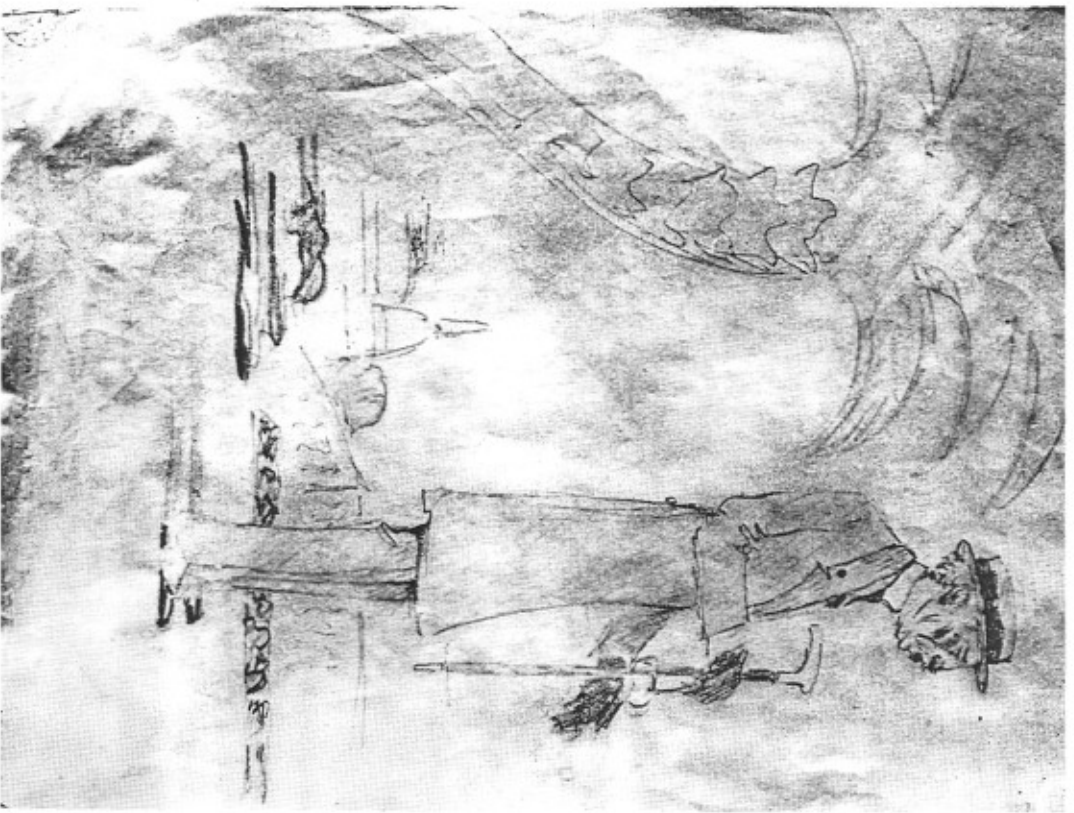


Louis Jouvet

Nepřevtělený herec

Orbis
Praha
1967



OTÁZKY NAD DIVADLEM

KLINICKÉ ZÁZNAMY ÚZKOSTI ČLOVĚKA,
PRO NĚHOŽ JE LÁSKA K DIVADLU
NEODDĚLITELNÁ OD POCITU BRATRSTVÍ.

Ztrávit život v prožitcích, náhlých zvratech, neštěstích, dobrodružstvích a citech Hanse, Arnolfa, dona Juana, Tartuffa, v postavách Mussetových nebo Marivauxových je pořád lepší než být zubařem nebo poslíčkem, lékárníkem nebo výběřčím; je však určitý *způsob, jak to dělat*.

Nestačí jen utíkat před něčím nebo chtít těmito postavami *být*, namlouvat si, že se jim vyrovnáme, věřit, že těmi postavami *jsme*, že budeme *žít jejich život* nebo *že se jim budeme podobat*. Existuje jistá nevyhnutelná a omluvitelná ješitnost, nezbytná k započetí tohoto úkolu.

Tento výchozí bod, začátek, nikdo z nás nemůže popřít. Je třeba vyslovit a přiznat prvotní pohnutky toho, co se (nepřesně) nazývá předurčením. Ale to ještě není všechno. Musíme si otevřeně přiznat, konstatovat, že neunikneme všemu, co nás ponizuje nebo co nás deptá v (světském) životě; v tomto povolání se setkáváme zase s jinými nesnázemi; *nejme* postavami, jsme jen sami sebou — (být někým jiným, to je ta velká představa, pod kterou každý rozumí něco jiného) — herec může být sám sebou v nenáročné komedii, ale teprve usměrněná vlastní osobnost — *je profese*.

Využití vlastního já, rozvoj vlastní osobnosti a sebekontrola je v této práci (klamné, domýšlivé, směšné) *tajemstvím umění* (askese, *sebe-použití*). Tak se dosahuje nejprve vlastního rozvoje, zlidštění, zrání, pravého po-

slání, *vývoje*, a ruku v ruce, zároveň, profesionální zdatnosti, talentu.

A toto *využití* vlastního já, čili *herecké chování* (to je nejjasnější označení pro naše úvahy) je konec konců základní problém.

Herec využívá sebe sama, herec se chová různě podle autorů a epoch.

Každá plejáda autorů má svou zvláštní techniku, pokud jde o autorský rukopis a o stavbu.

Každá doba má zvláštní citovou a myšlenkovou senzibilitu, která tvoří dobovou módu.

To vše se herci vnucuje

a zavazuje ho k zvláštnímu chování,

k charakteristické *účasti*, která je tajemstvím jeho umění (a umění jeho doby) a tajemstvím jeho života.

(Nejde o morální aspekt využití postav; všechny postavy jsou nevinné, soudit je bude Bůh.)

Pokládat se za Ruy Blase nebo Perdicana, za skutečného hrdinu jakéhokoli díla, je romantická upřímnost, megalomanie, schizofrenie. Nemá smysl utápět se v podobných úvahách, jde o to, definovat *postoj herce, jeho účast, jeho chování v jednotlivých epochách a údobích*, v řeckém divadle, ve středověkých mystériích nebo hrách, v Shakespearovi, Molièrovi, Racinovi, v 17. a 18. století, v dnešní době. Je třeba pozorně si všimnout, *jak se herec zdvojuje*, a výsledků tohoto *zdvojení*.

Od umění přetvářky nebo předstírání k *způsobu bytí a rovnováhy*, k životu.

Žít ve zdvojení.

Žít ve vášni a jasnozřivosti, v nezřícenosti, v nespoutanosti, v osvobození od sebe sama a v zdrženlivosti, ve vědomí sebe sama - a zvládat, krotit a řídit ten prvotní nevyhnutelný stav.

To je rovnováha herce v nerovnováze, zdrženlivost v nezřícenosti nebo vášni,

rozvoj osobnosti v opuštění vlastní osobnosti, využití ztráty osobnosti (tréma, strach, stud) k hledání sebevlády, chladnokrevnosti, osobnosti. Je to

ztráta nebo absence osobního výrazu ve prospěch fiktivního vyjádření relativní, podmíněné pravdy.

Brát v úvahu *pravdivost iluze*, hromadit přechodné a nepředložené v zájmu trvalého a autentického.

Tajemství herce, ne-li tajemství divadla vůbec.

To live in a lie

Různé druhy zábavy se liší podle způsobu, jak se pracuje se lží. Divadelní epochu, její autory, herce a publikum lze posoudit podle toho jak, jakým způsobem lže, podle všech postupů, jichž se pro pobavení užívá, podle postoje s jakým se to dělá,

*

podle pravidel, jimiž se tato hra řídí.
Podle dohod, úmluv, prostě podle *konvencí*.
Konvence, které přetrvávají, vytvářejí *tradiční*.

Kde je divadelní lež?

Kde je divadelní pravda?

1. *Kdo tedy lže?*

Herec.

Ne, divák, protože ví, že to, co vidí, není pravé. A herec nelže, protože musí věřit, aby mohl hrát.

Položme otázku jinak.

2. *Kdo tedy věří, kdo je pravdivý?*

Tedy herec.

Není, protože by nemohl hrát, kdyby sám sebe docela klamal. Právě divák mu svou vírou usnadňuje a dovoluje jeho lež.

Položme otázku ještě jinak a hledejme teď

3. *toho, kdo věří a lže zároveň.*

Nepochybně herec i divák. Oba, ale ne oba zároveň.

Jen autor se může mýlit, píše-li své dílo s upřímností, kterou nelze (rozkládat) analyzovat.

4. *Kde je tedy podle vašeho názoru pravda?*

Nevím, odpovídáte, a já říkám:

To je právě divadlo.

*

To všechno vnáší do *povolání interpreta*, do tohoto objevování sebe sama skrze nápodobu jiné bytosti, určitý postoj, zcela zvláštní systém postojů. Tento problém je konečné dilemma výkonného umění.

*

Být sám sebou, nebo být někým jiným

Promluvit za sebe sama nebo svědčit o někom jiném

s rizikem, které s sebou nesou, podle názorů církve, ty záhubné činnosti, při nichž člověk ztrácí svou duši, své schopnosti, své osobní ctnosti, svou osobu.

Řešení bude asi v chápavé a oddané službě, při níž by byl *výkon hereckého povolání určitým druhem askenze*, jejímž cílem je morální hygiena, účinná práce pro sebe i pro druhé, pro své povolání a jeho dokonalost, pro *sebepoznání*.

*

Jde o to, zjednat pravdu o svém poslání (povolání) herce, nebo aspoň ospravedlnit tu touhu hrát, která je jen naléhavým přáním, usilováním, tím, co nás přitahuje.

Antropologie

Určení hodnot, které musí usměrňovat jednání.

Je třeba být spíš lékařem a psychiatrem, než filosofem.

Je třeba být biologický a duchovní.

Ustavení a obnovování člověka v každém člověku.

Nejde o to vymýšlet racionální, technické a vědecké principy, vycházet od postulátů, údajů a zkušeností, nýbrž zůstat co nejbližší člověku v jeho profesi, jeho činnosti, jeho poslání, člověku, který obrábí sám sebe, který je řemeslníkem par excellence — neboť herec je na prvním místě mezi řemeslníky, kteří pracují sami na sobě.

*

Určitou psychologickou rovnováhu, vlastní každému jedinci, každému výkonnému umělci, je třeba získávat řadou cvičení, která nás učí být ve vnitřní nerovnováze.

To je hledání kontinuity uvnitř vlastní zkušenosti, ve zvoleném povolání.

*

Náš duševní život neprobíhá mimo náš život tělesný. Oba vytvářejí společný celek.

*

Existuje dědictví, které odkazujeme sami sobě.

