

Jaroslav **Vostrý**

*O hercích a herectví*

druhé, rozšířené vydání

KANT 2014

## 5.

# Prožívat, či představovat?

**Prožívání a představování: jen rutinově 'herecké' a skutečně tvůrčí rozpoložení podle Stanislavského; herecký afekt a střetnutí 'skutečného' citu s 'estetickým': vztah citů a pocitů herce s city a pocity postavy a zmáhání obsahu formou; Diderotův 'herecký paradox' a rozdíl mezi zobrazovanou skutečností a obrazem; citová bezprostřednost Dumesnilové a uvědomělý rozvrh Claironové, momentální inspirace a řemeslo; od hereckého výkonu k herecké postavě: (slovní) text role a rozvíjení hereckého jednání; Damasiovo rozlišení emocí a pocitů a souvislost tělesných prožitků 'v postavě' s hercovou kognitivní aktivitou, živou imaginací: na průsečíku metafory a její realizace; emocionální angažmá a Diderotův osvícenský ideál; od Diderota ke Stanislavskému: dvojitý herecký přístup a preference spontaneity v souvislosti s proměnou amerického herectví; Stanislavského projekt a herectví na (věčné) cestě od reprodukce k tvorbě.**

**H**erecké představování a prožívání – přesněji „umění představování“ a „umění prožívání“ – stavěl do protikladu Stanislavskij. Co rozuměl představováním? „Roli je možné prožívat jen jednou nebo několikrát, ozřejmit si vnější formu skutečného smyslového prožitku a naučit se po takovém ozřejmění mechanickému, šolenými svaly umožněnému opakování této formy. To je představování role,“<sup>74</sup> psal v knize, jejíž doslova přeložený původní název zní *Práce herce na sobě*.

Z toho vyplývá, že Stanislavskij rozuměl představováním reprodukcí vnějšího projevu toho, co herec *jen jednou nebo několikrát* prožil, když se vcítil a vmyslil do situací, kterými příslušná postava ve hře prochází. Právě okolnost, že herec tyto situace *prožil* – ať při domácím studiu, nebo při zkouškách, případně aspoň zčásti při premiéře a možná i při prvních reprízách –, činí podle něho z představování stále ještě umění – na rozdíl od pouhé reprodukce předepsaného slovního a předpokládaného mimoslovního jednání, která je podle něho věcí pouhého řemesla.

Podobné mechanické opakování nějakého vnějšího projevu může být pochopitelně sotva působivé – je-li vůbec možné. Copak může herec v roli Shakespearova *Othella* – abych užil příkladu uváděného samým Stanislavským – jenom mechanicky volat *Krev, Jago, krev*, aniž přitom něco pocítí?

Přemýšlení o hereckém prožívání a hereckém představování bylo důsledkem krize, kterou Stanislavskij zažíval po prvním, obrovsky úspěšném zahraničním zájezdu Moskevského uměleckého divadla z r. 1906 (kromě jiných míst navštívilo tenkrát i Prahu a zásadně ovlivnilo české divadlo).

<sup>74</sup> Stanislavskij, K. S. *Moje výchova k herectví*, Praha 1946: 38–39.

Co ho nejvíc rozčilovalo, byl nápadný rozdíl mezi vnitřním obsahem, který vkládal do svých rolí v momentech, kdy na nich pracoval, a pouhé vnější formy, do které podle jeho výroku v knize *Můj život v umění* časem degenerovaly. Zůstalo jen „všechno vnějšíkové, každý pohyb svalů nohou, rukou, těla, mimika, mhouření očí krátkozrakého člověka“ a podobně. „Při posledních pohostinských hrách v zahraničí i dříve v Moskvě jsem automaticky opakoval právě tyhle naučené a zaběhané špílce, mechanické znaky chybějícího citu. Na některých místech jsem se snažil být pokud možno nervnější, exaltovanější, a proto jsem prováděl prudké pohyby, jinde jsem se pokoušel vypadat dětinsky pomocí dětsky naivního pohledu, na jiných místech jsem usiloval hlídat chůzi a typická gesta postavy, tedy vnější projevy dávno zasutých citů. Napodoboval jsem naivitu, ale nebyl jsem naivní; cupital jsem, ale necítil jsem vnitřní chvat, který vyvolává drobné krůčky, atd. Prostě jsem víceméně dovedně předstíral, kopíroval vnější příznaky prožitku a jednání, ale sám jsem přitom nic neprožíval [...]“<sup>75</sup>

Aby se herec opravdu zmocnil své postavy, musí se podle Stanislavského do ní skutečně vžít. Co je ale platná taková investice při jejím studiu, když postupem repríz se to, co herec do své postavy vložil, nakonec vytratí a ze všeho zbydou jen jakési mechanické vnější úkony? Stanislavskij se octl v pokušení obvinít z této vnitřní degenerace výkonu samy okolnosti, za nichž ho herec musí podávat: copak je vůbec možné vyznávat lásku veřejně s ohledem na všechny technické podmínky, které přitom musí splňovat? „A tak vám nezbyvá nic jiného než se ze všech sil snažit, pachtit se a marně se pokoušet překonat svou bezmocnost a splnit nesplnitelné“ (Stanislavskij 1983: 282).

