova*. „Východiskem i látkou hereckého umění — čteme v Babově knize »Herci a herecké umění« 1926 — je fyzický materiál: tělo. Ale kdo by je chtěl odloučit od duše! Je samozřejmé, že tělesnými předpoklady je dáno určité množství duševních vlastností, jichž nelze pozbýti ani vyplnění, a není herce, jemuž by se zdařila sebevytvořenější postava, která je naprosto vzdálena elementárním a základním schopnostem jeho tělové duše a je mu zkrátka naprosto cizí. Tady naráží hercova vášeň proměny, ona mocenská vůle, jež se rozšiřuje z předsta-

vitelova »já« na sta jevištních životů, na své hranice.“\*

Herec jeví se nám *tedy jako tvůrce, který je současně omezován i určen svým materiálem*, t. j. svým tělesným ustrojením a „tělovou duší“, která vyplývá z této fyzické konstituce. Herecké obory, jež vytvořila divadelní praxe a do nichž bývají herci zařazováni mnohdy mechanicky bez ohledu na skutečné tvůrčí nadání, znamenají v podstatě primitivní třídění herců podle jejich tělové duše. Ale i když tato tělová duše determinuje svým způsobem herce a vytyčuje mu určité hranice, nelze připustit, že by *umělecká osobitost hercova byla přímo závislá jen na fyzických předpokladech, že by růst hercův bylo lze vyložit pouze mechanickou aplikací zákonů determinismu*: neboť nad tělovou duší je v herci ještě cosi vyššího a svobodného, co bychom mohli označit jako *uměleckou a ethickou vůli, jako hercovo svědomí*. I sám Bab připouští, že „nad ryze fyzickou basí vládne a tvoří duchová síla, která není již jednoznačně zobrazena smyslovým materiálem a není již viditelná“, a srovnáním tří hereček, jimž byly dány přírodou obdobné fyzické podmínky, a to Marie Orské, Elisabeth Bergnerové a Fritzi Massariové, ukazuje, jak o růstu a hodnotě herce rozhoduje teprve mravní síla, *to, co herec ze sama sebe a ze svěšené hřívny udělá*.

## Základní otázky herecké psychologie

Herecká psychologie počíná se otázkou, která je málem stejně stará jako toto odvětví psychologie samo a jež připomíná hamletovské být či nebýt: *cítit nebo necítit?* Má herec spoluprožívat osudy, jež tvoří na jevišti, nebo je má pouze neúčastně zpodobovat, aby si všechny své schopnosti a energii uchoval pro svoji hru? Má tvořit srdcem nebo mozkiem, má být v *postavě nebo mimo ni?* Tuto otázku, kterou nadhodil již v polovině XVIII. století italsko-francouzský herec Antonio Francesco Riccoboni (*L'art du théâtre*, 1750), rozvinul encyklopedista Diderot ve svém slavném dialogu o hercově paradoxu (*Paradoxe sur le comédien*, 1773), jenž zůstává podnes základní studií o herecké psychologii: *ne* tak pro odpovědi, s nimiž dnes nelze již v mnohém souhlasit, jako spíše pro otázky, které tu francouzský filosof položil s opravdu geniální jasnozřivostí.

Diderot, vyznavač jasného rozumu a myslitel pozitivistického zaměření, rozhoduje se samozřejmě pro *rozum*, pokládá cit nejen za zbytečnou přítěž, ale dokonce za nepřítele hereckého umění. Výkon herce — dovozujeme — nehodnotíme podle toho, cítí-li či necítí-li to, co hraje, nýbrž *výhradně podle účinku jeho hry*, to jest podle toho, dovede-li v nás city, jež představuje, *navodit*. Aby však herec dojímal, k tomu není nikterak zapotřebí, *aby sám byl dojat*, nýbrž aby ovládal mistrně celý rejstřík citových

výrazů a zvolil vždy s rozmyslem ten, který je pro charakteristiku jeho postavy nejpříležitější, a dovedl jej svým tělem, hlasem a slovem v pravý okamžik i dokonale zpodobit. To není však *otázka citu, nýbrž techniky*, která předpokládá naopak sebevládu, rovnováhu, klid a sebekontrolu: neboť „nevládne námi člověk, násilný, který je mimo sebe sama, ale člověk, který sám sebe ovládá“. Herec, jenž hraje určitou roli, podobá se virtuosu, který hraje místo na housle na sebe sama. Má-li být tón čistý a pevný, nesmí se ruka hudebníkova chvít, nesmí být uchvácen hudbou do té míry, aby ztratil jistotu své techniky. Milenec, jenž je skutečně uchvácen láskou, zajímá se přemírou citu, a žena, jež doopravdy pláče, je ošklivá a její hlas zraňuje: avšak herec, jenž hraje milostné vzplanutí, musí uchvacovat diváka vznosnou, plynulou řečí, a herečka, jež pláče na jevišti, musí dojímat svou krásou a uvádět svůj nářek v rytmický spád. Herec nemůže tedy opravdu cítit bolest či lásku, již představuje, protože současně je nucen myslet na text role, na zdvih a pokles hlasu, na akcenty a pomlky, na mimiku a polohu těla, na *sebekontrolu*. Kdyby opravdu cítil, neovládal by všechny tyto nezbytné výrazové prostředky, stal by se milencem, ale přestal by být hercem.

Z těchto důvodů rozhoduje se Diderot pro *herce intelektuálního*, u něhož „ne srdce, ale hlava všechno činí: neboť citovost je vždy spojena se špatnou organizací a proto nebývá vlastností genia“. „Já požaduji na herci hodně soudnosti; žádám, aby v tomto člověku byl chladný a klidný divák. Zdůrazňuji u něho pronikavost, žádnou citovost, schopnost napodobit a touž způsobilost pro všechny role a charaktery. Kdyby herectví záleželo na citění, jak by mohl herec hrát dvakrát po sobě touž roli s týmž ohněm a s týmž úspěchem? Není pochyby, že by