*

Toto sebepoznání je tedy spíše *poznání toho, jaký bych měl být, úsilí, abych takový byl*, než pouhé zjištění, jaký jsem.

*

Upřímnost se tedy stává *závazkem celého osobního života, vyžaduje, abychom se plně oddali uskutečňování svého osudu.*

*

Každý život je odhalování toho, co jsme.

*

Je to věrnost sobě samému.

*

Prohrát svůj život znamená hledat se tam, kde nejsme, zradit své poslání přes všechna uspokojení, které by takové chování mohlo přinést.

„Nejskvělejší kariéry jsou někdy jen maskou naprostého ztroskotání.“

*

Musíme najít rovnováhu, která by nás uspokojila a potlačila i ten neklid, který je vlastním počátkem hledání.

*

(Utéci se do (umělé) reality, která nás doplňuje.)

Když člověk vyjde sám ze sebe, ověří si, co je, své já.

*

Dialog, setkání je jediný způsob života, který umožňuje získávat zkušenost se sebou samým.

*

Utvrzujeme se ve styku s tím, kdo s námi nesouhlasí, s tím, kdo nás doplňuje (daleko víc než v naprosté shodě s tím, kdo se nám podobá).

Proto také muž nehledá v ženě obraz toho, co je, ale doplněk bytosti, která mu chybí.

Seběpoznání je tedy jen derivace a deformace oné základní potřeby, která člověka pudí hledat situaci, v níž dojdou uspokojení všechny jeho touhy zároveň.

*

Naše úzkost, náš vnitřní neklid skončí, jestliže jsme dovedli objevit vhodné využití lidských dispozic, jimiž jsme obdařeni.

*

Staň se kým jsi místo Poznej sebe sama.

Mýtus o sfinze vysvětluje člověka. Na otázku, kterou mu klade jeho vlastní osud, musí každý odpovědět stvrzením člověka, který je v něm.

Každý člověk hraje sám sobě simultánní role *nestvůry* a *poutníka* z antické báje.

CHOVÁNÍ HERCE

KONZERVATOŘ
CHOVÁNÍ HERCE
ZÁPLETKA / JEDNÁNÍ / RYTMUS
PŘEDPOKLADY K HERECTVÍ

Co je má k tomu, že se chtějí stát herci? Často jsou zlákáni svými nedokonalostmi, a dokonce vadami. Ale málo záleží na tom, že dívka chce být učitelkou z touhy ovládat druhé nebo na ně dozírat, že mladík chce být vojákem z touhy po uniformě. Většina lidských činů bývá na počátku vyvolávána dost nečistými nebo přinejmenším pochybnými pohnutkami. Záleží pak na tom, aby je herec pročistil a zušlechtil řemeslnou svědomitostí, kterou objevuje prací, sebepoznáním a zdokonalováním, které povznáší. Ačkoli nemůžeme docela přehlížet počáteční impuls — zda je člověk zbožný ze strachu z pekla nebo z obavy, že by musel bojovat, z nechuti k životu nebo z milostného zklamání — nejdůležitější vždycky je, aby v lásce k Bohu nebo v lásce ke svému oboru dospěl až na úroveň skutečné profesionality.

*

Co ode mne očekávají?

Co si představují, že je budu učit?

Jak jim mohu být prospěšný?

Mají v sobě skutečnou touhu po poznání?

A po jakém poznání? Chtějí poznat svou budoucnost, ano — chtějí poznat osvědčené praktiky.

Konzervatoř, to je styk s lidmi, kteří od vás chtějí jen návody a triky, aby získali diplom. Tito žáci by si měli především vypěstovat smysl pro obtíže své profese. To ovšem nemohou. Jsou zabeďnění, hluchí, němí. Jejich ctižádostivé choutky a naprostá neznalost profese, kde prakticky neexistují zkušenosti ani zobecňující teorie — to všechno způsobuje, že jakékoli úsilí je vlastně bezvýsledné.

*

Postoj a duševní rozpoložení začínajícího herce, který přistupuje k roli, kterému konečně svěřili roli.

Všechno, o čem herec snil, všechny dramatické postavy, které v něm už jsou, i postavy, které viděl zahrané, projevy, které odpozoroval — to všechno v něm posílilo a vybičovalo jeho sklony a touhy a utvrdilo v něm pocit, že má schopnosti a talent.

Především je egoista, pronáší soudy (jsou to ovšem jen přijaté názory), je domyšlivý, chce jen přesvědčovat, chce se ukájet, prosadit, mít pravdu. *Neklade si otázky.*

Hlavní je, aby začátečník, posluchač, nepokládal divadlo za svou osobní záležitost, ale aby měl o tomto povolání objektivní představu.

*

Začínající herec se bojí, ostýchá se, neodvažuje se vzít za své všechno, co říká. Zveřejňování vlastního citu ho ponižuje. Mezi větami nebo verši, které se snaží vyslovit či přednést, zejí malé mezery, jimiž prosvítá jeho *ostych*, později, po čase, dokonce *úsměv*, *výsměch* sobě samému, kterým jako by se herec omlouval (to je zárodek každé divadelní parodie). A divák si vůči němu počíná právě tak, když herec dost nepředstírá a přehání svou upřímnost nebo když nějakým nedopatřením či náhodou zruší hru vzájemného klamání a víry. Což se stává — tak či onak — pokaždé, když se zruší smluvená iluze nebo když se do ní vetře sebeláska a zničí ji. Pak se herec baví na účet diváka, který ději opravdu „věří“.

Později, když sklídí nějakou tu pochvalu, nabude začátečník sebejistoty a osmělí se, přesvědčí se o své obratnosti, honosí se svými city a tím, jak je vyjadřuje. Jeho hlavním zájmem je *touha získat si posluchače*¹⁾, být jimi obdivován, a tak se tedy hojí na postavě: přizpůsobuje si ji, trhá ji na kousky a využívá jí pro své uspokojení, pro svou osobní ješitnost. Získává jistotu, což je vlastně určitá *pracovní fáze*. Někdy už je pozdě na to, aby chom mu vysvětlili, jak má postupovat. Jeho chuť hrát a jeho ješitnost mu brání slyšet a vnímat. Protože na postavu příliš tlačí, lépe řečeno

¹⁾ Vybírá si postavy a nesmlouvavě je soudí ze svého hlediska.

dosazuje se za ni morálním podvodem, trvá někdy dlouho, než si uvědomí *objektivní existenci* postavy. Ještě déle trvá, než si uvědomí sám sebe uvnitř postavy, než ho naučíme cítit, nebo než sám pocítí vnitřní vztah mezi sebou a postavou, ono přátelství, vzájemnou výměnu citů mezi vlastní senzibilitou a tím přeludem, tou loutkou, jejímž pouhým mechanismem má zpočátku být.

V tomto okamžiku musí zasáhnout jeho smysl pro kontrolu a jeho senzibilita. Musíme obrátit jeho pozornost k jeho vlastním citům, *probudit v něm představu postavy a zároveň vědomí vlastní citovosti*. Je třeba, aby v sobě objevil tu *dualitu*, která mu pomůže zdokonalovat jednak pracovní metodu, jednak sebe sama.

Také studu je nutno využívat tak dlouho, jak je to jen možné. Neze-směšňujeme stud: dává herci příležitost objevit smysl sebe sama ve vztahu k tomu, co vyjadřuje. Všechno, co může rozvinout tento smysl a navodit pocit duality, hodí se skvěle k tomu, aby začínající herec získal představu, poznatek čistého počítka a bezprostředního citu, tedy základ výrazové a koncepční práce.

V tomto smyslu je také výborným cvičením *rozkládání různých citů v určité scéně*. Začátečník má tendenci vyjadřovat všechno najednou, a přitom věří, že rozlišuje. Přejchod od jednoho citu k druhému předpokládá *vnitřní změny* v herci; musíme ho přimět, aby je pocítil sám v sobě. Tato mozaika, tento *sled stavů* mu účinně pomůže navázat kontakt se sebou samým. Jakmile se zbaví prvního ostychu, nabude začátečník jistoty, která způsobí, že bude hrát v jakémsi vytržení, kdy ztratí vědomí sebe sama. Opustí vlastní já, násilně vyjde sám ze sebe, utíká do postavy a uteče sám před sebou. Ztratí se.

Důležitý je právě ten prchavý okamžik, kdy mu jeho vnitřní kontrola, již sleduje své city ve vztahu k obrazivosti postavy (té kostry citů a gest, kterou má před sebou, toho plánu a psychologického schématu) navodí znenadání pocit, *že je nebo že není v souladu* s tím, čím se snaží být a co se snaží vyjádřit.

Jsou herci, kteří se proměňují jen kostýmem, a stačí to pro všechno a pro všechny.

Okouzlení ze změny kostýmu. Dává jim jinou duši — dá-li se to tak říci — proměnit je, zvláště ženy; jejich imaginace se uvádí do chodu jen kostýmem.

Výsměch, přerušení

Při zkoušení textu mají herci sklon okamžitě se rozesmát nebo se bavit chybou ve výslovnosti, záměnou, dvojsmyslem, přeřeknutím, vynecháním paměti, poznámkami, které přičiňují, artikulačními potížemi, vzpomínkami na jiný text, vtípem, který najednou vznikne, přerušením. Herec A. má k tomu zvláštní sklon. Jak těžko se v nich rodí iluze! Co jim dá námahy, aby v ní setrvali! Celé jejich úsilí naruší nejmenší záminka, slovo dá slovo, na něco si vzpomenu, a hned vypadnou ze souvislosti jako žvanivý komentátor, který prokládá text hvězdičkami, odkazy

a číslu, jen aby do něho propašoval své postřehy. Teprve závazek, který s sebou nese přítomnost publika, je přiměje držet se v mezích role, podřídit se jí a dát textu smysl.

Často dokonce vděčí za své *existování*, za svou dramatickou pravdivost, jen tomu nezbytnému omezení, které jim ukládá vlastní tělo a udržuje je tím v mezích role.

*

Herec

Hlas. Dýchání. Schopnost *napětí* a *uvolnění*, a to hlavní: poslouchat někoho a mluvit k němu... Potom jen trošičku citu, aby se ten nástroj rozhýbal a uvedl do chodu. Ale žádný herec se neubrání, aby necpal do každé Giraudouxovy nebo Claudelovy věty své city. Zamotají se a zapatlají se do vlastních úmyslů a záměrů. Tlačí text k významu, který mu sami přiřkládají a s nímž on nemá nic společného, takže nakonec vypadá škrobeně a hrubě. Opírají svou dikci o cit, který chtějí mít za každou cenu. Cit všechno zatěžká a text ztrácí všechny své hodnoty a nepřejde už přes rampu. Vypadá to, jako by si ho herci váleli a hnětli pro sebe, a pak házeli text divákům, jako se hází krmení lachtanům nebo tuleňům.