Naštěstí existují jisté vnější prostředky, kterými si herec může pomoci, aby aspoň poměrně přesvědčivě předstíral průvodní znaky citu, ačkoli nic necítí. Takový „vnitřní stav, kdy člověk musí navenek předvádět, co uvnitř necítí“, pojmenoval Stanislavskij (1983: 282) *hereckým rozpoložením*. Sám začal hledat „jiný duševní a tělesný stav herce na jevišti, stav z hlediska tvořivého procesu blahodárny, nikoli škodlivý“, který nazval *tvůrčím rozpoložením (creative mood)*, jak se říká v prvním, anglickém vydání jeho umělecké autobiografie).

V souvislosti s tím si (o stránku dál) položil otázku: „*Neexistují nějaké technické postupy schopné tvůrčí rozpoložení vyvolat?*“ Tak z odporu k pouhému plnění předepsané role pomocí vnější techniky začalo Stanislavského experimentování, jehož cílem bylo vypracování herecké vnitřní techniky. Stanislavskij si ovšem uvědomoval, že není možné „*umělou cestou vytvářet samotnou inspiraci*“. Šlo mu o to, naučit se vytvářet pro ni aspoň příznivou půdu; totiž „*onu atmosféru, v níž do naší duše vstupuje inspirace častěji a ochotněji*“ (ibid.).

V tomto rámci se rodily Stanislavského teze o svalovém uvolnění jako prostředku „*podřízení fyzického aparátu hercově vůli*“. Tento objev Stanislavského uchvátil natolik, že si „*z představení dělal málem experimentální laboratoř. Nehrál jsem, ale před očima diváků jsem plnil úkoly, které jsem si sám vymýšlel. Zaráželo mě jen, že ani jeden z herců nebo diváků v mé blízkosti zřejmě nezaznamenal změnu*“ (1983: 284), která se přece s ním a s jeho herectvím měla stát.

75 Stanislavskij, K. S. *Můj život v umění*, Praha 1983: 280.

Pomáhala mu i pozornost k vlastním tělesným pocitům a vůbec potlačení jakékoli pozornosti věnované tomu, co se děje mimo jeviště, včetně toho, jak publikum jeho hraní přijímá. Zde mají svůj původ Stanislavského myšlenky o tzv. *okruhu veřejné samoty*. Je jasné, že souvisejí s vizí divadla jistého žánru a stylu, konkrétně takového divadla, které v zájmu realistického vyjádření staví mezi sebe a obecnost imaginární čtvrtou stěnu. Co obecně platí, je jistě Stanislavského nejdůležitější poznatek z této doby: totiž že tvorba je především *plné soustředění duševní a fyzické*. Skutečný tvořivý proces ovládá „nejen zrak i sluch, ale všech pět lidských smyslů. Ovládá mimoto i tělo, myšlení, rozum, vůli, cit, paměť i představivost“ (1983: 285). Závěr, který Stanislavskij vyslovuje, se ovšem pohybuje zcela v rámci herectví prožívání: „*Všecky duševní i fyzické složky lidské přirozenosti musí být na jevišti zaměřeny k tomu, co se odehrává v nitru zobrazované osoby*“ (ibid.).

Takovému přístupu se také říká *emocionalistický* a tento přístup se pak klade do protikladu k přístupu *intelektualistickému*, za jehož nejrozhodnějšího teoretického zastávce se pokládá Diderot. Spor obou těchto hereckých přístupů bylo možné sledovat čtvrt tisíciletí; i z toho důvodu je stále možné se z něj poučit.

Pro francouzský klasicismus 17. st. jsou nejdůležitější lidské vášně. Mluví-li Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) ve svém už citovaném *Umění básnickém* o individuálních vlastnostech různých hrdinů, ze kterých má jejich umělecké zobrazení vycházet, mluví vlastně jen o jejich emocích nebo – možná přesněji řečeno – právě o vášních. Tyto emoce jsou také opravdu základem jednání Corneillova Cida nebo Ximeny, ve kterých s vášněmi zápasí smysl pro povinnost, případně jednání Racinovy Faidry nebo jeho Oresta: všichni mají v tomto ohledu své předchůdce v Aischylově Klytaimestře či Agamemnonovi, Sofoklově Antigoně a Oidipovi nebo v Euripidově Orestovi a Medeii. Ale není tomu tak i ve francouzské klasicistní komedii? Molièrův Harpagon je jistě ovládán vášní. Nezrazují ale právě vášně také jeho Tartuffa? V případě Dona Juana pak máme co dělat s racionalisticky zdůvodňovanou ‘chladnou’ vášní, překračující všechny doposud platné meze.