se opakovaním vyčerpal, kdežto herec uvažující obohacuje svou roli od reprisy k reprise zkušenostmi, jež načerpává, a dovede se podle potřeby mírnit nebo uvést do vytržení. Výkony herců, kteří hrají z duše, jsou mimo to nestejně, jednou vynikající, po druhé chabé. Naproti tomu herci, kteří hrají uvážlivě, čerpají ze studia lidské přírody a napodobují ideální model, budou vždy stejně dokonalí, protože vše bylo předem promyšleno a srovnáno v jejich hlavě. Jejich pohyby, posunky a přízvuky jsou pevně fixovány, a proto zůstávají vždy tytéž. Garrick dovedl vyjádřit v několika vteřinách bláznivou radost, přecházející do překvapení, údesu, smutku, zničení, hrůzy a beznaděje, a na konec se vrátil opět na počáteční citový stupeň, z něhož vyšel. Byl by mohl opravdu prociťtit všechna tato hnutí? Na divadle jste to vy, kteří prociťtujete, kdežto herci jen pozorují, studují a kreslí. V tom však citovost nepomáhá, ale spíše brzdí. Nejvyšší citovost plodí nanejvýš prostřední herce, citovost prostřední většinu herců špatných, kdežto teprve *absolutní nedostatek citovosti vytváří herce znamenité*, ty, kdož se plně ovládají a dovedou kdykoliv sejmout či nasadit svou masku.“ A Diderot uzavírá: „Kdo je tedy pravý talent? Odpovídám: ten, kdo zná dobře projevy vypůjčené duše a umí působit vzrušení u těch, kteří ho vidí a slyší, ten, kdo dovede diváky oklamat *napodobením těchto projevů*, napodobením, jež zvětšuje všechno v jejich hlavách a stane se měřítkem jejich soudu — neboť není jiného prostředku, jak bychom mohli odhadnouti, co se v nás děje. A co nám tedy konec konců záleží na tom, zda herci opravdu cítí nebo necítí?“

Diderotovy vývody, jež jsme se tu pokusili shrnouti většinou vlastními autorovými slovy, zdají se býti na první pohled jasné a přesvědčující. Ale jenom na první

pohled: neboť jakmile bychom chtěli přisvědčiti, naskytne se nám ihned řada námitek. Lze opravdu herectví obsáhnouti tak jednoznačnou a prostou formulí a převést všechny jeho zjevy a formy jenom na společného jmenovatele rozumu a techniky? Což v herectví, které pokládáme přece za uměleckou tvorbu, nerozhoduje citovost, obraznost ani intuice, jež určují sílu tvůrčího potenciálu v ostatních oborech umění? Což herectví není spjato s hercovou osobností a jeho životním citem a není napájeno živými prameny z lidského podvědomí? Neznamenal by bezvýhradný souhlas s Diderotem zaměnění umění za techniku a tvorbu za řemeslo? Je možno, aby v nás probudil citovou ozvěnu výkon, založený pouze na bdělé a vypočítavé úvaze? Vždyť víme právě z divadelní praxe, jak dobře rozeznáváme akademický chlad od tvůrčího napětí, dutý pathos od vášně a procítěnost od konvenční machy. V čem spočívají pak tyto rozdíly, je-li společným zdrojem všeho jen a jen rozum? Je zřejmo, že ve výpočtech bystrého racionalisty je patrně nějaká chyba, i když jeho součet zdánlivě souhlasí.

V Diderotově Paradoxu není chyba pouze jediná, ale je jich tam dokonce několik. První a základní je ta, že Diderot vytyčuje jako speciální problém herecký to, co je více či méně problémem každého umění: *vztah citového zážitku k tvorbě*. Je pravda, že tento vztah není u herce *ani bezprostřední, ani přímý*, jako není bezprostřední ani přímý u umělců jiných oborů. Ale z toho nevyplývá nikterak, že by takový vztah u herce vůbec neexistoval a že by jeho tvorba byla *nikoliv výrazem citu, nýbrž jen obratnou napodobou takového výrazu*.

Žádný umělec — a herec není tu výjimkou — netvoří pod bezprostředním dojmem, pokud prudkost a naléhavost citu pohlcuje ostatní jeho schopnosti. Má-li se cito-

vý zážitek státi látkou umění, je nutno, aby prošel dříve *očišťujícím procesem*, který jej převede z oblasti životní do oblasti estetické a umožní tvořícímu umělci nadosobní pohled na sebe sama. Hlavní podmínkou takové proměny je *odstup, časová perspektiva, jež odnímá citu jeho aktuálnost, ponechávajíc mu pouze jeho ideální obsah*. Jsme-li zachvázeni příliš živou radostí či bolestí, nedovedeme více než se radovati nebo trpěti. Fysiologická působivost citu je tak silná, že zatlačuje jeho tvůrčí schopnosti. *Pokud jsme cele zaujati prožíváním, nejsme schopni tvorby, neboť tvorba, jež znamená vůli k formě a řádu, požaduje nezbytně, aby umělec byl pánem citu a nikoliv cit pánem umělce*. Teprve časový odstup, jenž nám cit do jisté míry *zcizuje*, činí jej plodným v uměleckém smyslu. Tím, jak pomíjí jeho aktuálnost a zeslabuje se reální obsah, zesiluje se *obsah ideální*. Bolest osobní, jež nás skličovala a ochromovala, mění se pozvolna v jakousi *bolest nadosobní*, v prázáitek bolesti, který nás unáší a umocňuje. Současně se probouzí naše *asociační schopnost*, jež zapojuje do tohoto citového rytmu (prázáitku) všechny obdobné nebo blízké zážitky, uchované v naší paměti nebo v podvědomu, a zesiluje jimi ideální obsah zážitku vůdčího. Tehdy prožíváme citový zážitek *znovu zároveň v sobě i mimo sebe, jako individuální a současně jako obecný*.\* A tehdy nadchází i okamžik, kdy umělec může obnažit své srdce, aniž se dopouští citového exhibicionismu, a kdy může zahrát sugestivně svou melodii, aniž ohrožuje citovostí spolehlivost techniky a čistotu tónu. V „Paradoxu“ čteme místo, kde se sám za-