*

Text

Text nabývá smyslu jen tehdy, když se říká, když je vyslovován, ať už na scéně nebo jinde. Avšak jen tehdy, když se říká nebo píše. Čist divadelní text, nebo ho říkat jen potichu, je nesmysl.

Poslouchám po ránu na konzervatoři scénu z Misanropa (a kolik jsem jich musel vyslechnout!). Ale dnes ráno mě žák vůbec nezajímá, je to lenoch, a tak poslouchám text pro sebe. Neslyším žáka, který by mě jen

rozladil, slyším jen Molièrův text, vyslovovaný nahlas — proto ho Molière taky psal — a moje nálada objevuje dnes ráno v tomto textu zvláštní, nový smysl. Při poslechu mě napadají nejrůznější myšlenkové asociace. Text nabývá zvláštního smyslu vzhledem k mé náladě, k mému duševnímu stavu, a jen chvílemi se vracím zpět k žákovi. Kromě toho, že je líný, je ještě ješitný, dívám se „na něho“ a slyším, jak říká:

„Co z toho, prosím vás, že někdo se vám klaní, že se vám dušuje svou láskou na potkání...“¹⁾)

To je osobní rezonance na text podle *okolností*, v nichž ho člověk poslouchá. Text má smysl jen tehdy, je-li někomu adresován: partnerovi nebo publiku.

Četba nestačí. Je to příliš soukromý kontakt. Text je škrcen, cezen a zužován příliš intelektuální důvěrností. Je jako růže, odříznutá od keře. Je izolován. *Text je abstraktní.*

Seběmenší konflikt, k němuž došlo během dne s večerním partnerem, způsobuje, že text, který partner vyslovuje, má toho večera nový význam. Zdá se, jako by jej říkal se skrytým záměrem a jako by se tu a tam snažil překroutit text ve smyslu odpoledního konfliktu. Když se mu dva dny nato svěříte se svým pocitem, sám přiznává, že toho večera vnímal některé vaše repliky jako důkaz vaší podrážděnosti, a sám pak taky připustí, že mu ten večer připadalo, jako byste dělal narážky na ono nedorozumění a podle toho říkal svůj text. Pokud jde o něho, tvrdí, že ani v nejmenším nechtěl zdůrazňovat ty repliky, o nichž jste si myslel, že vám je adresuje záměrně.

Text se obrací k někomu. Text ožívá jen tehdy, je-li čten hlasitě a „adresně“, je-li vržen, vyslán, říkán směrem k někomu. Psaný a čtený text — věta — nemá dramatickou hodnotu.

*

1) MISANTROP I./1, překlad Svatopluka Kadlece

Herec S. mluví text podle toho, jak ho chápe a jak mu rozumí. Pro všechny texty a všechny role má dva tři tóny, k nimž sahá mechanicky, jako do šuplíku. Nemá skutečný dramatický cit, přiměřený situaci, a text proto působí jednosměrně a ztrácí svůj dramatický smysl.

Jiným jeho rysem je, že si je jist svou pamětí. Je to příčina nebo důsledek? Jeho pamět nic nezmate, nic ji nevyvede z míry. Může přesně podle textu navázat větu, ze které vypadlo několik slov. Hraje velmi uvolněně. Především je však hrdý na to, co říká. Je přesvědčen, že zapůsobí. Je vždycky spokojen. Cítí jen sám sebe.

Velmi častý nedostatek: ješitnost a falešná sebejistota, plevel, který vybuje, aniž si toho kdo všiml, a je teď mezi obilím. Člověk má potěšení z toho, že hraje, ale je to už jen ješitnost. „Vlastní já“ zůstalo nebo se vetřelo do toho, kdo jedná, do herce, a „nevlastní já“ mu ustupuje a dovoluje mu, aby se vynořilo za každou replikou. Jediná ctnost, které musíme dosáhnout, je neosobnost: záměrná neosobnost uvnitř osobnosti.

*

Postoj herce — jeho projevy

Herec C. mi říká jako ostatní:

„Být Alcestem! Jen tak, zčista jasna, vstoupit na scénu a být Misanthropem! To je nepředstavitelné, je to strašně obtížné a těžké, snažím se vložit do hry všechnu upřímnost, které jsem schopen, a přesto se cítím sám! Nemůžu hru začít jen tak, teprve za nějakou chvíli mohu být po-

stavou. Ta upřímnost, kterou postava vyžaduje, je hrozná, hraju to už dlouho, a jen někdy se mi to podaří.“

Tyto výroky jasně ukazují, kde je nedorozumění. Herec *není* a nemůže být Alcestem. Může jen o něm vydávat svědectví s větší nebo menší upřímností. Chůt být Alcestem je ješitnost a šílenství.

Tuto fiktivní postavu, dokonalejší než skutečný člověk, nelze *ztělesnit*.

Tento čin byl už vykonán, stal se slovem, výslednicí postavy. Byl vykonán, protože postava už existuje. Nemá být teprve vykonán, protože je důsledkem; tvůrčí akt už proběhl. Alcest nemůže vykonat jiný tvůrčí akt! Kdyby ten tvůrčí akt byl jiný, nebyl by to už Alcest. Text je tedy výsledkem citění postavy, zatímco pro herce je text příležitostí uplatnit své citění a vyjádřit svou upřímnost, být postavou. Tato existence postavy a jejích činů je pro herce něčím, *co teprve má být*, herec však chce bezprostředně *tvůřit* to, co má hrát. Má však jen *hrát* to, co už je, co už bylo vytvořeno; nepočínat si jako vykladač, který postavu komentuje, nýbrž jako automat, jako opisovač a imitátor.

Chce „vytvořit roli,“ jak říká, a má ji jen opsat, neboť role je už vytvořena jednou provždy.

Role je *stopa*, jsou to notové záznamy, stačí je pouze zahrát, aby ze sebe vydaly původní *tóny* a hudbu. Ale herec, stejně jako výkonný hudebník, chce napřed hrát hudbu. Je jasné, že roli nebo hudbu zná jen z *výsledné podoby*, ano, jenže všechno, co o ní ví, musí zpětně vložit do své tvorby, do své prvotní tvůrčí dispozice. Je to *znovu-vytváření, re-produkce*. Herec v sobě musí *nařadit* stav, kdy reprodukuje, znovuvytváří a napodobuje, kdy si musí opakovat text; to však ještě není *upřímnost*, upřímnost toho, co říká nebo dělá na jevišti; je to *předběžná upřímnost, ale ta se může projevit teprve tehdy, když herec pozná skladbu role*. A tu právě musí najít nejdřív: musí objevit tu vzájemnou vazbu replik, jejichž tempo mu udává díkce a dýchání; díkce a dýchání rozhoduje i o logickém zřetězení scén, zdůvodňuje příchody a odchody, určuje konec role i její počátek. Je to jako řetěz, kaskáda gest a předepsaných vět. Herec je gramofonová jehla, která

v daném rytmu běhá v nesmazatelných, neměnných a přesně stanovených drážkách; jestliže zpomalí nebo zrychlí, mění a falšuje tóny i smysl.

Po tom, co jsem zno vu viděl hrát *A...*, je zcela zřejmé, co znamená pojem *hrát situaci*.

Musíme okřiknout ducha i rozum, kdykoli se třeba jen málo začíná odchylovat od toho, co *nutně vyžaduje text a zápletka*, kdykoli se zpronevňuje nevyhnutelným požadavkům, které jsou vtěleny a obsaženy v tištěném textu a v jeho peripetích.

Co znamená hrát situaci: pohyb, rytmus, tón, repliku po replice, nic navíc, nic nad to.

*

Rytmus je nevyhnutelná nutnost hrát, mluvit, napodobovat, opakovat to, co říká a dělá postava, co dělá ona sama, je to rekonstrukce, slepá obnova původní podoby.

*

Herec se má snažit vypovědět text, říkat ho až do konce, bez přerušování, odpovídat, vázat repliku na repliku, neulejvat se v divadelní hře, nezaujímat k ní vlastní stanoviska, nešpikovat ji tu a tam svými city, zájmy a úmysly: má se starat jen o to, aby se „zhostil“ akce a věty; herec jen vyřizuje vzkaz, kterým byl pověřen.

Být zmocněn autorem — ne, to je příliš domýšlivé. Herec má vydávat svědectví o někom jiném, o postavě, má ji napodobit, nemá chtít být postavou, ani ji prožívat. *Nejvíce ji pocítí, když ji co nejlíp napodobí...* Slova „vzkaz“ a „posel“ jsou přesná, herec vyřizuje myšlenky a city postavy, která existuje na úrovni, na níž by herec sám existovat nemohl; ta úroveň je pro něho závazná. Do výstupu se nelze vcítit; postavu je třeba nejprve napodobovat, naučit se ji kopírovat.

Herec jako posel

Herec je jakýsi poslíček a doručovatel. To je asi nejpokornější a také nejvíce pokořující způsob, jak se na herce dívat, ale je to nutné hledisko.

Aby se zboží nezkažilo, musí být doručeno v původním stavu.

Poslíček jde pěšky, jede na kole, tramvají. Stejně jako on, i herec, podle toho, o jaké zboží jde nebo o jakého klienta, doručuje, co mu bylo svěřeno; záleží přitom na jeho technice, na tom, jak to dělá. Nemá se tedy pokládat za původce, střed všeho nebo za stvořitele, nýbrž za prostředníka.

Musíme tedy mít na zřeteli roli herce jako prostředníka, prostředky, kterých užívá, a jeho podíl na roli, abychom z toho mohli vyvodit zásady a pravidla herecké profese.

Jestliže herec, který má vyřídit vzkaz, provést úkol, začne cestou — buď z osobního diletanství nebo aby vypadal inteligentně, sobě pro radost nebo z ješitnosti — vykládat, co dělá, vychutnávat sám sebe..., projevuje zákazník netrpělivost, a když konečně text, a celá hra, dojde k divákovi (mluvím o klasické hře, protože jsou hry, které tento druh exhibicionismu nebo hercovy účasti přímo vyžadují), zbude jen takový odraz světla, jaký herec propustil úzkým prismatickým senzibilitou. Zfalšoval paprsky světelného zdroje, zúžil úhel dopadu toho světelného proudu, který předtím mohl každý vidět odevšad.

V Molièrovi není jediná role, která by nevyžadovala tuto nezbytnost, tento pohyb, ať už je to *Alcest*, *Don Juan*, *Arnolphe* nebo *Tartuffe*. Když nasadíme větu, musíme vidět její poslední slovo, když začínáme, musíme vidět poslední repliku hry nebo role.

Role je dráha střely, linka, která vede od bodu A k bodu B a spojí je.