Při svém slovním vyjádření je tato vášeň v klasicistní tragédii výlučně a v klasicistní ‘vysoké’ komedii zhusta spoutána pravidelnou veršovou organizací; v monozích klasicistních hrdinů je vyjádření těchto vášní spjata s úsilím o jejich intelektuální reflexi; to imaginativní – mohli bychom také říct –, se tedy spojuje s tím diskurzivním; s populárně vědeckým zjednodušením řečeno, pravá mozková hemisféra spolupracuje s levou. Emocionálnost s racionálností, imaginativnost s diskurzivitou se pak sváří nejenom uvnitř samotného díla, ale i v procesu jeho vnímání. Můžeme mluvit o střetnutí ‘skutečných’ citů, vzbuzovaných emocionálním obsahem promluvy, a ‘estetických’ citů, souvisejících s jejich veršovou organizací.

Proslulý ruský psycholog Lev Vygotskij (1896–1934) mluvil o emocích vzbuzovaných materiálem a emocích vzbuzovaných formou a formuloval princip, jímž se podle něho řídí vnímatelova *estetická reakce*. Tato „estetická reakce“ *obsahuje afekt rozvíjející se dvěma protichůdnými směry* (tj. směrem

udávaným 'skutečnou', 'obsahovou' emocí a směrem vytyčovaným 'estetickou' emocí, tj. požitkem z esteticky zvládnutého uměleckého vyjádření 'skutečných' emocí postavy). Ve vrcholném bodě, ve kterém se 'obsahová' a 'estetická' emoce střetnou, nastává pak podle Vygotského jakési krátké spojení, jehož působením se původní afekt sám zničí v pocitu očištění (v katarzi).<sup>76</sup>

Není to s hereckým afektem podobné? Také při jeho rozvíjení se střetává 'skutečný' cit s 'estetickým' (v daném případě umělecky tvořivým), tj. svářejí se hercovy city a pocity, které vyplývají z toho, co se děje v duši představované osoby, a city a pocity související se zvládnutím (případně přímo virtuózním či zesíleně artistním zvládnutím) způsobu jejich podání. Jen mírně zjednodušeným vyjádřením tohoto sváru je tvrzení, podle kterého nemůže jít při hereckém vytváření postavy o její 'skutečné' city, a to z jednoduchého důvodu: ať se herec noří do duševního obsahu svého hrdiny jakkoli hluboko, stejně se aspoň v koutku vlastní duše raduje (případně trápí), jak se mu daří (případně nedaří) tento obsah působivě projevit.

Už v druhé kapitole byla řeč o tom, co zejména mladé lidi vede nejen třeba ke zpívání při kytáře, ale někdy i dnes stále ještě k recitaci veršů. Pro uplatnění a překonání (očištění) nespecifikované vlastní afektivity, související s přebytkem emocionální energie, jsou verše tak vhodné právě vzhledem k jejich formálně estetické organizaci. Kolik herců začínalo recitováním! Vzpomeňme jen na mladičkého Zdeňka Štěpánka, jak si v lihovaru, kde ho zaměstnal jeho otec, který tu byl správcem, ve večerní samotářské říkání do hukotu strojů monology Shakespearových postav či Rostandova Cyrana z Bergeraku.<sup>77</sup>

Emocionální vypjatost racionálně stavěných monologů klasicistní tragédie jako by si sama říkala o stupňování mluvního výrazu do zpěvního nebo aspoň zpěvného projevu: přechod k takovému projevu je za podobných okolností přece něco zcela přirozeného a dobové poukazy na zpěvní složku antických tragédií jsou určitě zcela na místě. Zachovaná svědectví mluví o tom, jak Jean Racine (1639-1699), proslulý nejenom básnickým, ale i deklamátorským talentem, učil představitelku svých hrdinek, příjemnou, nepřiliš hezkou černovlásku Champmesléovou s malými, kulatými očima a působivým hlasem, správnému přednesu. „*Vysvětloval jí nejdříve povahu veršů, které měla říkat,*“ psal Racinův syn Louis, „*ukazoval jí gesta a diktoval tóny, které dokonce zapisoval hudebně.*“ Abbé Dubos zaznamenal, jak ji básník učil snížit v jisté pasáži hlas *ještě více, než žádá smysl*, aby mohla při následujících verších nasadit tón o celou oktávu vyšší.<sup>78</sup>

Z toho je možné vyvodit, že už před r. 1680, tj. před rozchodem s Racinem, jehož byla milenkou, měla Champmesléová (1642-1698) svou zpěvnou deklamaci, která svědkům jejích pozdějších výkonů připadala umělá. V době,

76 Vygotskij, L. S. *Psychologie umění*, Praha 1981: 213.

77 Viz Štěpánek, Z. *Herec*, Praha 1961: 19.

78 Vzpomínky Louise Racina i spis *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Kritické úvahy o poezii a malířství) z r. 1719, jehož autorem je abbé Jean-Baptiste Dubos, cituje Romain Rolland v III. kap. svých „Poznámek o Lullym“, in (týž) *Hudebníci minulosti*, Praha 1955: 161-167.



kdy ji instruoval Jean Racine, „*věrna oněm naučením, jevila se na jevišti jako přirozeně inspirovaná, ačkoli to byla umělkyně vycvičená*“, vyjádřil se k tomu Louis Racine, který jí zjevně nebyl příliš nakloněn. Z dobových výroků o jejím přednesu čerpá také Romain Rolland argumenty pro své tvrzení, že deklamace ve francouzské tragédii byla obdobná recitativu v operách Lullyho, který se inspiroval Racinovými intonacemi.