\* „Plnost života, síla vášně, hloubka a krása citu jsou cenné a hodny lásky — poznamenává Th. Lessing v knize »Duše divadla« — ale umění se z nich stává jen tehdy, když je umělec »zpodobí« (t. j. když odloučí zážitek od prožívajícího subjektu a dá mu ssednouti v obraz). To však dokáže pouze tehdy, má-li odstup sám k sobě.“

tvrzely popírač citu přiblížil na dosah této pravdě: „Ztratíme-li milenku nebo přítele — poznamenává Diderot — nepíšeme báseň na jejich smrt. Píšeme ji teprve, když velká bolest pominula, nejvyšší citovost pohasla, neštěstí je již daleko a duše se uklidnila, teprve tehdy, když si vzpomínáme na své štěstí, zatemněné smrtí, když jsme schopni oceniti utrpenou ztrátu a když se naše paměť spojuje s obrazností, aby jedna obnovovala a druhá přeháněla sladkost ztraceného času, když se máme v moci a dovedeme opět dobře mluvit. Říká se, že básník pláče, ale on nepláče, protože pronásleduje s úsilím epitheton, které mu uniká. Říká se, že pláče, ale on je zcela zaměstnán tvořením zvukného verše: neboť tekou-li slzy doopravdy, péro mu vypadne z ruky, oddá se svěmu citu a přestává tvořiti. A mocná radost je stejně nemá jako mocná bolest.“ Nuže, nedokazuje tento příklad, jež Diderot uvádí na ověření svého chladného a rozumového herce, spíše opak? Nedokazuje, že u skutečně tvůrčího herce, stejně jako u básníka, jsou na počátku slzy a pak teprve verš a že bez citového prožití a zaujetí není umění, hodného toho jména?

A tady přicházíme k druhé chybě, a tentokrát můžeme říci přímo k sofismatu, jež umožnilo Diderotovi jeho paradox: je pravda, že herec, když hraje, nemusí být sám dojat, aby dojal diváky, a že stačí, když toto dojetí přesvědčivě zpodobí. *Ale aby herec mohl takové citové dojetí přesvědčivě zpodobit, musil je dříve sám poznat a zažít, protože žádný umělec nemůže zpodobiti to, co není obsaženo v jeho vědomí či podvědomí, v jeho zkušenosti nebo obraznosti.* Herec, který by jen virtuosně napodobil emoční posunky druhých lidí, aniž by je naplnil svou citovou zkušeností a ideálním obsahem vlastních zážitků, byl by imitátorem, ale nikoliv umělcem, a tvořil

by schemata, nikdy však živé postavy. Druhou chybou Diderotovou tedy je, že nerozlišil *počáteční stadium*, kdy herec svou postavu tvoří z básníkovy dechu a vlastního žebra, od *stadia konečného*, kdy ji předvádí a hraje na jevišti, že *smísl tvorbu s reprodukcí*. Diderot má jistě pravdu, píše-li: „Herec se slyší v okamžiku, kdy vás dojíká, a jeho skutečný talent nespočívá v cítění, ale v tom, aby dával vnější výraz citu. Výkřiky jeho bolestí jsou zaznamenány v jeho uších, a gesta zoufalství jsou gesta paměti a byla připravena předem před zrcadlem. Všechny zdvihy a poklesy hlasu, vyřazené nebo přitlumené zvuky, chvění údů atd. jsou uloženy v hercově paměti dlouho po tom, kdy je nastudoval, a vybavují se mechanicky jen silou těla, ponechávající mu všechnu svobodu ducha. Unavují tělo, ale nikoliv duši. Herec je unaven a vy jste smutni. — Ten, kdo vystoupí z kulisy, aniž má předem celou svou hru takto hotovou a zaznamenanou, bude hrát po celý život jako diletant.“

Budeme jistě souhlasiti. Ale nemluví se tu opět o *herci na jevišti*, tedy v okamžiku, *kdy svou uměleckou skladbu už pouze reprodukuje*, i když víme, že u herce, citlivě reagujícího na ozvěnu a účast publika, ani tato reprodukce není nikdy jen mechanickým opakováním? Avšak před okamžikem, kdy herec vstoupí na jeviště, aby předvedl svou postavu divákům, předchází delší, mnohdy i velmi úporný zápas, který v podstatě není nijak odlišný od tvůrčího zápasu jiných umělců a na jehož počátku musí být nezbytně *citový prožitek*, t. j. *vlastní obsah*, pro něž pak umělec hledá výraz a formu. Tam, kde chybí v základech tento citový kontakt mezi postavou a hercem, chybí zpravidla i *presvědčivost a jednota výkonu* a zůstává jen planá virtuosita nebo mimický patvar.

Pročítáme-li herecké zpovědi a paměti, poznáváme, že



navzdor tvrzení Diderotovu bývá tento citový kontakt naopak často velmi intensivní: někteří herci chodívají s novou rolí jako se skutečným útečkem a jejich posedlost postavou bývá tak silná, že v období studia přenášejí podvědomě její povahové rysy i do vlastního soukromého života. Ve své studii o „Ženě v dramatickém umění“ napsala Hana Kvapilová: „Procházeti citové hlubiny cizí bytosti, která po celý čas studia, po celý ten zápas *rdousí zvolna, ale s jistotou bytost naši vlastní*, umlčuje naše myšlení a cítění, láme naši vůli, aby usedla široce na trůn našeho srdce — splynouti s básníkem, toť tolik, jako postaviti se vedle něho, býti do jisté míry jeho spolupracovníkem, opatrovati jeho světla a nedati jim zhasnouti.“ A v jednom z četných listů své přítelkyni Růženě Svobodové se vyznává: „Budu v umění nadále prožívat všechno jako dříve, prostě proto, že prožívat musím, že by se mi zdála práce bezcennou, kdybych vztahy k autoru a jeho dílu, i ty hlubší kořeny, lacino našla. Já branou bolesti procházeti chci, chci a musím, pro mne, netekou-li moje slzy hořce a plamenně, nebylo by posvěcení večera. Já nechci *brát* divadlo, jen to ne!“ Marie Hübnerová podává nám v hovoru s Ant. Veselým, v němž vyslovuje přesvědčení, že herec má i zlou postavu očistit a vykoupit svou láskou, toto svědectví o citovém kontaktu herce s rolí: „Není to tak lehké, neboť po dobu práce, kdy si takové zlo jaksi zlidšťujeme, máme stále *i v soukromém životě* co dělat, abychom nad zlem zvítězili, abychom se nedali strhnout postavou, již tvoříme.“