Musíme uskutečnit tuto samozřejmost, která je v díle; to je ta *hra*, kterou musíme uskutečnit, jako když děti vyplňují barvami vytečkované kresby podle modelu, který mají před očima a který jim určuje, jakou barvu mají zvolit.

Vzkaz. Dráha střely. Spěch a nutnost dojít k cíli, to je právě ten pohyb

a rytmus, kterého je zapotřebí, aby se k cíli došlo včas. Týž pohyb, táž nezbytnost určuje ve filmu počet obrazů za vteřinu, má-li film být viditelný a jasný.

*

Herec

Strom, který se zabývá tím, že roste, vůbec *nerozumuje* o tom, co je pro něho dobré nebo špatné. Roste, myslí.

Nech cit a smysl kolovat ve svých žilách. Ty máš jen říkat slova a věty a dát jim plně zaznít. Až dýcháním objevíš jejich kadenci, pak bude všechno jasné tobě i druhým, nebudeš-li chtít být sobecký.

Míza slov a vět.

*

HERCOVY ÚVAHY NA OKRAJ
DIVADELNÍ POSTAVA

DOPIŠY HERCI
HEREC A POSTAVA

Náčrt malé povídky ve formě dopisů nebo v jiné podobě

Herec dostane dopis od postavy. Postava, dojatá nebo otrávená náléhavostí, s jakou se ji herec snaží vystopovat, mu udílí v dopise některé rady.

Postava vysvětluje herci, co je v její povaze naprosto jiné, čím se liší a nepodobá hercově povaze; mluví o svých představách, o svém vnitřním nastrojení a dává herci rady, které se zdají výstřední. Ale právě tato výstřednost — objeví-li herec její podstatu a smysl — mu má ukázat, jak zásadně se liší jeho způsob života a bytí od způsobu života postavy.

Přes všechno, co je v jejích slovech záhadného, je postava vůči herci nicméně krajně shovívavá.

Na první pohled musí však četba tohoto dopisu působit dost nesmyslně; dopis se zdá být ironický. Teprve až herec začne uvažovat o radách týkajících se režimu dne (výživy atd.), který by měl zachovávat, a hygieny, kterou by měl dodržovat, pak pochopí, že musí vyjít ze své osobnosti — což je na jeho povolání nejobtížnější — aby se mohl aspoň trochu přiblížit skutečnému založení postavy.

Herec by měl z dopisu pochopit, jak je pro něho obtížné *zbovit se sama sebe* a „být“ tím druhým, postavou.

Postava herci radí, jak se k ní má chovat, aby se s ním mohla spřátelit, asi jako žena, která vysvětluje své osobní zvláštnosti a *jak se s ní má jednat*, aby mohla svého čtenáře mít ráda a navázat s ním vztah.

Z dopisu bychom měli také vycítit, že *postava je vděčná* za toto hercovo zaujetí, za jeho úsilí vyvolat ji v život, neboť *postava ví, že existuje jen potenciálně, že potřebuje herce*.

Přesto však stupeň její existence nezávisí na herci: jsou jen určitá pravidla, jistý rituál a určité zvláštnosti, jak „zviditelnit existenci postavy“; herec musí znát jistá tajemství, jak ji oživit, a ta tajemství mu postava musí prozradit. Tato tajemství se vyjevují řadou dost neobvyklých výpovědí, které se na první pohled zdají sarkastické nebo ironické, ale uvažuje-li herec dobře, měl by v těch radách objevit tu *nemoc* osobnosti, která mu dává uvěřit, že se mu postava podobá. Takový antropomorfismus dovoluje herci propůjčovat druhým svůj vlastní způsob bytí. Herec netuší, do jaké míry je ještě stále příliš osobní ve chvíli, kdy si myslí, že takový není. Netuší, že postava je nekonečně neosobnější, než si on sám představuje, a že základní kvalitou herce je schopnost odosobnit se.

„Jaký je tedy tvůj záměr? Chceš mne snad *předvést*? Chceš o mně *svědčit*? Nebo mne opravdu *představovat*? Nevěříš snad pošetile v hloubi duše, že si můžeš *přičíst mé zásluhy* nebo ctnosti, které se mi přisuzují? Nebo tě snad svedlo to, co je ve mně možná směšné nebo komické, jak vy říkáte, a čím by ses chtěl *pobavit ty sám*? Nebo tím chceš jen *pobavit druhé*? Jde o tvůj skutečný záměr, je to *delikátní otázka divadelní morálky*. Nechceš mě nakonec hrát?“

Pomáhat postavě, oživovat ji.

Dosadit se za ni (cizopasník).

Přivlastnit si ji, anektovat ji.

Využít ji.

Ztělesnit ji, být v její kůži...

Načrtnout postavu, zběžně ji nakreslit.

Zobrazovat... cítit...

„Nejsi ničím pověřen, přisuzuješ si přílišnou důležitost...“

Postava bude v tomto dopise udílet herci rady, které nechci rozvádět, bude však radit, jak má herec jíst, pít, spát, a z toho pak vyplyne, jaké zvláštnosti, návyky a mánie odlišují *člověka-individualitu od člověka-typu*, kterým je postava.

To je případ postavy Alcesta, který píše herci: „Nemysli si, že máš-li v prvním jednání vstoupit na jeviště a vrázet do židlí, že je to můj zvyk; *jestli mne chceš hrát*, zakaž si tedy na určitou dobu všechny ty hrubé reakce, nepráskěj doma dveřmi a neodstrkuj talíř, neprovázej svůj hněv hrubými gesty pod záminkou, že se chceš pocvičit nebo si osvojit mé způsoby. Nejsou to moje způsoby, přestože jsi je mohl vidět u jiných herců nebo že si je sám tak představuješ. Mé pobouření v prvním jednání je určeno publiku; chovám se tak vzhledem k výjimečné situaci, nebo se prostě domnívám, že jsem ještě sám? Co nejdále se snaž vyvarovat jakéhokoli nezdvořilého, hrubého projevu a hlasitých výbuchů, které se přiči slušnému chování.“¹⁾

Alcest ukládá naopak herci „režim“, který ho nutí chovat se nesrovnatelně vybraněji, ukázněněji, zdvořileji a elegantněji, než jak je běžné zvyklý.

„Nezbavíš-li se té vulgárnosti a těch výbuchů, které v sobě záměrně pěstuješ a jimiž se mne chceš zmocnit, nezbavíš-li se té hrubosti a nezdvořilosti, pak si buď jist, že se nikdy nesetkáme.“

Role

„Ty historky, co vykládáš v novinách jako sportovec: vstávám v osm hodin, vykoupám se, snídám vejce na měkko, při holení a při koupání studuju a opakuju si text atd. (v Coquelinově stylu), to všechno je svatá pravda, ale je to taky trochu směšné. Ano, takhle se naučíš roli, ale nepronikneš až ke mně.“

Myslíš si, že jsi vnikl do tajemství divadla a že je vysvětluješ druhým? Kde shledáváš v takovém počínání nějakou známku inspirace? V tom snad noviny a lidé vidí tvou genialitu?

Pro herce neexistuje jiná genialita než ta, kterou ti mohu udělit já.“

¹⁾ Povšimnout si detailu z de Villierse, který říká, že při Molièrově vstupu na scénu lidé uhodli, že on je Misanthrop.

V dopise se neříká, co herec má dělat, aby se povznesl k roli, ale *co nemá lat: jde o vnějšíkovou podobu role, o všechna ta vnější gesta, jimiž herec může*“ realizovat postavu. Postava dává herei na srozuměnou, že *bytosti sobě podobají spíš vlastnostmi srdce než vnějším chováním*, k němuž má herec fírozenný sklon. A když si myslí, že postihl vnější chování postavy, příliš snadno uvěří, že *se může k postavě dostat výhradně takto zvnějšku*.

Tak si herec počíná běžně. Mluvíme-li o *náladě, tónu* a fyzickém stavu postavy, pak jde *u postavy o výslednici*, zatímco herec to všechno chápe jako východisko svého výkonu; *u herce je cit jen důsledkem chování*, zatímco pro postavu, na rozdíl od herce, jsou její vnější způsoby chování a její jevoová doba zpravidla jen důsledkem citu.

„Kdykoli něco děláš, vyhni se všemu, co by ti zůstalo ležet v hlavě. Ti romány od..., komedie od..., nebo — ještě líp — piš sám pro sebe erše. Není obava, že by tě to příliš rozrušilo, ale morální bolest, kterou ocítíš, až budeš plodit verše, zvláště poslouží cíli, který sleduji. Vyhni : zvláště četbě kritik, zejména od X, který o mně říká (citát). Nevyprávěj mně historiky, neříkej druhým, co si o mně myslíš, a brzy o mně znovu slyšíš.“

Zde postava poukazuje na dvě tři záměny nebo nedorozumění (přírody ze zkoušek), k nimž došlo během zkoušek, a vysvětluje je herci: Přes omyly, kterých ses dopustil, můžeš být spokojen s průběhem zkoušek, se svými modlitbami ke mně; nepokládám se sice za boha, duše šak mezi sebou navazují spojení jen prostřednictvím takové niterné roucnosti.

Radím ti například, aby sis uvědomil mé přátelství k Philintovi a abys : náležitě zdůraznil. Chceš mne hrát, a přitom jsi nikdy nepromyslel ani eprocitil přátelství, které mne k Philintovi váže. To je dost hloupé. Je ůležitě, abys cítil ke svému kolegovi opravdové přátelství. Nemýlím-li e příliš ve svých odhadech, myslím, že tvůj kolega bude k tobě za pár ní velmi milý, ačkoliv se teď na sebe hněváte. Toho musíš využít.

Hvězdy jsou ti příznivé. Ale nemysli na mne o půlnoci, po představení

té slabomyslné hry, kterou každý večer hraješ, a zvláště ne, byl-li jsi až do tří ráno u Viela a máš-li plný žaludek. To mne znechucuje. Dovolí ti to ostatně dřív vstát. A dopoledne půjdeš do Louvru a zastavíš se tu a tam před některým obrazem.

Můžeš si bez obav dovolit pár výstředních gest, recituj si pro sebe podivné verše, jenom ne ty, které říkám já. Takové verše najdeš v *Učených ženách*; nebudeš nic pít a vrátíš se domů. Sníš něco lehkého, kousek šunky nebo jiného soleného masa, vypiješ sklenici piva, pak půjdeš do svého pokoje a budeš trochu přemýšlet; vystříháš se hádek se svou milenkou, nebudeš se bavit se služkou. K jídlu opravdu nic jiného, než co jsem ti doporučil. Můžeš ovšem vypít trochu kávy. Vyhni se všemu, co by tě mohlo duševně příliš zaměstnat. Pak půjdeš na zkoušku. Atd...