Mluví-li i Racine syn o tom, že se Champmesléová jevila při představení jako *přirozeně inspirovaná*, můžeme usuzovat, že dokázala předepsaný způsob přednesu naplnit vlastním prožitkem, který se v ní její učitel určitě snažil probudit spolu se smyslem pro jeho tvarování. Byl-li její projev později hodnocen jako nabubřelý, nesvědčí to o ničem jiném, než že naučený způsob se bez Racinova ‘režisérského’ dohledu proměnil v mechanicky uplatňovanou machu. Takový dojem musel vzniknout zřejmě proto, že

◀ Nicolas de Largillière, Slečna Duclosová  
v titulní roli Ariany od Thomase Corneille,  
kolem r. 1714

▶ Charles Antoine Coypel, Adrienne  
Lecouvreurová jako Cornélie v tragédii Pierra  
Corneille Smrt Pompejova, 1721–1724



přijatý způsob nabubřel vzhledem k nedostatku 'emocionálního obsahu', který měl formovat a kterého se hereččině projevu nedostávalo.

O jaký způsob šlo, naznačuje záznam o tom, jak Boileau, také výborný deklamátor, přednášel ve společnosti některá místa z Racinova *Mithridata*. Svědek mluví o síle, se kterou Boileau deklamoval a která vzbudila jeho dojetí. Zaznamenal i Boileauova slova o tom, že „*pan Racine, který recitoval tak skvěle, dává ty verše právě tak říkat Champmesléové [...]. Zároveň podotkl, že si divadlo žádá této velkorysosti, této přehnanosti stejně v hlase a v deklamaci jako v gestech*“ (viz Rolland 1955: 164).

Tento rozmáchnutý patetický zpěvný styl převzala žačka Champmesléové Marie-Anne Duclosová (1668–1748); té ovšem jako by podle dobových svědectví zcela chyběl cit, kterým by způsob svého přednesu oprávnila. Zcela opačně vyznívají dobové posudky herectví její mladší soupeřky Adrienne Lecouvreurové (1692–1730), velké žačky velkého tragéda a znamenitého komika Michela Boyrona řečeného Baron (1653–1729), vyškoleného Molièrem. Lecouvreurová proslula podobně jako její učitel odpatetizovaným, 'přirozeným' přednesem, smyslem jak pro detail, tak pro myšlenku a uměním poslouchat partnera. „*Jestliže plakala,*“ zní dobové svědectví, „*jestliže si stýskala, neotřásala se [na rozdíl od svých kolegyň] neovladatelnými vzlyky.*“<sup>79</sup>

Podle dochovaných svědectví uměla pouhou mimikou vyjadřovat smutek, radost, něhu, strach i soucit. Možná se řídila pravidlem, které – jako

79 Dobová svědectví o hereckém projevu Duclosové a Lecouvreurové cituje S. Mokušskij ve zmíněné antologii z roku 1955: 418–421.

jediné pravidlo pro herce - vytyčil kdysi Boileau a které, jak už víme, zní, že má-li herec někoho dojmout, musí být sám dojatý; nebo tak aspoň musela působit. Podle svědectví, že její vzlyky nebyly neovladatelné, lze ale v každém případě soudit, že měla nejenom dobrý vkus, tj. že své pocity dovedla ovládat, ale že je dovedla ovládat *tvořivým* hereckým způsobem, tj. že 'skutečné' pocity jí byly materiálem uměleckého vyjádření. Lépe řečeno, že Vygotského „skutečné city“ v ní nerozlišitelně splývaly s „estetickými“: v tomto případě s tvořivou potřebou, která herci nedovoluje zůstat u pouhého ('mechanického') *vyobrazení* citů, resp. jejich důsledků. Vlivem tohoto tvořivého využití se i 'skutečný' výraz citů může stát *obrazem*, v jehož rámci se takové city reflektují, tj. nějak tematizují.

Rozhodně se tedy nedá předpokládat, že se Lecouvreurůvá na jevišti jenom - řečeno ošklivým dnešním slovem - odregovávala, i když právě o ní se zachovala historka (zaznamenaná ovšem třicet let po její smrti), jak jednou adresovala slova role do lóže své soupeřky v milostné přízni známého velmože, která ji podle legendy pak dala otrávit. Je v tom jistá smutná ironie, související s pomíjivostí hereckého umění, když se jméno Adrienny Lecouvreurůvé zachovalo v povědomí pozdějšího publika jen díky Scribeovu melodramatu z r. 1849, jehož podkladem je tato legenda.