O tom, jak prožívání role může u herců vésti až ke skutečné posedlosti postavou, podává zajímavé svědectví Max Martersteig v knize „Umělecký problém herce“: „Znal jsem herce mohutné převtělovací schopnosti —

píše — u něhož působila sugesce heroicko-démonické velikosti dále i za hodiny jeho umělecké tvorby, takže jednou, když přišel domů po představení Krále Richarda, vybuchl před svým stolem, na němž ležela připravena vegetariánskou večeří: Je tohle jídlo pro krále? A zcela v duchu své role uchopil mísy a talíře a rozrazil okno, vyhodil je na ulici.“

Odpověď na první Diderotovu otázku, která je současně základní otázkou herecké psychologie, bude tedy znít: *herce, je-li vskutku umělcem, musí nezbytně prožívat a cítit za týchž podmínek a v témže vymezení, jako kterýkoliv jiný tvůrčí umělec. Bez vnitřního prožitku, bez účasti vlastní osobnosti není umění u herce stejně jako ho není u dramatika, básníka, hudebníka či malíře. Tento zážitek je nezbytným předpokladem uměleckého díla, ale není ovšem sám o sobě ještě hodnotou. Umělec — a tedy i herec — můžeme měřiti intenzitou citu jen tehdy, dovedl-li nám svůj citový zážitek i sděliti a sugerovati, dovedl-li jej proměnit v objektivní uměleckou skutečnost.* Malíř, který by sebevášnivěji a smyslněji cítil barvu, ale neuměl svůj zážitek přenést malířskou technikou na plátno, není malířem, jako jím v pravém smyslu není malíř sebedokonalejší techniky, který by jen lhostejně obkresloval skutečnost, aniž ji přetavil ve výhni svých smyslů a svého já. A totéž platí i o herci: je hercem pouze tehdy, dovede-li to, co subjektivně procítil a zažil, i zahráti, t. j. vyjádřiti objektivně hlasem a tělem. Na druhé straně nepomůže však sebedokonalejší technika, neobráží-li vzrušenou duši, není-li její náplní živá a osobitá citovost.\*

\* „Když něco dělám pravdivě — poznamenává B. Zakopal v hovoru s Ant. Veselým —, jsem přesvědčen, že druhý bude přesvědčen mou pravdivostí. Když chci, aby člověk plakal, musím to říci tak, abych při tom plakal sám. Heslem divadla tedy musí být — od srdce k srdci.“

Jak jsme již vyložili, není vztah mezi zážitkem a tvorbou ani bezprostřední, ani přímý, a především *není mezi tvorbou a zážitkem časová souslednost*. Cit, který bývá v převaze v prvním období tvorby, kdy se vytváří obsah, rytmus a vnitřní dynamika díla, ustupuje v období druhém ze stadia aktivního do stadia latentního, jelikož nyní umělcova pozornost i smysly jsou soustředěny na výraz, techniku a formu a příliš naléhavý cit by byl spíše na překážku než na prospěch. O herci, který je současně tvůrcem i materiálem svého díla, můžeme říci, že *tvůrcem je více v období prvním, kdežto v druhém více materiálem*. A v okamžiku, kdy vstupuje před obecenstvo, musí být tvůrce už jen v podvědomu a v kritickém nadhledu, kdežto všechny ostatní síly nutno soustředit na přesnost a intenzitu výrazu, *herce musí se cele proměnit v materiál své tvůrčí koncepce*. Tady lze souhlasit s Coquelinem, jenž napsal ve své přednášce „Umění a herec“: „Na jevišti nemusí být herec pohnut. Má toho tak málo zapotřebí, jako nepotřebuje být zoufalým klavírista, má-li hrát smuteční pochod Beethovenův nebo Chopinův. Zná jej, otevře klavír a posluchač je uchvácen. Naproti tomu můžeme se vsadit, že klavírista, jenž by se oddal svému osobnímu bolu, hrál by velmi špatně...“

Druhá otázka Diderotova, ostatně vázaná na otázku první, zní: může být herec, jehož úkolem je, aby se pružně proměňoval v nejrůznější povahy a charaktery, sám *vybraněnou osobností s určitým charakterem? Je osobitost u herce vůbec žádoucí? Není spíše na překážku jeho tvárливosti, což znamená totéž jako na překážku jeho umění? Je nasnadě, že Diderot, jako se rozhodl proti citu, rozhoduje se i proti umělecké osobitosti hercově*. Má pro to své výmluvné důvody: „To, co umožňuje

herci, aby se vžíval do nejrůznějších povah, mnohdy zcela protichůdných, není vrozená či získaná citovost, ale snadnost poznávat a napodobit všechny přirozenosti... Právě proto, že *sám není nic, je znamenitě vším*, neboť jeho osobní povaha nebude nikdy v rozporu s povahami cizími, jež má představovat... Rozhlédněte se kolem sebe a poznáte, že zpravidla šaškové z povolání jsou lidé frivolní, bez jakéhokoliv solidního základu, a že *ti, kdo sami nemají žádný charakter, dovedou nejlépe nabírat všechny*... Ten, kdo se propůjčuje společnosti a má nešťastný talent, že se líbí všem, sám není nic a nemá nic, co by patřilo jemu, co by ho vyznačovalo, co by jedny zajímalo a druhé unavovalo. Mluví vždy a mluví dobře: je to pochlebňák z povolání, je to velká nevěstka, je to velký herec...“

Shrme-li tyto názory, a uvědomíme-li si jejich důsledky, shledáme, že Diderot požaduje na herci, aby byl tvorem bezpáteřným po stránce povahové i mravní, aby nebyl ani ryba ani rak, a dovozuje, že *pouze tato beztvárnost lidská zaručuje tvárливost ve smyslu hereckém*. Podle Diderota není tedy v herectví osobnost nositelem umění, nýbrž poměr je tu obrácený: *čím menší osobnost, tím větší dílo*. Tento požadavek duševní bezvýraznosti je v podstatě stejně pošetilý, jako kdyby Diderot žádal na herci bezvýraznou, nijakou tvář, jelikož má představovat různé cizí podoby. My však víme, že ve skutečnosti je pravdou opak, že právě markantní tvář je schopna nejsilnějšího mimického výrazu. A není tomu tak i s hercovou duší? „Každé umění — napsal Arthur Kutscher v knize »Prvky divadla« — je přímé nebo nepřímé ztvárňování životních pocitů, a tím je svázáno s umělcem. *Osobně lidské musí být zúčastněno i na díle hercově, má-li být vůbec uměním*. Tvrzení, že je tragikou