Až si budeš prohlížet ilustrace v Larousoových publikacích nebo v podobných příručkách, nepředstavuj si, že se těm postavám podobám. Kostým, kterým mne obdařil pan Leloir, je směšný a odpuzující. Nábytek v bytě Celimeny nemá co dělat s tím, jak mají vypadat dekorace.“

Neměli bychom vědět, která postava píše a kterému herci píše, dopis by měl vypadat, jako by jeho autory byli postupně Don Juan, Romeo, Hamlet, Tartuffe nebo Alcest, jako by jeden druhému předávali pero. Dopis by měl být napsán tak, jako by v něm promlouvala „*Ideální postava*“, která na sebe bere střídavě podoby známých postav, asi jako kdyby sám Jupiter dělal narážky na své proměny.

Mělo by se také objasnit, že herec může být v těch různých postavách pokaždé jiný jen dlouhým přivykáním, k němuž někdy nemůže dojít během zkoušek, a které mu umožní jen další a další reprízy, je-li sám k sobě pozorný, respektuje-li postavu a snaží-li se jí dosáhnout.

Herec je jediná bytost a zároveň několik bytostí, a přesto je pro něho velmi těžké být někým jiným, než kým je; a může jím být jen tehdy, zbaví-li se sám sebe; to předpokládá dlouhodobý cvik, podobně jako u světců nebo řeholníků.

Pracovní postup herce, který se chce připodobnit postavě za několik týdnů zkoušek... (pomysleme-li, že někteří lidé ztráví celý svůj život tím, že se přibližují určitému duševnímu stavu ctnosti nebo svatosti!) Herec to musí udělat za několik zkoušek; a je to proces, který u jiných lidí vyplní celý život.

Herec to dělá vnějšími pomůckami, znělým textem, to jest myšlenkou a akcemi, které jsou předepsány a uspořádány nebo sjednoceny tak, aby navodily určitý dojem; dělá to mimikou, gesty a hlasovou dynamikou, ale to není při hraní postavy podstatné. Hraje se příliš často jen s tímto vybavením, pomocí těchto vnějších rekvizit. Dosáhnout výš, dosáhnout postavy, znamená směřovat jinam: snažit se dosáhnout citu.

Zmínit se o té zvláštní skutečnosti, že *herec se postavy hrdiny nikdy nezmocní*. „A mohu ti svěřit velké tajemství — píše postava herci —: i kdyby ses někdy povznesl přímo až ke mně, a kdybys mně mohl být jen na vteřinu roven, byl bych definitivně popřen.“

Postava vysvětluje herci, že žije ve zvláštní atmosféře, kterou tvoří sama podstata dramatu, a že tedy nejde o to zůstat na povrchu dramatu.

*

I am not that I play (Viola ve *Večeru tříkrálovém*).

„Pamatuj, že nejsi to, co hraješ, a nikdy na to nezapomínej. Pamatuj také, že můžeš-li si dovolit hrát Hamleta nebo Alcesta, pak jen proto, že i oni byli lidmi — jako ty, ale víc než ty a dřív než ty; všechno, co je v nich, je i v tobě, jejich lidství je však vyššího řádu.“

*

Postava

„Nevíš nic o sobě samém, a odraz tvého obličej v zrcadle tě někdy udivuje a zneklidňuje. Znáš herce, který si v takové chvíli opakuje při pohledu na sebe: „Já, já, já.“ Nemůžeš se znát.

My o sobě víme prostřednictvím úsilí, které vynakládáte, abyste nás ztělesnili a dali nám ožít. To je ten rozdíl, který zřetelně pocítujeme. Nepřipojuj k tomu žádné vysvětlení, nejde o trest ani o odměnu, je to vaše přirozená podoba, která je *v dané chvíli* stejně nevysvětlitelná, jako ta tvá.“

*

Herec by na tento dopis postavy odpověděl (poznámkami, úvahami, otázkami). Vypracovat plán té vzájemné korespondence, s hlavními myšlenkami, které tam chceme mít. (Zařadit do plánu korespondence *dějiny hereckých zpodobení*. Postava mluví o všech hercích, kteří ji ztělesnili.)

Druhý dopis postavy se trochu podobá dopisu, jaký po určité době píšeme člověku, který od nás stále něco vymáhá: „Pane, vzhledem k tomu, že tato záležitost se táhne už dlouhou dobu, nemohu déle snášet to naléhání a vytrvalé dožadování, s nímž se na mne obracíte, a dnes si tedy dovoluji uvědomit vás o tom, jak se věci mají. *Vy mne totiž pořad chcete hrát... atd...*“

Několik dopisů, které herec dostane, mu nakonec umožní pochopit, jaký je vlastně vztah mezi ním a postavou.

A herec skutečně uvěří v existenci postavy, opravdu uvěří v té chvíli, že dopis, který si sám vymyslel, je autentický, dostane se do reality snu... neboť v dopisech, které mu postava píše, jsou podrobnosti a údaje, které způsobují, že postava vypadá jako hercův současník. Postava mluví nejprve o době, kdy byla vytvořena, ale později i o hercově životě, a to tak přesně, až je herec o její existenci přesvědčen nebo si ji aspoň domýšlí.

Tato korespondence trvá tak dlouho, až z posledního dopisu herec pochopí, že postava žije, ale životem vyššího řádu.

Postava se herci odhalí. Postava musí povědět o své povaze, o své podstatě a o své existenci, o prostředcích, jak ji objevit, využít. *Postava je hercovým náboženstvím, jen v ní nachází divadlo své zdůvodnění.*

Postava musí vysvětlit herci tajemství jeho povolání. Podá dějiny i kritiku herectví, objasní také, v čem je kritická schopnost herce.

Nakonec promluví o autorovi a o tom, že v převtělování duší, které herec podstupuje, vždy nutně zůstává něco nepochopitelného...

Postava promluví ústy Lorenzacciiovými nebo Hamletovými o marnosti všech filosofii.

V tomto dopise postava (je-li obratná a dostatečně výmluvná) podá definici sebe sama a herec na ni nakonec odpoví aktem víry v postavu. (Věřím v postavu — to je hercovo náboženství.)

*

V jednom z dopisů říká postava herci:

„Na temných stezkách proměňování do cizích duší zavedu na scesti všechny tvé dohady; marně by ses snažil poznat vztahy, příbuznost a podobnost mezi Donem Quijotem nebo Hamletem.“ A dopis končí: „Kdo si tedy myslíš, že jsem, aby ses mohl odvážit říci, kdo jsi ty.“

*

Role

Z této korespondence by mělo být zřejmé, jaký je rozdíl mezi hrdinou nebo postavou a více nebo méně směšnými a dočasnými siluetami pomíjivého života, tedy určitými literárními typy, které však nejsou ani postavami, ani hrdiny — jen zmenšeninami lidství, drobnými náčrtly postav, ale nemají ani měřítko, ani velikost, ani city „Postavy“.

Užití osobnosti

„Nemluvím ani o těch postavách, o kterých si myslíš, že je hraješ, a které jsou jen nálepkou, přilepenou na tvou ubohou osobnost¹⁾. Pokaždé,

¹⁾ Kultura osobnosti — její zdokonalování stykem s hrdinou. Kult hrdiny je pořád ten nejlepší způsob jak cítit Pána — náboženství divadla — všechno je náboženství.

když hraješ pana Verneule nebo pana Bernsteina — nezáleží na tom, jak zrovna autor postavu pojmenuje — hraješ pořád jen sebe sama, a ty postavy si vypůjčují svůj život od tebe; můj život je však nesrovnatelně mocnější a vyšší než tvůj život.“

Rozdíl mezi hrdinou nebo klasickou postavou a rolí — *herec hraje svou vlastní postavu.*

*

Nedotknutelnost postavy

Don Juan píše herci:

„Pro tebe je velmi důležitý děj, co dělám a co nedělám, co mě potkává a co se mi stane. Sám však nevím, odkud přicházím ani kam jdu, nevím, co mě potká ani co se mi přihodilo před hrou, ani co se se mnou stane během hry. Jsem!“

Postava by herci ještě měla říct, že sama vděčí za svůj život věrnosti, kterou jí herec osvědčuje, existenci, kterou jí herec propůjčuje. Postava má jistě svou vlastní existenci, ale za vzkříšení této existence vděčí divákovi a herci.

*

O čem jsem nedávno snil, když jsem seděl a nudil se v herecké klubovně v Odeonu:

Divadlo ohlásilo *Misanropa*. Je mlhavý den; u vchodu do divadla jako by se válel těžký oblak mlhy, velká zahoustlá mlžná skvrna. Jsou to postavy, které přišly, nehmotná zjevení, která čekají před vrátnicí. Přišly, protože jsou na plakátě. Vždycky když projde některý herec nebo herečka, následuje je jakýsi cár mlhy, vtažený průvanem do dveří, a stoupá za nimi po schodech. Je to stín postavy. Vnikne za hercem do šatny. Herec se obléká, gestikuluje. Domnívá se, že „je“ postavou. Teď si navléká kalhoty, košili a nákrčník. Lící se. Nastavuje obličej zrcadlu, kde se

mu chvílemi, jako by se v okně náhle zjevil přelud, ukáže jiný obličej, jiná postava. Ale herec se hned vzpamatuje, vrátí se do sebe, protože potřebuje jinou tužku a bere si ji ze stolu. Herec uspokojuje vědomí, že ten cizinec, který je za zrcadlem a dívá se na něho, je on sám, zatímco za zrcadlem stála postava sama, která se snažila nabýt tělesné podoby a kývnout na něho. Postava je jako přízrak Dickensova pana Scrooge; chtěla by s hercem promluvit, je mu nakloněna, tak ráda by o něj pečovala, ale herec ji nevidí. Myslí si, že už sám je postavou.

Postava, která předtím vstoupila do zrcadla, se vrací do šatny a pokouší se herce varovat, přiblížit se k němu, ale herec už gestikuluje, odřikává už věty ze své role, odstrkuje stín postavy, vráží do něho a prochází skrze něj, a stín se za ním žalostně plouží po schodech. Herec podupává červenými podpatky, hraje si s hůlkou, a jak na inspicientovo volání přicházejí další herci, vklouzávají za nimi další stíny. Herci se zdraví, mluví o nemocech, vypyávají se, co dělali přes den a jak se vede dětem; a postavy jsou zakřiknuté, schovávají se někde mezi technikáři a hasiči a uhýbají před nabubřelými gesty herců, před jejich drzostí a falešnými hlasy, které budou za chvíli předstírat publiku, divákům, že jsou hlasy postav. A Alcest se vidí, jak vstupuje na scénu, a stín postavy trpí, chtěl by propůjčit svůj hlas a svá gesta tomu skutečnému přízraku, tomu šaškovi, té opici, tomu chvastounovi, který už gestikuluje, hraje si s krajkou u rukávu a s vestou, hází očkem a dívá se na publikum jako do zrcadla, v němž se chce obdivovat sám sobě.