Ať byla míra citového angažmá a vnější virtuozity či rozmáchlé patetičnosti a 'přirozené prostoty' - také vzhledem k měnící se mentalitě - u různých herců jakákoli a ať vyvolávalo u různých diváků víc nadšení to nebo ono, zdá se, že požadavek emocionální zainteresovanosti herce v roli zůstával po dlouhá desetiletí ve francouzském prostředí stejně platný. Až Denis Diderot vyjádřil ve svém *Paradoxu o herci* (1773, přepracovaný 1778 a vydaný teprve 1830) pevně přesvědčení, že hercův „talent není v tom, že cítí [...], ale že tak svědomitě podá vnější znaky citu“.<sup>80</sup>

Mluvil-li o gestech zoufalství připravovaných před zrcadlem či o vypočítavosti, s jakou herec vytáhne v jistý přesně uvážený okamžik kapesník, mohlo to vypadat, jako by jeho cílem bylo odhalit cosi, co se z dobrých důvodů mělo před veřejností tajit. Tím spíš není možné se vyhnout úvaze, jaké byly jeho hlubší důvody a co je na teorii tohoto citlivého racionalisty, jíž se argumentuje dodneška, opravdu racionálního.

Chceš-li představovat hrdinu, jehož řeč je plná vášně a citu, sotva můžeš sám zůstat tímto citem nedotčen: tak by se také dal tlumočit základní požadavek klasicistní poetiky na herce. „*Nepůsobí na nás prudký, z míry přivedený člověk, ale ten, který se ovládá.*“ To tvrdí Diderot (1950: 236). Jeho výrok by jistě mohl schválit každý, komu se nelíbil nabubřele patetický přednes Duclosové a kdo dával přednost Lecouvreurůvé a jejímu učiteli Baronovi. Jejich - řekněme - prostší či uměřenější styl se od stylu Duclosové lišil přece právě tím, co měl při veškeré divadelnosti společné se způsobem, kterým normální člověk dává najevo skutečný cit. Diderot ovšem spíáchá zdůraznit, že „*nejvyšší citovost tvoří prostřední herce. Prostřední citovost tvoří*

80 Diderot, D. „Paradox o herci“, in *Diderot o divadle*, Praha 1950: 237.



*množství špatných herců. Absolutní nedostatek citovosti připravuje veliké herce“* (1950: 238). Zatímco slzy citového člověka vystupují podle něho z nitra, u herce je to jinak: „*Herecké slzy padají z mozku“* (ibid.).

Kdybychom hledali nějakého Diderotova předchůdce, mohli bychom za něho s dobrým svědomím označit autora spisu *L'Art du théâtre* z r. 1750, jímž je Francesco Riccoboni (1707-1772), někdejší herec pařížské Comédie Italienne. Už jeho původ z rodu italských komediantů, u kterých bylo spíš v úctě a předmětem hlavní pozornosti poctivé herecké řemeslo než hercovy duševní procesy, vysvětluje stanovisko, ze kterého vycházel. Formuloval je sám tak, že „*má-li člověk tu smůlu, že to, co vyjadřuje, také doopravdy cítí, není schopen hrát“*.<sup>81</sup> Podobně ale smýšlel dokonce i Vladimír Němrovič-Dančenko (1858-1943), spoluzakladatel Moskevského uměleckého divadla a také režisér divadelní adaptace Dostojevského *Bratrů Karamazovových*. Ten tvrdil, že propadá-li zuřivosti či hluboce duševně strádá třeba Míša Karamazov nebo Grušeňka, neznamená to ještě, že by jejich city měly ovládnout představitele těchto postav natolik, aby je prožívali jako ve skutečném životě; pak by to už nebylo herectví, ale hysterie.

Je ještě třeba zdůrazňovat, že city, které prožívá herec v postavě, přece opravdu nejsou, a dokonce ani nemohou být city *skutečné*? Kdyby šlo o skutečné city, bylo by to nebezpečné už z toho prostého důvodu, že takové „skutečné“ či „seriózní“ emoce jsou dynamické a nutí člověka přikročit k jednání;<sup>82</sup> kvůli možným následkům podobného jednání se ale přece snažíme krotit takové city i v životě! Jednání v afektu (vzpomeňme na Othella, který škrtí Desdemonu) se musí jen zahrát; jinak by mohlo být pro partnerku či partnera krajně nebezpečné, ba i osudné.

Že k podobnému hysterickému jednání vinou některých nejistých herců na jevišti občas dochází, mohou dosvědčit jejich kolegové, kteří to odnesou naštěstí obvykle jenom modřinami. Není ani nic překvapivého, že se takového jednání dopouštějí právě herci, kteří se do citů odpovídajících citům postavy bezmocně nutí, protože se jim odpovídajícího prožitkového materiálu, nezbytného k žádoucímu tvarování jejich hereckého projevu, nedostává: není jim ho totiž schopná poskytnout jejich nedostatečná imaginace. U talentovaného herce bývá imaginace naopak natolik silná, že příslušná představa, pomocí které své jevištní jednání řídí, zahrnuje nejenom sám prožitek, ale i způsob, jakým ho lze v daných jevištních podmínkách nejprůměrněji projevit. Stejně nebezpečné ovšem je poddávat se na scéně *hereckým citům*, citům „neseriózním“, zahrnujícím příslušný způsob jejich (obvykle nejkonvenčnějšího) vyjádření jaksi automaticky. Výsledkem bývá emocionální exhibice, nahrazující původní (‘autentické’) herecké sdělení nějakého skutečného obsahu jakýmsi herectvím o sobě, herectvím ‘jako takovým’. Jsou jistě všechny důvody domnívat se, že právě něco podobného

81 Riccoboni, F. *Die Schauspielkunst* (übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing), Berlin 1954: 73-74.

82 O „skutečných“ či „seriózních“ a „hereckých“ citech píše R. G. Natadze v knize *Vooobraženiye kak faktor povedeniya (Eksperimental'naje issledovaniye)*, Tbilisi 1972, a to v šesté části nazvané Ob ustanovnočnom dejstviji vooobraženiya v sceničeskom perevoploščeniiji.

bylo důvodem, proč se pozdější výkony Champmesléové a výkony její žačky Duclosové zdály očitým svědkům nabubřelé.