*herci, aby se vžíval do nejrůznějších povah, mnohdy zcela protichůdných, není vrozená či získaná citovost, ale snadnost poznávat a napodobit všechny přirozenosti...*

herce, že žije jen ve světě umělých citů a vynakládá všechny své síly pouze k tomu, aby byl někým jiným, je nesmysl. Nikoliv odkládání sama sebe a vkrádání se do jiných, ale *pouze osobnost tvoří umění*. Člověk dává svým nejnvtřnějšími silám existenci mimo sebe, dává jim samostatný život: ještě nikdy nebylo něco jiného uměním. Také herec tvoří z osobních těžkostí a disposic. Duševní síly jsou u něho protiváhou proti přílišné převaze tělesnosti a techniky. Vlastní vnitřní svět je klíček k všelidskému.“

Problém, *jak býti sebou a zároveň se proměňovati v jiné*, není opět problémem speciálně hereckým. Což romanopisec a dramatik, kteří tvoří nejrůznější osoby a splétají jejich osudy, nevžívají se rovněž do cizích životů? Přesto by sotva koho napadlo žádati, aby spisovatel sám o sobě nebyl osobností, aby neměl svůj vyhraněný životní názor ani osobitý sloh. Vezměme si třeba dva největší přírodopisce vášní, Shakespeara a Dostojevského: nestvořili oba celou galerii lidských typů, od andělských až k ďábelským, a nezahráli na klaviatuře svého umění nejběsilejší fugy osudu i nejnežnější romance touhy? A přece Shakespeare zůstává všude Shakespearem a Dostojevský Dostojevským, všechny postavy mluví současně řečí jejich lásky či nenávisti, mají tlak jejich vlastní krve a vyznařují jejich básnickou auru. A podobně je tomu tak i v ostatních oborech umění: Dvořák poznáme po několika taktách, ať hrají kteroukoliv jeho skladbu jakéhokoliv citového obsahu, a Rembrandt nebo van Gogh prozrazují se na první pohled svým uměleckým rukopisem, ať malují krajinu nebo lidské tváře, Ukřížování nebo květinové zátiší: čím mohutněji vyjadřují svůj námět, tím intenzivněji vyslovují a projevují i sama sebe. Osobitost umělce nespočívá totiž v námětu

— ačkoliv i volba námětu je důležitým svědectvím o jeho *vnitřním zaměření* —, ale především *ve způsobu podání, jež převádí námět na citového a myšlenkového jmenovatele autorova, a v stylisaci, která je vždy projevem autorova životního názoru a jeho poměru k látce*. A jelikož herectví — třebaže v něm běží o tvorbu nepřímou — je stejně uměním tvůrčím jako kterékoliv jiné umění, platí také v jeho oblasti, že *herecké postavy budou přímo úměrné na tvůrčím i lidském potenciálu svých představitelů*, že pouze herec, který sám je výraznou osobností, bude tvořit živé a výrazné lidi.

Proto nebudeme souhlasit s Diderotem, že „velký herec nemá mít vlastního zvuku, že nemá být ani klavírem, ani harfou, ani houslemi, ani cellem, aby dovedl zachytit každý zvuk a akord, který patří k jeho roli, a uměl se propůjčiti všem“. Naopak: každý velký herec je *hudebním nástrojem určitého ladění a zvuku*, jež jsou dány jeho postavou a vzrůstem, tělesným rytmem, barvou, výškou, silou a modulací hlasu, čili jeho fyzickou konstitucí a tělovou duší, jí podmíněnou. Tyto podmínky, spojené s životním citem a uměleckým zaměřením, udávají *hercův typ a jeho základní tón*, jenž zní u spodu všech jeho postav a vytváří i při hercových proměnách jednotu jeho umělecké osobnosti. A tento základní tón — a nikoliv šablonovité dělení na obory — má být i rozhodující při obsazování rolí. Režisér má si především uvědomit, jak chce, aby zněla ta či ona dramatikova postava v celkové režijní symfonii, a podle toho má si pak zvolit nástroj: pro cellovou melodii herce celového zvuku, pro violové sólo herce violového charakteru atd. Nedáme tedy Diderotovi za pravdu v jeho požadavku, aby se herec dovedl proměňovat v kterýkoliv nástroj, protože právě hudební nástroje nás poučují, že plnost,

krása a sytost tónu je vždy vykoupena určitým omezením možností a že každé násilné přeladění nebo technické přeexponování nástroje znamená nezbytně pazvuk.

Nyní, když jsme dovodili, že osobnost je v herectví, stejně jako v kterémkoliv jiném oboru umění, hlavním součinitelem díla, je nezbytno ujasnit si pojem osobnosti a její tvůrčí i proměnlivé možnosti. Nejprve nutno si uvědomiti, že to, čemu říkáme osobnost, je ve svém skupenství *pojem dynamický*, a že se vyvíjí, mění a někdy prodělává i nenadálé zvraty pod tlakem životních událostí, zkušeností i zážitků: mnohdy člověk, jenž se v prvním údobí vývoje jevil jako bezstarostný a družný optimista, může se změnit v údobí pozdějším i v škarohlídka nebo zatrpklého samotáře. Mimo to *osobnost není pojem jednoznačný, nýbrž znamená jednotu v mnohosti*. Každý člověk — i ten, jenž se nám jeví jako charakter zdánlivě zcela prostý a ucelený — má v sobě určitý počet povahových složek, kladných i záporných, které znamenají *potenciálně řadu rozličných vývojových možností*. Prostředí, v němž žije, sociální a společenské zákony, jež potlačují nebo usměrňují určité odstředivé vášně a pudy, zkušenosti, zážitky a posléze povolání způsobují, že některé jeho povahové složky se vyvíjejí a zesilují, čili *aktivisují*, kdežto druhé jsou zatlačovány do podvědomí, kde trvají *ve stavu potenciálním*, jako nevyužitá a čekající možnosti. Člověk žije tedy v praxi vždy jen *určitou částí své osobnosti*, kdežto druhé složky jeho povahy vytvářejí spodní vrstvu, vrstvu neukojených vášní, prazážitků, komplexů a číhajících možností, z níž *pramení touha, obraznost a sen* a v níž se to někdy ozývá vulkanickými otřesy (nevypočitatelnost, iracionálnost povahy). Je-li přetlak v těchto spodních vrstvách příliš veliký, dochází někdy k výbuchu, jenž láme vůli a rozštěpuje naše

vědomé já a který označujeme jako *nenadálý zlom charakteru*.