Pravý Alcest a pravý Philint tu stojí, bolestně zasažení, za perspektivně řazenými uličkami kulis (které mají představovat salón, jehož skutečná nereálnost je pravdivější než neskutečnost pravých salónů, jak se zařizují dnes).

Za každou kulisou stojí stín postavy, a všechny postavy prožívají celé představení, které je pouhou šaškárnou a parodií.

(Tady bychom mohli popsat znechucení a rozhořčení postav, Alcesta, Philinta a markýzů, kteří přihlížejí tomu, jak jsou hráni v směšných ša-

tech, kleštěneckými hlasy a s manýrami pederastů. Arsinoé, Elianta a dokonce i Celimena, zkrátka všechny postavy se dívají na svou vlastní karikaturu a jsou sklíčeny jako hřbitovní sochy.)

Postavy čekají po celou dobu představení na pravdivé gesto, na intonaci, která by v nich samých vyvolala nějakou ozvěnu, ale vidí jen herce, kteří jsou jejich živou karikaturou. A tak na konci, když už odešla Arsinoé, Oront, markýzové a Celimena, a když má jako poslední odejít Alcest, stín postavy už to nemůže snést. Slyší, jak herec říká:

Já, zdeptán příkořím a zrazen vším a všemi,
dám sbohem této zlé, lži zamořené zemi
a naleznu si kraj, ne ovládaný zlem,
kde bohda lze být ještě čestným člověkem!¹⁾
nevydrží to, vytratí se, zmizí. Snad později, ještě v tu noc, až bude na jevišti tma a znepokojivé ticho opuštěných dekorací, stíny postav se vrátí a budou představovat samy sebe, zahrají znovu celou hru pro hlediště, v němž se shromáždí jen čiré duše.

*

Dopis postavy

„Nikdy tě nenapadlo, že Alcest je živá postava; myslíš si pošetile, že jeho život je v tobě, že žije jen tebou a že ty ho oživuješ. Je jisté pravda, že postava na to musí čekat. V tom je to *kouzlo*, postava potřebuje tvou pomoc, aby mohla být vnímána, objevena, aby se mohla projevit — a přesto ovšem žije: to je záhada, které ty nemůžeš porozumět. Nespatřuj v tom její trest nebo nemohoucnost, ale spíš určitou formu existence, na niž je postava vázána, abyste s ní ty a tvoji současníci vůbec mohli vejít ve styk. Postava však existuje virtuálně — jak vy tomu říkáte — a její existence je mnohem zjevnější, určitější a působivější než ta, jíž jsi byl vybaven ty.

¹⁾ Misanthrop IV/8, překlad Svatopluka Kadlece

Život tvé roztomilé a bezvýznamné milenky je v *tobě*; existuje pouze myšlenkami nebo milostnými představami, které o ní máš nebo které jí propůjčuje tvá touha; ona sama žádný život nemá. Ale s Hamletem je tomu jinak: jeho život není v tobě. Ty stíny divadelních postav jsou zjevnější a skutečnější než ty. To, co vy nazýváte stínem postavy, je pro nás reálná živá bytost, a slovo lidský označuje pro nás to, co je pomíjivé a co podléhá zkáze.

Nic si nevymýšlej, neanalyzuj a nespřádej romány.

Je samozřejmě pohodlné vymyslet si román o Alcestovi, Donu Juanovi nebo Arnolfovi, usnadňuje to práci, avšak *jednání* postavy je nadřazeno takovým podružným *okolnostem*.

A *jednání* postavy není totéž, co její život, tím se nedej zmást. Co se děje ve hře, je jen obsah, stručné shrnutí a souhrnný výtažek života, který ty si nikdy nebudeš umět představit ani vymyslet, protože to přesahuje tvou obrazotvornost.

Tvůj pocit moci a nadřazenosti — z něhož pramení ješitnost, která u tebe často převažuje nad zdravým rozumem — je oprávněný jen potud, že tě Alcest a Hamlet potřebují. Ne, aby sami cítili, že jsou živí, ale *aby je v sobě pocitovali jako živé ti, kdo se na tebe chodí do divadla dívat*. Postavy potřebují tvé opičení a přetvářku tvého lidství, aby mohly vyjádřit své vyšší lidství, dech citu a duše, z něhož jsou stvořeny. *Právě to je divadelní obcování*.

Já a ne-já, to je herec a role. A já — to je ten hlupák, jehož velmi relativní vtělení působí věrohodně.

V tvém případě jde o *záměr* a o *výsledek* — o to, čím se cítíš být a jaké city vzbuzuješ, co chceš vyjádřit a jakým dojmem působíš na druhé.

Důležité je povýšit a přenést své já do ne-já, tedy do role, aniž se do toho zaplete, příliš zaplete, hlupák, kterého máš v sobě.

Co jsi, nejsi-li to, co ti bylo dáno? A bylo-li ti to dáno, proč se vychloubáš, jako by ti to nebylo dáno? praví apoštol Pavel.

Musíš objevit pokoru a důstojnost svého postavení a svého závazku.

Tvé já a tvé ne-já, ty a tvá role, to jsou dvě úbočí závrtně vysokého horského hřebenu, napjatého provazu, po němž musíš postupovat, a nemáš přitom kdy pozorně sledovat, kudy vede: analýza, myšlenka, zkoumání tu nejsou možné, neboť jde o to najít rovnováhu.

Stojíš mezi *individualitou*, jíž jsi, a *stvořenou postavou*, hrdinou, jímž chceš být nebo kterého chceš představovat; jestli se ti podaří nalézt tuto stvořenou postavu a přijmout ji, ona sama dá hrdinovi individualitu, budeš herec nepřevtělený.

Nepřevtělený herec je takový, jaký jsi ty, a také takový, jaký bys měl být a jaký jsi, když se dostaneš do role; jsi to ty sám, takový, jaký jsi bez postavy, a jsi to i ty sám takový, jak si tě postava proměňuje, takový, v jakého tě nakonec promění iluze.“

*

„Máš cítit pro jiné nebo pro sebe?“

Jak užívat své citlivosti, jak ji podněcovat nebo zadržovat, jak ji vzbuzovat, obrátit určitým směrem a jak s ní zacházet?

Podoben toreadoru, který vyburcuje zvíře z jeho ztrnulosti, donutí je k útoku a pak je náhle jediným pohybem paže zastaví nebo usměrní prudkou reakci, kterou vyvolal, tak i ty, postaven mezi svou roli a sebe, myslí na to, co se od tebe očekává a nejen na to, co cítíš sám, pro vlastní uspokojení.

Máš až příliš velký sklon věřit ve svou genialitu, ujišťovat se o vznešenosti svých citů. Čteš text a myslíš si, že ho prožíváš, plně procituješ; někdy mu však ani nerozumíš. Nebo mu místy rozumíš, skutečně ho vnímáš, ale nejsi schopen ho pocítit: pro tvou citlivost zůstává chladný a neúčinný.

Nespoléhej na svou inspiraci, protože ta je jen výsledkem; pocítíš ji až po dlouhé práci jako výsledek únavy (Baudelaire) a trpělivosti. Někdy jí dosáhneš spontánně, když hraješ ve stavu údivu a nadšení, a když se

z únavy přestaneš starat, abys byl inteligentní, a průběžně prověřovat text, který říkáš, a jeho význam.“

*

Postava promlouvá

„Máš cítit pro jiné, nebo pro sebe? Za svou postavu, nebo za sebe? O co ti jde především, když se mne snažíš zahrát? O roli, nebo o tebe?

Stojíš mezi dvěma póly, mezi dvěma možnostmi: uvaž, co se od tebe očekává.

Věříš-li ve svého génia nebo ve svůj osobní temperament, nečti a neposlouchej, co ti teď říkám. (Herci, jejichž osobnost se výrazně projevuje už ve věku, kdy začínají, jsou výjimkou, a nesnadno se pak podřizují kázní role. Jejich nezávislost a s tím nutně spojená nekázeň, daná právě jejich osobitostí, je sice odlišuje od jiných herců, ale zároveň snižuje jejich schopnost spolupráce, k níž jsou způsobilější jiní, poddajnější, méně výrazní.

Myslíš-li si, že můžeš naslouchat těmto řečem nebo radám, udělej to. Nebude ti to na škodu, neboť ty rady nejsou plodem úvah ani bádání o divadelní práci, ale oprávněnými stesky a nářky někoho, kdo je odsouzen žít vypůjčeným životem, kdo nikdy nebude žít, a přesto stále existuje, a to jen tvým prostřednictvím.

Nemohl bys mi porozumět, kdybych ti vysvětloval formy vyšší nebo nižší existence (rozhodně však jiné, než je tvá), které vytvářejí svět, jehož jsem součástí já stejně jako ty. Rozumíš — a ještě nedostatečně — jen své vlastní osobě. Jsi tedy odsouzen sám k sobě, a sám sebe si můžeš uvědomovat jen tehdy, pociťuješ-li radost nebo smutek. Jsi oddělen od ostatních lidí touto izolací a nevíš ani, co je samota. Jak bys tedy mohl znát to, co existuje nebo žije jinak než ty?

Na prknech jeviště, kde hraješ, existuje však přece jen život. Život, z něhož těžíš a na němž se podílíš, aniž jej zcela docenuješ, znáš nebo

chápeš. Tam žiješ životem, o němž nemáš jasnou představu. Ten život je jen obraznost, a přece je něčím víc — je to skutečný život. Nanejvýš občas pověřivě pociťíš jeho podivnost.

Toužíš ještě silněji než ostatní lidé, v jejichž očích jsi svým způsobem hrdina. Život, který jsi chtěl najít jinde, v rolích, v postavách — v nás — ten život navíc proti ostatním lidem, ten nenajdeš jinde — a to je trest za tvou ješitnost — než v sobě, ale zas jen s naší pomocí, budeš-li nám oddaně sloužit.

Vidím, že se mračíš: zdá se ti, že jsi v tom, co říkám, shledal rozpory; ty tam ovšem nejsou. Považuješ za rozporné pravdy, z nichž vnímáš jen některou část. A srovnáváš-li jednotlivé mé výroky, pak se ti v tvé nevědomé krátkozrakosti zdá, že si odporují.

Pravdy se vzájemně prostupují, ale nikdy si neodporují.

Nejprotikladnější výroky se stýkají a tajemně sčítají (stejně jako pokyny režiséra nebo autora, které pokládáš nebo vyhledáváš za protikladné).

To, v čem ty vidíš rozpor a protimluv, není protimluv, jen ty ho za něj považuješ.