Zcela k ničemu ovšem je soukromé prožívání, které nemá na herecký projev prožívajícího předpokládaný vliv. Tomuto případu věnoval ve své *Hamburské dramaturgii* pozornost německý dramatik a estetik Gotthold Ephraim Lessing (1721–1789). Lessing recenzoval Riccoboniho spis hned po vydání a pak ho dokonce přeložil. Na rozdíl od Riccoboniho v citovaném vlastním spisu zdůraznil, jak daleko má ještě herec, který příslušnému místu role rozumí, k tomu, kdo ho současně také umí procítit. Problém podle Lessinga spočívá v tom, že není tak důležité, co herec sám 'uvnitř' cítí, jako to, jak navenek působí. Na rozdíl od takového, který sice příslušné místo správně cítí, ale z jeho tváře a chování to bude divák sotva s to vyčíst, je proto z Lessingova hlediska na jevišti mnohem upotřebitelnější ten, kdo se nám bude „zdat oduševněn nejniternějším citem“, i když všechno, co říká a dělá, bude výsledkem pouhého napodobení.<sup>83</sup> Jak lze ale vůbec odlišit takové 'napodobení' od prožívání, když podle Lessingova přesvědčení „*cítění je vůbec vždycky nejspornější z hercova nadání*“? Jde totiž opravdu o *cosi vnitřního*, nač můžeme podle Lessinga usuzovat právě jen podle *vnějších znaků*.

Takový rozumný praktický přístup ovšem nesmetává ze stolu otázky, které Diderot zodpovídal tak provokativním a z dnešního většinového hlediska – tj. poté, co se posléze pod vlivem 'Stanislavského' zásadně proměnilo i americké filmové herectví – tak neadekvátním způsobem.

Diderotovo pojetí je nejlépe vidět na tom, jak srovnává dvě herečky, o kterých se tu už mluvilo, Dumesnilovou a Claironovou. Toto srovnání se ostatně už ve 3. kapitole stalo příležitostí k úvaze o rozdílu mezi hereckým výkonem a hereckou postavou. Dumesnilová vstupuje podle Diderota na scénu, *aniž ví, co bude říkat*, a dokonce *polovinu času neví, co říká*, než přijde její *vrcholný okamžik*, tj. než se dostaví inspirace a ona se dá unést svým citem (Diderot 1950: 235). Claironová naproti tomu už „*při šestém představení zná zpaměti všechny detaily, stejně jako slova své hry*“ (ibid.).

Srovnání s tím, jak se Dumesnilová dostávala do role jakoby vždycky znovu v místech, kterými se dala momentálně unést, nás v 3. kapitole logicky dovedlo k otázce, nešlo-li u Dumesnilové ještě o pouhý *herecký výkon* v představení nějaké hry. A opravňovalo hypotézu, že u Claironové šlo už naopak o *hereckou postavu* jako svébytné hercovo dílo. Diderot mluví o tom, že Claironová se citu rozhodně nepoddává, naopak všechno je u ní jen *věcí cviku a paměti*; to ovšem od okamžiku, kdy má linii své herecké hry definitivně vypracovanou. Není postava na rozdíl od pouhého výkonu spojena právě s takto vypracovanou linií herecké hry, ze které se ale – jako se to stalo Stanislavskému – může zcela vytratit původní prožitek?

Dobová svědectví o hře Dumesnilové vypovídají o tom, že se řídila instinktem. Její deklamace nepřipomínala přednes podle notového zápisu a její

<sup>83</sup> Lessing, G. E. *Hamburská dramaturgie. Láokón. Stati*, Praha 1980: 36–37 (v *Hamburské dramaturgii* Třetí kus z 8. května 1767).

jednotlivá gesta a kroky nebyly vypočítané, jako tomu bylo u Champmesléové a Duclosové. Tato herečka prý vnikala tak hluboko do pocitů svých postav, že se jí zmocňoval jejich pláč; podle dobového výroku se opravdu cítila tím, koho hrála. Příliš nepřekvapuje, že takový přístup oceňoval Talma (viz dále), pro kterého byla citovost nejdůležitější známkou talentu. Zajímavější jistě je, že si citové bezprostřednosti Dumesnilové neobyčejně cenil legendární anglický herec a divadelní reformátor David Garrick (1717–1779), který se prý při vzpomínce na její umění dokonce rozplakal.<sup>84</sup> Je to zajímavé vzhledem k tomu, že umění právě tohoto herce je Diderotovi největším důkazem správnosti jeho teorie: když Garrick ve společnosti jenom na ukázkou v kratičkém čase tolikrát změnil výraz,<sup>85</sup> nemůže to být podle Diderota jinak, než že ve skutečnosti přítom nic necítí: ano, Diderot je přesvědčený, že v každém podobném případě může jít jenom o grimasy, víceméně věrné či falešné, podle toho jestli dotyčný má nebo nemá talent jako Garrick (viz Diderot 1950: 249).