Poměr mezi aktivisovanými a potenciálními složkami povahy není ovšem ustálený, nýbrž má *povahu fluidní* (plynulou), podle toho, jak si uzpůsobuje člověka život neb jak člověk uskutečňuje sama sebe. Tato proměnlivost není pouze dobová (periodická), nýbrž na pomězi povahy aktivisované a potenciální existuje *neustálá fluidita, která je přímou součástí každého charakteru*. Sedí-li na př. určitý člověk v úřadě, aktivisují se v něm jiné povahové složky (jeví se jinak) než prodlévá-li v kruhu rodiny a svých přátel. Tato fluidita způsobuje, že o témž člověku mohou mít jeho bližní různé, mnohdy i protichůdné názory, aniž jedny vylučují druhé: neboť totální poznání povahy druhého vymyká se z lidských možností (po určitý stupeň lze ho dosáhnout jenom intuitivně), a my známe vždy jen *ten úsek povahy, který je obrácen k nám a jež v jistém smyslu ovlivňujeme*.

Vzájemný styk lidí je totiž *složitá spleť různých akcí, reakcí a indukcí*. Člověk, s nímž hovoříme nebo žijeme, utlačuje či zesiluje v nás různé povahové složky, vyvolává v nás reakci, která působí opět zpětně. Podobu Romeovy lásky nestvořilo pouze jeho vlastní vznětlivé mládí, jež strhlo Julii jako jarní vichřice, ale i Julie, která lila olej do jeho plamene. Kdyby byl Romeo miloval Ofelii, lady Mackbethovou nebo Perditu, byla by se nepochybně jeho láska rozvila zcela jinak. Týž muž může být k jedné ženě něžný, k druhé despotický a k třetí i výbušně drsný, aniž přestane být sám sebou. Je takový prostě proto, že jedna žena *aktivisuje* jeho něžnost a druhá vyvolává žárlivost nebo mužskou brutalitu. Kdyby se byly sešly milenky Dona Juana a každá z nich vypořádala s nejvyšší dosažitelnou upřímností příběh své

lásky, je možno, že by se byly podivily, že hovoří o témže muži. Určitá fluidita mezi aktivisovanými a potenciálními složkami povahy trvá tedy i v normálním životě, kdy se nám zdá, že náš charakter je jednoznačný a že spodní povahové vrstvy jsou bezpečně zregulovány, aby v nás netvořily zábrany a nerušily nás ve vytčené cestě.

Výklad, který jsme tu podali o aktivisovaném a potenciálním charakteru, mohl by snad vzbuditi mylné zdání, že se hlásíme pod prapor determinismu a že pokládáme osobnost za pouhý výsledek náhod nebo součet okolností a člověka za beztvárnou hmotu bez vlastního jádra, již modeluje teprve život do libovolného tvaru. Což ta fluidita neznamena v posledním důsledku, že člověk sám o sobě a v sobě není nic, a že má tedy pravdu Pirandello, když tvrdí, že každý má svou pravdu a člověk je pouze takový, jakým ho vidíme?

Řekli jsme hned na počátku, že osobnost jest jednota v mnohosti: to vyjadřuje již samo sebou, že *všechny povahové prvky — aktivisované i potenciální — jsou na sebe vzájemně vázány, že se mohou přeskupovati a měniti jen po určitou míru, vytčenou ethickým a povahovým jádrem, jež dává každému životu jeho vlastní objem, váhu a rytmus, který nazveme rytmem osudovým. I dynamika charakteru je tedy vázána konstantou, jež vyjadřuje právě jednotu osobnosti*: to znamená, že násobek i násobitel charakteru mohou se navzájem měniti pod podmínkou, že jejich součin bude nakonec přibližně týž. Je pravda, že by byl Romeo mohl milovat různými způsoby a že jeho tragická láska, jak ji známe z básně Shakespearovy, je i výslednicí veronského podnebí, krevního nepřátelství Montecchů a Cappuletů a rozdyčtého mládí Juliina: ale i kdyby byl Romeo miloval kteroukoliv jinou ženu, ať andělskou či ďábelskou, byl by

nepochybně zůstal hazardérem srdce a totálním milencem, unášeným smrtí své obraznosti a krve, jako by naopak Don Juan nebyl ani v náručí Juliině přestal být smyslým cynikem, pro něhož ženy byly jen zrcadlem ješitnosti a bezejmenným předmětem rozkoše. V povaze člověka je mnoho možností: ale je v ní stejně i *určitý osudový a mravní řád, jež nemohou změniti ani zdánlivě nejpronikavější proměny*. S lidskou osobností je to podobně jako s krajinou: také její vzhled je určován ročními dobami, světlem a nocí a biologickým procesem pučení a zrání. Je zcela jiná ve slunci, v dešti a mlze, pod bílým příkrovem sněhu a v záplavě květů a zeleně: a přece při všech těchto proměnách si uchovává svůj osobitý charakter, vlastní rytmus linií a ploch, vůdčí rys intimity či pustoty, půvabu nebo divokosti, melancholie či jásavosti, který ji odlišuje od všech ostatních koutů světa. Ani spící tvář neztrácí podobu, již se nám otiskla v srdci.