Protikladné výpovědi, které tě znepokojují, můžeš pochopit jen něčím vyšším, než je intelligence, totiž citem a srdcem. Dokud v sobě nepotlačíš kritický postoj, který se chce nadřazovat a který ti umožní — jak se domníváš — všechno pochopit, dotud neobješíš smysl těch protikladů.

Rozumíš jen tomu, co nosíš v svém nitru.

Jestliže jsi už jednou něco prožil nebo pociťoval, můžeš to prožívat a pociťovat znovu, aniž tomu budeš rozumět.“

Mohu vidět slunce jen proto, že jsem je už viděl.

Nerozumím tomu, co cítím (Réjane), to je něco jiného.

Můžeme nějakou věc chápat, a nemusíme ji umět vysvětlit.

„Pokud se mne neptáte na to, co vím, vím to velmi dobře.“

Drama nelze vysvětlit, lze je jen prožít, a to je nepopsatelné. Papír, pero, všechno je příliš chladné.

„Poddej se účinku té či oné věty nebo scény, ale neposiluj v sobě ten

účín a nepěstuj ho. Nevěnuj pozornost svým reakcím a při četbě té či oné pasáže v sobě potlačuj všechna první hnutí a pocity: *nepostupuj příliš rychle.*

Můj život není ani tak v úhrnu dějů, činů a promluv, které jsou mi přisouzeny ve hře, jako spíš v *tom všem, co mě k těm činům a gestům přivedlo.* Můj život je také v jiných činech a gestech, která jsem mohl vykonat místo těch, co dělám.

Mysli také na publikum, myslí na sebe, ale především myslí na mne.

Kritika je neodpovědná spekulace, tvé povolání je velmi odpovědné.

Obraznost, myšlenka, představa, to jsou tvé *možnosti*; jsi *prostředníkem* mezi mou otázkou a odpovědí publika.

A právě *překážky* mohou pomoci tvému myšlení, tvé senzibilitě a tvému *proměňování.*“

*

Divadlo

Lidé, kteří se sešli, aby se dotkli snu. Společenství a kolektivní prožitek, který udílí sen. Dobrá hra znamená také *velké usmíření* mezi diváky, mezi lidmi.

*

„Nejvíc se mi přiblížíš *snem*, meditací, myšlenkou, zrozenou z tělesné představivosti. Především na mne *myslí*, a říkám-li myslet, míním tím stav pokory, úcty a lásky ke mně: nesměšuj jej s pyšnou domyšlivostí, již mě chceš porozumět nebo mne soudit.

Jsi navždy uzavřen do sebe (to proto, že jsem bytost jiného řádu; ty a já se od sebe lišíme svou podstatou), navždy mimo mne. Všechno, co děláš, je mimo mne, nikdy mne neztělesníš: kdyby se ti to podařilo, pak bych zemřel a ty nepochybně se mnou; to tajemství ti prozrazují, abys pochopil, jak ke mně musíš přistupovat. Budeš mne představovat, ale nikdy mne nebudeš žít.

Jak jsi domyšlivý a ješitný: *myslíš si, že žiješ svůj život; cítíš totiž, že upřímně prožíváš* věty, které říkáš a city, jimiž podle tvého mínění musí být ty věty podloženy; ale jsou to city, které ty věty vyvolávají v tobě, nejsou to moje city. Nežiješ můj život, *můžeš mne jen zastupovat*, dobře nebo špatně, jako dobrý advokát.

Podle toho, o jakého jde autora a hru, musíš pak porovnat tajemný a nepopíratelný svět, v němž žiju já s tím tvým, temným a porobeným, v němž žiješ ty ze dne na den.

Ptal ses někdy sám sebe, co si o tobě myslím já?“

„V každém mém činu, gestu a slově je *smysl, aktuální právě pro tvou dobu.* Ten *smysl* se v každé době mění: byl jiný před tebou a bude jiný po tobě (navzdory tomu, co nazýváte tradicí). A právě ten *smysl* musíš najít. Setkáš-li se s ním, žiji, mjíš-li se s ním, zůstávám v předpeklí, v nicotě a v temnotách, kde žijí vaše duše.“

„*Využij své bezmoci*: v ní je zdroj tvé energie a tvé možnosti mne pochopit a povznést se ke mně.

Má *životnost* v čase je trvalejší než životnost všech *variant*, které si kdy lidé ze mne odvodili a odvodí: jsem stále použitelný pro každého, kdo může nebo chce cítit nebo myslet.“

„*Dávám a nic nedostávám.* Nepočítám s žádnou odměnou. Jsem stvořen, abych byl *ztělesněn*. To je můj trest a má odměna, tedy mé bytí.“

„*Jsem vzpomínka a zkušenost.* Všechny vaše vzpomínky, všechny vaše *zkušenosti.*“

„Nenech se zaplést do diskusí, myslím především do žvanění. Diskuse nevedou k ničemu. *Nesnaž se přesvědčit druhé, ale sebe.*“

„K tomu, abys vytvořil city a myšlenky, máš moje slova; nemáš-li však potřebný cit, myšlenka se neprosadí.“

„Budeš-li na mne intenzivně myslet, splyneš se mnou natolik, že budeš moci mluvit o dočasném (relativním) ztotožnění (nebo, řečeno ještě nepřesněji, o převtělení).“

*

Poslední dopis postavy herci:

„Milý příteli,

kdybys měl smysl pro romantiku v životě, uměl bys rozpoznat přeludy, jejichž podstatou je jen vysoká poezie. Dovol mi, abych ti řekl, že dosud nechápu, jak se ti podařilo dovědět se, co bylo v prvních třech dopisech, které jsem napsal a které ti nebyly určeny. Kdybych se směl přít nebo stýkat s nějakým mizerným hercem, který je posedlý touhou zahrát mne nebo, jak vy říkáte, převtělit se do mne, řekl bych ti, že odvážíš-li se ještě o mně mluvit nebo mne chtít představovat, budu tě muset zbavit rozumu a uvrhnout tě do šílenství. Chceš-li však přesto zítra v devět hodin přijít do toho malého bytu, kde se obvykle scházíš se svou ubohoučkou přítelkyní, vysvětlím ti všechno, co nevíš.“

Přesně o deváté přichází herec do své garsoniéry; s tlukoucím srdcem zvoní u dveří. Co uvidí? Co se stane? „Dál,“ odpoví známý hlas. Herec vchází do bytu, tep se mu zastaví a smrtelný chlad prostoupí všechny údy. V tom, kdo mu přijde otevřít, poznává sebe, ve svém vlastním kostýmu. Všechno je navlas stejné, i manžety. Herec vidí, jak mu jde naproti jeho vlastní obraz a zdvořile se ho ptá, koho má čest uvítat. Když herec řekne, že přišel navštívit „postavu“, neznámý, tedy jeho druhé já, mu odpoví, že on je skutečně tím, koho herec hledá. „Pane, vy jste herec, člen Comédie-Française...“ Nazve herce jménem a titulem a zmiňuje se o výrazných rysech jeho charakteru. Herec se zachvěje: „Až dodnes

jsem se pokládal za toho, koho jste právě jmenoval, ale cítím, že od tohoto okamžiku o tom pochybuji.“

„Jste opravdu v hloubi duše přesvědčen, že jste to skutečně vy, a ne něco jiného?“

V tom okamžiku je herec ve svém zdvojeném já, ve *zdvojení*, o němž až dosud nikdy netušil, že by mohlo existovat. (Hoffmannovy povídky.)

Herec omdlí a vzpomíná se až za dlouhou chvíli, a je sám. Jeho milénka nepřišla. Vrátil se domů, hned hledá dopisy postavy a ptá se sám sebe, jestli se mu to všechno nezdálo, protože dopisy už nenajde.

HEREC A POSTAVA

Nezkoušejte mluvit s postavou jejím vlastním textem. Postava musí mluvit sama, zatímco vy říkáte text, zatímco ji takto vyzýváte. To je způsob, jak se ptát postavy — ovšem láskyplně, v duchu, nezvýšeným hlasem a bez přílišné zvědavosti —, co prožívá nebo cítí, když ji hraje.

Alcest dává občas beze slova najevo soucitnou zdvořilost, v níž je mnoho pohrdání. Projevuje vůči svým interpretům, svým „jednatelům“, jimiž jsme, tutéž podrážděnost a neporozumění, jako vůči ostatním postavám hry. Říkám si, že nám nemůže rozumět nebo že nám nechce nic říci.

*

Kolik hledisek a nuancí, kolik rozdílných tónů, kolik rozdílných postav a kolik různých osob unese jedna role! V čem spočívá tato pružnost role?

Celé klasické drama vyžaduje a snáší tuto interpretační svobodu.

Kde jsou její přípustné meze?

Jaká je ideální postava?

Jakou technikou je udělána klasická hra, že dovoluje takovou různost provedení a že pokaždé, když ji posloucháme, působí jinak?

*

Herec musí věřit, musí přilnout. Postavy umírají jako bohové: když v ně už nevěříme.

— Duše každého člověka je větší než jeho život; a právě to „navíc“ je živnou půdou postavy. Každý člověk je jednou v životě schopen pocítit velkou radost, velké neštěstí, velkou bolest a velkou lásku: ty city nemá však stále.

— Postavy jsou lidé, jejichž život je tak velký jako jejich duše. Život na nich nevisí jako příliš velké šaty, nevyplněné tělem.

— Největší a nejvšestrannější světoví básníci, nejplněji vyjadřující každou dobu a každý národ, jsou básníci dramatičtí. Sofokles, Shakespeare, Molière. Kultura, která ze sebe nevydala vynikající dramatiky, nemá světový význam.

— Postava je zároveň nejvíc národní a nejvíc mezinárodní.

*

Definovat postavu, to jest zdůvodňovat a motivovat její činy, znamená uvěznit ji a oslabit její moc, její účinnost.

Definovat divadelního hrdinu znamená vzít mu jeho obecnou platnost a celistvost.

Herec a kritik to však musí udělat; musí vyvozovat důsledky ze své představy.

Pokaždé když hrajeme hrdinu, zlidšťujeme ho, zdůrazňujeme na něm nepodstatné drobnosti. V tom ať se cvičí kritik: herec nesmí jít po příliš přesných významech, nesmí chtít demonstrovat. Musí se snažit hrát jaksi nestranně a ponechat hrdinovi i v těch okamžicích, kdy je nejurčenější a nejrozvinutější, určitý psychologický opar nerozhodnosti, neuváženosti, mlhavosti.

Vysvětlovat je stejně nebezpečné jako rozmontovat hodinky nebo hračku, jejíž mechanismus chceme poznat. Jen velmi zřídka se pak podaří sestavit součástky do původního stavu a dokonale obnovit pohyb, jehož vysvětlení jsme hledali. Nakonec vždycky něco neklape.