Mimochodem, i pro Brechta bude nejpřesvědčivějším důkazem umění proslulého čínského herce Mej Lan-fanga (1894–1961), když je při svém zájezdu do Evropy ve společnosti předvede jen tak ve smokingu a bez zvláštního osvětlení, „jak to dělá“. Odvážil by se něčeho podobného západní herec? Podle Brechta rozhodně ne. „*Kde by zůstala posvátnost umění? Kde mystika proměny? [...] Srovnání s asijským umělcem ukazuje celé to kněžourství, v jehož zajetí je dosud naše umění.*“<sup>86</sup>

„*Nešťastná, opravdu nešťastná žena,*“ píše Diderot, „*pláče a vůbec vás nedojme, a co horšího, lehký rys, který ji hyzdí, vynutí vám úsměv. Její přízvuk zní vašemu sluchu nepříjemně a zraňuje vás. Pohyb, který je jí vlastní, vám ukazuje její bolest obyčejnou a obtížnou. To proto, že vzbouřené vášně jsou vždycky náchylné ke grimasám, které herec bez vkusu otrocky napodobuje, ale jimž se veliký umělec vyhýbá. Chceme, aby člověk uprostřed nejkrutějších muk zachoval charakter člověka, důstojnost svého rodu. Jaký je výsledek tohoto hrdinského úsilí? Že se člověk oprostí od bolesti a ztlumí ji. Chceme, aby tato žena vypadala vkusně, měkce, aby tento hrdina umíral jako bývalý gladiátor uprostřed arény, za potlesku církve, s půvabem a ušlechtilostí, v elegantním a malebném postoji*“ (Diderot 1950: 241).

Dlouhý citát byl nutný: předložené tvrzení prozrazuje další důležité motívy, jimiž se Diderot řídí. Ne náhodou se v jeho spisu vyskytuje pojem 'vkus'. Dávat nebo nedávat spontánně najevo své city je z jistého hlediska opravdu věc vkusu a dobových konvencí. Diderotova teorie vychází nepochybně z hlediska preferujícího zdrženlivost výrazu. Zásada, podle které čím cudnější je výraz nějakého citu, tím víc lze tomuto citu asi uvěřit, platí nejenom obecně, ale v jistých časech se ještě aktualizuje. Jde o časy, jejichž mentalita nevychází z nadšení (starořecký *enthusiasmos*), ale z intelektuální skepse;

84 Srov. Garrickovu obdivnou charakteristiku jejího umění citovanou in Jomaron, J. (ed.) *Le Théâtre en France*, Paris 1992: 479.

85 „*Garrick vystrčí hlavu mezi dveře a v intervalu čtyř nebo pěti vteřin přejde jeho obličej postupně od bláznivé radosti k radosti mírné, od této radosti ke klidu, z klidu k překvapení, od překvapení k údivu, z údivu ke smutku, ze smutku ke skleslosti, od skleslosti k zděšení, od zděšení k hrůze, od hrůzy k beznaději a z tohoto posledního výrazu stupně vystoupí znovu k původnímu výrazu*“ (Diderot 1950: 248).

86 Brecht, B. „Zcizující efekty v čínském hereckém umění“, in (týž) *Myšlenky*, Praha 1958: 43.



Charles-André  
Van Loo,  
Claironová  
a Lekain jako  
Medea a Jason,  
1759.

někdy pak zklamání přímo pramení z důsledků toho, co takové nadšení, zejména zmocnilo-li se mas, dokázalo nakonec způsobit. Kdo by nerozuměl takové opatrnosti i na začátku 21. století! A kdo by tedy také nerozuměl teorii i módě výrazového *understatementu*, tj. úmyslného tlumení emocí spojeného v hereckém projevu s 'podehráváním', které bylo tak typické pro jednání moderního hemingwayovského hrdiny i jeho filmově herecké modifikace a které dostalo svou protiváhu až vlivem emocionalismu Deano-ovy a Brandovy generace či umění hereček Ingmara Bergmana (1918-2007).

Je jasné, že tento *understatement* nesouvisel jen se zklamáním z masově rozšířených ideologií, které mají co dělat s příčinami obou světových válek



▲ Whirsker,  
Dumesnilová  
a Lekain v rolích  
Jokasty a Oidipa  
ve Voltairově  
tragédii Oidipus,  
1770–1788, Sbírka  
Comédie-Française.