Životní zkušenosti a zážitky mohou tedy formovat a měnit charakter jen ve smyslu a mezích jeho osudového rytmu, který však většinou nepoznáváme v přítomnosti, nýbrž *teprve ve zpětné časové perspektivě*. „Teprve smrtí je hotovo mládí i narození člověka“ — říká jasnovidce v Čapkovu „Povětroni“ — a v Durychových „Vahách života a umění“ čteme: „Teprve na sklonku života nebo až po smrti lze pochopit souvislost jednotlivých stránek života a díla a ukázati, co bylo dobré vždy, co bylo na počátku dobré a na konci špatné, co na začátku špatné a na konci dobré a co bylo špatné vždy; a též, co bylo nutné, neboť jsou v některých případech nutné i chyby, okliky, zmatky a bolesti.“

Smysl lidského života a jednotu osobnosti pochopíme mnohdy teprve s tohoto konečného bodu, kdy věta, již

člověk měl svým životem vyslovit; je ukončena osudovou tečkou. Teprve v této zpětné perspektivě porozumíme, že i náhody mívají svůj skrytý účel a řád a nejsou mnohdy ani náhodami, a že nebyly to pouze okolnosti, jež si vybíraly a hněly člověka, ale že člověk, puzen *podvědomou touhou uskutečnit sama sebe, vybíral si či pomíjel okolnosti podle toho, jak více či méně naléhavě pocho- pil svůj úděl*. Kdybychom věřili s determinismem, že lidská osobnost a lidský osud nejsou nic než mechanické řazení náhodných příčin a jejich nezbytných následků, musili bychom být na př. přesvědčeni, že se van Gogh stal malířem pouze proto, že nedostudoval a že ztroskot- tal jako kazatel v chudé hornické Borinagi. My však víme, že se stal *přes to všechno malířem, protože se ma- lířem narodil*, a že ztroskotal v jiných zaměstnáních prostě proto, že byl svým osudovým rytmem hnán k jinému cíli a že theologie, učitelství a kazatelství byly jen omylem a zatáčkou na jeho cestě. Kdyby bylo pravdou, že okolnosti a prostředí určují osobnost, byl by se patrně Paul Gaugin stal jedním z nejúspěšnějších bankéřů Francie. Jedenáct let, jež strávil ve směnárně Bertinové, aktivisovalo v něm přece všechny vlastnosti, nezbytné obratnému finančníku. A přece, puzen svým osudovým rytmem, opouští náhle výnosné povolání, které mu vy- nášelo někdy až 40.000 franků ročně, a rozhoduje se pro živoření průbojného malíře, jenž byl nucen kolorovati plakáty a zdobiti stěny na Gare du Nord, aby se zachrá- nil před hladem. Tvůrčí a umělecké sklony, jež byly za- tlačeny povoláním do podvědomí, nabývají za jedenáct let tak mohutné expanse, že způsobují nenadálý zlom povahy a mění bursiána v malíře a pařížského měšťáka v světoběžníka a milence primitivních tropických rájů. V sešitku, věnovaném dceři Alině, o tom Gaugin píše:

„Poznal jsem největší bídu, to jest hlad a vše, co s tím souvisí. To není však nic, nebo skoro nic. Na to si člověk zvykne a má-li s dostatek vůle, na konec se tomu i směje. Ale opravdu hrozné je, je-li nám bráněno v práci a ve vývoji duchovních schopností.“

A do třetice si připomeňme případ Máchův, který nám potvrzuje v opak determinismu, že *často je to účel*, jenž předem vytváří, určuje a upravuje příčiny. Pro- čteme-li Máchovy životopisy, ubráníme se sotva dojmu, že sama duchová příroda uzpůsobovala hned od prvních dob vývoje jeho citovost tak, aby zrál jen k naplnění svého úkolu. Již od dětství myslí na smrt, která je mu rubem každé radosti, a již od dětství ho pronásledují záhrobní sny, jež se pak ukládají v jeho podvědomu a dávají všem jeho zážitkům jakousi temnou, propastnou perspektivu, která naplňuje celou jeho poesii od epigon- ské romantiky prvních básniček až po hymnus Máje. Milostný stesk z nicoty, jenž měl jednoho dne vykristali- sovat v mistrovské dílo české poesie, ovládá již dávno před tím celý Máchův osud, takže nám jeho život až do dvaceti čtyř let připadá, jako by se jen připravoval k práci. Mučí se, uniká přátelům, sobě i své milence a rozněcuje v sobě flagelantsky každé utrpení i zklamání, jako by si byl vědom, že jest mu projítí cestou křížovou, než spatří otevřená nebesa. Je pln neklidu, jako by očē- kával horečně okamžik, kdy bude nutno započít. Toulá se, miluje, píše, a zase utíká od započatých prací: ale vpravdě je to jen naslouchání do vlastního nitra, kde se již sbíhají pramenky básnických zkušeností a zážitků, aby se spojily v mohutný proud.

Tři příklady, jež jsme zvolili, ukazují, že nebývá to jen život umělcův, jenž vysvětluje jeho dílo, ale že mnohdy opačně *teprve dílo objasňuje život svého tvůrce*. Biogra-

fická metoda, jež hledala vnější, logickou shodu mezi umělcovým životem a dílem a stopovala trpělivě a slídově každý jeho zážitek, aby z nich vyvodila osudy jeho postav, jeví se nám dnes značně primitivní: neboť zapomněla, že *zkušenost tvůrčí je jiného rodu než zkušenost smyslu a rozumu, že umělec poznává a zažívá i mocí své obraznosti, intuice a touhy, zkušenostmi svého potenciálního já, svých vlastních nevyžitých možností.*

Taková poznání touhou mohou být někdy i nepoměrně silnější a plodnější než skutečný prožitek: Marie Hübnerová prožila na př. ve svých postavách celé peklo i nebe mateřské lásky, ačkoliv sama v životě byla opuštěná stařena, jež nepoznala nikdy dětského laskání. Zнала život, aniž jej byla nucena žít: bylo to *démonické vědění*, v němž byla nejen zkušenost vlastního osudu, ale i prazkušenost rasy a pohlaví. Kdyby umělec tvořil pouze z vlastní životní zkušenosti, vytvořil by sotva více než několik variací jediného typu a jediného motivu. Pak by Dostojevský byl sotva mohl tak sugestivně vylíčit stavy Razkolnikova, krčícího se hrůzou před vlastním vzpurným činem, a churavá dcera pastora Brontea, jež neznala z života nic než pohled na smutná vřesoviště, byla by sotva napsala tak pekelnou knihu o lidské vášni, jako jsou „Bouřlivé výšiny“. A pak by byl Shakespeare sotva mohl stvořiti sta postav, mluvících tak rozličnými jazyky nenávisti a lásky, a přitom zároveň hovořících jedinou básnickou — shakespeareovskou řečí. „Poznání básnické — píše Jaroslav Durych ve vzpomínkách již »Vahách života a umění« — nezávisí jen mechanicky na osudech životních, nýbrž má také svou svrchovanost. Osud nám mnoho zkušeností nepřidává, ten jest poměrně malým pánem; ten jenom vyvolává vzpomínky, uvolňuje nebo upravuje cestu, je spíše pomocníkem, dosti hrubým, než

učitelem. *Všechno musilo býti dříve viděno, cítěno, tušeno, prožito a uloženo, než osud může způsobit, aby se z této zásobárny něčeho použilo.* Většina věcí, a právě těch nejjemnějších a nejdůležitějších, byla zachycena o deset, dvacet i více let dříve, než osud mohl způsobit, aby jich bylo použito v životě a v díle. Básník není jen loutkou osudu, bytostí neznalou a překvapovanou stále něčím zcela novým a nenadálým. Jest překvapován stále, ale nikoliv věcmi novými, nýbrž starými, které již zná z minulosti, které však opětovně potkává za nových okolností.“