*

Činy, které postava koná a slova, která pronáší, nemají z přísného hlediska psychologického nebo jiného rozboru žádný vztah k tomu, co herec dělá a k textu, který říká; herec musí hledat výslednou akci, to jest účín této akce na druhé, tím myslím na partnery a na svědky (na publikum).

Vykonávají-li dvě různé bytosti tutéž akci, nemohou být totožné. Nezajímáme se tolik o hluboké příčiny, hnací síly nebo motivy akce, ale spíš o to, jak je akce prováděna.

Postava se vymyká psychologii.

Často pozorujeme, že postava si odporuje, jako si odporujeme my.

Záleží na autoritě postavy, na její schopnosti jednat, a ne na pohnutkách. Stvořit postavu znamená postihnout její potencionální stav; herci o to mohou usilovat různými způsoby. Jde o to, uvést postavu do chodu. A to není záležitost hybných pák (situace).

Text — a to je kritériem jeho hodnoty — obsahuje pro toho, kdo jej chce rozebírat, všechny důvody, všechna vysvětlení, všechny nejprotichůdnější soudy o pohnutkách jednání postavy, o její náladě, temperamentu, dědičnosti atd. ...

Záleží jen na napodobení

Představu o postavě si herec neudělá pronikavou analytickou nebo psychologickou úvahou, ale citlivým rozjímáním. Herec přemýšlí tělem, pečlivě potlačuje všechno, co by mohl snadno přizpůsobit sobě, čeká, až se postava začne pohybovat, žít, až ji pocítí. V tom okamžiku se zcela pochopitelně dostane k napodobování.

Jinak ovšem postupuje herec, který se chce do postavy vecpat: to je troufalá a marná práce. Nejdřív je třeba s hlubokým procítěním napodobit tělesné stavy, a neposkvřnit je žádnými záměry.

Pak se teprve role, sled přesně pocítovaných fyzických stavů, jeví divákovi jako celistvá.

Život postavy je založen na takovém sledu fyzických stavů, výstupů.

Pohyb se uskutečňuje přechodem z jednoho stavu do druhého. Publikum a herec vykonávají tento pohyb společně, střídají se a spolupracují.

Hnací silou jednání postavy je její vnitřní energie (síla, naléhavost), a ne důvody, které ji přiměly k tomu nebo onomu činu.

V postavě je síla, a ne důvody.

*

Převtělený jako herec špatný — přetéká sám sebou a je tedy sám sobě ozvěnou,

nebo jako dobrý herec, zůstane nepřevtělený.

Špatný herec vyvlastní postavu a dosadí se za ni: „Uхни, tady je moje místo.“ Špatný herec chce svědčit hned, a především o sobě.

Dobrý herec usiluje přiblížit se k postavě, spřátelit se s ní, pomalu do ní vnikat. Nabízí přitom s upřímnou náklonností všechno, co má, až se nakonec stane šlechetným a dobrovolným zástupcem postavy a může o ní podat veřejné poctivé svědectví.

Role musí sloužit tomu, aby se herec vysvětlil sám ze sebe. Jen tak a jen v tomto stavu se může dotknout postavy.

Tak je tomu u dobrého herce.

Špatný herec vyvolává dojem, iluzi postavy.

Dobrý herec dosahuje postavy velkým citovým a duchovním úsilím a zvláštní kázní ve chvílích přípravy i výkonu.

Špatný herec je dobrý herec naruby, protože má pouze vnějškové kvality, působí osobním půvabem, hlasem, gestem, zjevem a tím vším si okamžitě získává převahu, sympatii a důvěru: proto přistupuje publikum na iluzi snadněji. Získává nebo dobývá publikum zneužitím svých fyzických předností, své autority, své pověsti. Vyvolává iluzi, kterou publikum vyžaduje a na kterou také okamžitě přistoupí.

Dobrý herec musí všechno vyrobit umělými prostředky. Pravý herec — to je zvládnuté tělo, ale hlavně stav takové vnitřní citlivosti, která se

v pocitech a citech povznese až do toho prostoru, v němž obvykle žijí postavy.

Špatný herec se nikdy neodosobňuje. Jeho talent je především v tom, že bývá velice sebou samým, a publikum také od něho žádá, aby se sám sobě podobal. Stav odosobnění, po kterém touží a jehož dosahuje dobrý herec, by špatného herce vymazal. Špatný herec existuje jen skrze sebe sama.

Dobrý herec existuje jen skrze úsilí, kázeň, živou obraznost a přísný životní řád, jímž řídí své myšlení i své tělo. A existuje konečně jen skrze postavu, jíž se snaží přizpůsobit — nevidí se v zrcadle svého pokoje, ale ve své živé představitosti.

Přibližovat se v duchu k Alcestovi a poměřovat se jím. Ptát se sám sebe, jak o něm mohu svědčit, představovat ho a vydat se mu z lásky a z obdivu.

Taková práce je plná skromnosti, sebezapírání a přichylnosti. Tady už nejde o to „chytit postavu“ (jak se říká). Po tomto povznesení sebe k postavě se dobrý herec v druhé fázi práce vtěluje tím, že se vrací zpět do role; tento návrat do role podléhá jeho kontrole; všechno sestupuje do nohou a dostává se pozvolna do sluchu. V té chvíli užívá zrcadla už jen pro kontrolu a pro informaci, nechce se v něm zhlížet, není mu nástrojem narcistního sebeobdivovatele, který sám sobě tleská a pro něhož se v zrcadle sbíhají všechny jeho iluze, především ješitnost a samolibost.

Je jasné, že *špatný herec* je prázdný. Prázdný — to znamená, že je vyvlastněn sám sebou a není tedy docela pánem sebe sama. Je zúžen; ale protože jeho vnější já vyvlastnilo jeho vnitřní já, jeho už beztak ochuzené vnitřní já se vlastně znovu a ještě víc ochuzuje. Jde o jeho vnitřní já a vnější já.

Špatný herec hraje svým povrchním já, které je přehnaně zbytnělé. Zadušené vnitřní já hraje už jen roli pochlebníka, toho, kdo herce kladně oceňuje a ospravedlňuje, stěží však roli kritika.

Dobrý herec hraje svým vnitřním já. Jeho osobnost se skládá z vnějšího já, kterého herec užívá k opravdové a účinné práci, k hlubokému, novému

vnitřnímu životu na vysoké úrovni. Svě vnější já si herec nepřipustí dřív, než je si jist vnitřním obsahem, důvěrným objevem role, duchovním a citovým předpodstatněním; tedy teprve tehdy, až vnější já může vnitřnímu já pomoci v jeho práci, aniž by herce zavedlo a povolilo uzdu jeho osobě.

Co je to vnější já? To, co na první pohled jsi, co z tebe mluví bez váhání a hlasitě.

Co je to vnitřní já? Ten druhý v tobě, kterému nenasloucháš, ten, kdo mluví docela tiše: je to vnitřní sluch, kterým posloucháš postavu.

Vnější já je pokožka, vnitřní já je krevní oběh.

Nepřevtělený herec, tedy *skutečný herec*, na jevišti ožívá a zmocňuje se sám sebe.

Jsou dva druhy herců: jedni zůstávají zaklíněni do sebe, druzí se dovedou od sebe odpoutat;

první se vyvíjejí k stále větší vážnosti a autoritě, získávají stále víc peněz nebo úspěchů, druzí se vyvíjejí zjemňováním osobnosti, vnitřním pronikáním a rozjímáním: to všechno působí jako setba. Dosahují dokonalosti, která je spjata s jejich vnitřním životem a která jim dává ten vnitřní život. Ten je opakem vnitřního života špatného herce.

Musím k tomuto zcela teoretickému hledisku dodat, že existuje určitý druh *obojživelných* herců: někdy jsou dobrými herci, někdy špatnými herci, a to buď v jedné roli, chvílemi, anebo v určitých obdobích.

*

Soustředění, rozjímání herce

Je to třetí fáze, která následuje poté, co herec *objevil Postavu*, její nezávislost a nadřazenost jejího života.

1. Herec užívá svého nástroje, své představitosti, nejdřív neobratně jako čtenář, komentátor; tehdy se mýlí. Musí se naučit zacházet s touto představitostí tak, aby mu pomohla najít a objevit *tělesnou dispozici*, fyzický

stav, který je nezbytný pro vyslovení repliky, pro potřebu ji vyslovit. Musí jakoukoli intelektuální a koncepční představivost potlačit ve prospěch čistého pocitu.

2. Jestliže herec přijme tato omezení a dovede jich využít, pak se stal hercem: objevil své *poslání* tím, že je pocítil.

Omezení si uvědomuje, když zakusí první zklamání a deziluze, které přináší profesionálně chápaná praxe.

Herec objeví deziluzi, zneužití, zlehčování, osobní neúspěch, divadelní neúspěch, iluzi, výsměch.

Nezbytné rozčarování.

*

Herec má nástroj pro roli ve své osobnosti; role je úhrn předepsaných replik, které tvoří skladbu; na jejím základě má herec vytvořit vlastní skladbu. Neboť tvůrcem role je on. Text je jen záminka.

Herec je *rovnocenným nástrojem* pro tu *postavu*, která mu sedí, nebo které se přizpůsobí.

Herec je *služebným nástrojem* pro divadelního *hrdinu*, jehož duchovní život je mimo jeho dosah; o takové postavě může herec pouze oddaně svědčit a sloužit jí; jen hercovo odosobnění dovolí hrdinovi žít.

Jsou různé divadelní formy, pro něž tyto postřehy nejsou užitečné nebo v nichž jsou nepoužitelné (osobnostní herec).

Je však určitá divadelní forma (klasické divadlo), pro niž jsou tyto postřehy nezbytné: v klasických hrách musí být herci nástroji, musí se podřídit tomu, že budou použiti, že budou *k dispozici* postavám nebo hrdinům.

*na úvodě
před úvodem*

*první vydání
1952 a 1954*

EDICE HORIZONT
svazek VI.

Louis Jouvet
NEPŘEVŤELENÝ HEREC

Z francouzských originálů Le comédien désincarné a Témoignages sur le théâtre, vydaných nakladatelstvím Flammarion, 26, Rue Racine, Paris, 1952 a 1954, přeložila a dokumentací opatřila Eva Uhlířová. Doslov napsal editorkniha Karel Kraus. Obálku navrhl Milan Mejstřík. Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2898. publikaci. Stran 176. Odpovědný redaktor Pavel Keclík. Výtvarná redaktorka Věra Šalamounová. Technický redaktor Pavel Rajský. Z nové sazby písmem Baskerville vytiskl MÍR, novinářské záv. n. p., závod 1, Praha 1, Václavské nám. 15.
AA 8,20, VA 8,68, 403-22-862 D-01*70 084
Náklad 1300 výtisků
První vydání.

11-039-67
09/20 - brož. 13,50 Kčs