Jelikož *zkušenost umělecká není totožná se zkušeností životní*, ale vyvěrá svými nejspodnějšími prameny z hlubin zkušenosti vnitřní, tedy spíše z poznání intuitivního než rozumového a smyslového, je zřejmo, že povaha umělecká bude se vyznačovati zvláštním stupněm citlivosti a obraznosti, že vcitování a představitivost budou u ní tak silné, že mnohdy předčí intenzitou i skutečné zážitky. Již Alfréd de Vigny napsal v předmluvě k „Chattertonovi“ o básníku: „Jeho citlivost je příliš živá: ti, jež lituje, trpí méně než on, a umírá utrpením jiných.“ Přes to však i představitivost, třebaže má značnou míru svobody, je vázána na osobnost umělce, poněvadž *představovat můžeme si věci lidské jen analogií k sobě samým* a vcítovat se můžeme jen prostřednictvím vlastního citu. Umělec může tedy přesvědčivě zpodobiti jen takové typy, *jež odpovídají některému aktivisovanému nebo potenciálnímu prvku jeho povahy a které může zapojit na svou vnitřní zkušenost.* Z toho vyplývá, že *bohatství a rozmanitost tvorby je přímo úměrná na bohatství a rozmanitost umělcovy osobnosti*, na množství a síle potenciálních možností, jež jsou v ní ukryty. *Umělecké povahy budou se tedy vyznačovati širším rejstří-*

kem charakterových prvků a vyšším napětím mezi kladným a záporným pólem osobnosti. Fluidita mezi povahou aktivisovanou a potenciální bude u nich intenzivnější, snadnější a rychlejší než u lidí normálních, a náboj podvědoma silnější než obvykle.

S tohoto hlediska objeví se nám poněkud jinak i problém herce, vžívajícího se do cizích postav: není to únik ze sebe, ale pouze *prožívání jiného úseku vlastní osobnosti*, schopnost snadného vyvolání, umocnění a aktivisování onoho potenciálního povahového prvku, jenž souzní s autorovou představou. „Ve skutečnosti — poznamenává Th. Lessing v knize »Duše divadla« — není rozených vrahů, zločinců, šilenců, chlípníků či šlechtíků. Jsou pouze lidé, kteří se stávají jednou tím a po druhé oním. Duše je ve své přirozené podstatě vždy pohyblivá a jediný rozdíl, který je mezi člověkem a člověkem, nespočívá v odlehlosti oněch typů, nýbrž v tom, že schopnost tělesné i duševní proměny je u různých povah různě veliká. Pro herce je však ještě méně než pro ostatní lidi rozhodující, čím se stal podle svého narození a původu, nýbrž rozhodující je, *jak velikou životní křivku může jeho duše obsáhnouti, t. j. jak daleko sahá brací prostor jeho vcitování se do kteréhokoliv cizího života...* Herec musí tedy každým okamžikem vzít na sebe rozštěpení vlastní osobnosti. Musí podtrhnout určité rysy skutečného lidství a učinit je co nejzřetelnějšími, a druhé musí potlačit. Při tom je postava, kterou představuje, přece jen on sám. S tím rozdílem, že to není jeho já celé, nýbrž pouze jeho *část*, která se právě v tomto okamžiku rozestřela přes celou duši, aby v příštím okamžiku učinila místo opět jiným možnostem faktického lidství. Herec dává tedy obojí: podává na jedné straně vždy sebe, a na druhé vytváří objektivně postavy ze sebe

sama.“ A V. Vydra napsal o tomto problému v knize „Prosím o slovo“: „Herecké povolání je krásné povolání, a je to, řekl bych, i hrdinské povolání. *Obnažuješ duši. Otevřeš kdekomu dokořán svou hrud', ukážeš v sobě anděla i ďábla, poctivce i vraha, protože to člověk všechno nade vši pochybu v sobě chová.* Jen chybí úder, který to neb ono, ďábla nebo anděla, poctivce či vraha z tebe vykřeše. Tvrdím, že *herecký výkon je velikou, nejpoctivější zpovědí, úžasnou zpovědí, kterou herec se strašnou upřímností obnažuje před diváky své nitro, ukazuje všechny lidské ctnosti i neřesti, kolik jich lidská duše skrývá. Ale jen ze sebe musí herec vážit, jen sebe, to jest Člověka v celé šíři a hloubce musí dávat, aby působil.*“

Úkolem hercovým tedy není, aby při divadelní tvorbě svou osobnost potlačoval nebo dokonce zapíral, nýbrž aby ji přizpůsobil dané postavě, aby uvedl svou vlastní tvorbu v soulad s tvorbou dramatikovou. A není jiné cesty od herce k básníku, než *prožívání sama sebe pod způsobou hrdiny*: jen vlastním nitrem, vlastní bolestí a vášní může se herec dobrati jádra dramatické postavy a postihnout její osudový rytmus, na němž vše záleží. Ono tvoření s vnějšku, usměrněné chladným rozumem, jež velebí Diderot jako nejspolehlivější základnu hereckého umění, nemůže být nikdy víc než mrtvá ozvěna: neboť *nezní-li ve výkonu hercově plně jeho vlastní osobnost, nezní plně ani postava básníkova.*



MIROSLAV RUTTE: O UMĚNÍ HERECKÉM

*K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*

Vyšlo v roce 1946 v nakladatelství Jos. R. Vilímka  
v Praze. Obálku navrhl B. S. Urban. Písmem Garamond  
vytiskla knihtiskárna Jos. R. Vilímek. Vydání první.

Náklad 4.000 výtisků.