► Whirsker,  
Dumesnilová  
v titulní roli Racinovy  
tragédie Faidra,  
po r. 1760, Sbírka  
Comédie-Française.



a koncentráky jak nacistickými, tak komunistickými. Byl také důsledkem toho populárně vědeckého přístupu, nejedním svým rysem odkazujícího k osvícenskému racionalismu, který třeba i (zdánlivě?) nejnvrženější lidské city redukuje na jejich příčiny: ty přece spočívají v ekonomických zájmech jednotlivců i celých sociálních tříd, případně v pudových impulsech; v tomto druhém případě jde o podněty, se kterými se bude další generace vyrovnávat i jiným, v podstatě emocionalisticky a fyzicky angažovaným herectvím.

Za Diderotovým názorem citovaným o dva odstavce výš stojí ale také bystrý estetik a teoretik umění, který ví, že mezi pouhým (naturalistickým) vyobrazením a uměleckým obrazem je hluboký rozdíl. V zásadě jde o rozdíl mezi 'skutečností', případně 'životem', a jeho napodobením či předváděním, vymezeným a omezeným jeho specifickými technickými podmínkami. Seberealističtější zachycený strom na plátně je přece dvojrozměrný a sebenaturalističtější divadelní či filmová scéna musí být aranžována z hlediska podmínek vnímání budoucích diváků (nehledě k tomu, že intimní scéna se odehrává před nimi, tzn. veřejně). Důležitější ale je, co tvořivé využití tohoto rozdílu umožňuje. Je v této souvislosti ještě třeba opakovat, že právě odlišnost uměleckého obrazu od skutečnosti je pramenem jeho potenciálně symbolického smyslu?

Na Diderotově názoru je ale nápadná i jakási až estétská distance od vlastního předmětu napodobení, prozrazující (u obdivovatele Richardsona a člověka, který sám se prohlašuje za mimořádně citlivého)<sup>87</sup> přímo nedostatek soucitu. Vzpomeňme na to, co bylo o tomto odstupu a o tomto soucitu řečeno v souvislosti s antickou tradicí zobrazování a židovsko-křesťanskou tradicí vyjadřování citu. Jakým způsobem se v Diderotově „Paradoxu o herci“ první tradice uplatňuje a druhá potlačuje, má co dělat s podstatou osvícenského názoru na divadlo - a Diderotův názor na herectví je jeho součástí.

Boileauovský klasicismus mohl poskytnout herci svobodu dát se unést, protože toto citové unesení udržovala v mezích jak přísná vázanost veršů, tak stanovené konvence chování. Jim odpovídala i pravidla pohybu herců na scéně, tj. jakási ideální etiketa, podle níž se choval vznešený tragický hrdina. Dobové záznamy uvádějí jako ilustraci novátorského přínosu Dumesnilové, že se v roli královny neomezovala jen na vznešená gesta, která královnám přísluší, ale dokázala se rozběhnout po scéně a fyzicky bránit vlastního syna před dýkou protivníka. Ve stejných záznamech se setkáme i s takovým zdůvodněním útoku na tuto herečku, že se její hra příliš odlišovala od přísně rozvržené deklamace představitelů staré školy, na niž bylo obecnstvo zvyklé a kterou dodržovala její soupeřka Claironová (viz Mokuľskij 1955: 424-433).

V klasicistním divadle byla zárukou 'pravdivosti' napodobení - tedy ve skutečnosti jistého ideálního chování - přísně zachovávaná pravidla, v jejichž rámci se herec mohl, ba dokonce musel dát unést svým citem; teprve

87 „Ostatně, když jsem prohlásil, že citovost je charakteristickou známkou dobroty srdce a prostřednosti ducha, učinil jsem dost nevhodní přiznání. Jestliže totiž příroda stvořila kdy citlivou duši, je to duše moje“ (Diderot 1950: 270).

tak dal ožít intelektuálně založenému ideálu, kterým se řídila dramatikova slova. Slova tu také byla hlavním uměleckým prostředkem: i činy postav byly v tomto divadle vyjádřeny především slovy, která byla odpovídajícím mimoslovním projevem jenom doprovázena. Diderot rozhodně nebyl přívržencem tohoto způsobu: „*V našich dramatech se příliš mluví a následkem toho v nich herci dost nehrají*“: to je jen jeden z řady výroků vyjadřujících jeho přesvědčení o účinnosti – jak by se dnes řeklo – nonverbálního vyjadřování.<sup>88</sup>

Protože postava klasicistní tragédie – oproti modernímu dramatu – vyjadřovala i své city přímo pomocí slov, herci mohlo jít jen o přednes. Ano, Diderotovo srovnání Dumesnilové, podléhající okamžité inspiraci, a Claironové s její vypracovanou linií herecké hry opravdu svádí k závěru, že na rozdíl od ní nešlo u Dumesnilové ani tak o hereckou *postavu*, jako o *výkon*. Jestliže jsem citoval výrok o Claironové jako o představitelce ‘staré školy’, bylo by ho v této souvislosti na místě zpochybnit. Právě ona totiž – na rozdíl od Dumesnilové, podléhající při představení momentálním citovým impulsům – splňovala Diderotovu představu o dokonalém herci, jehož hra měla to, co Diderot (1950: 234) na herci požadoval: „*svůj postup, přestávky, svůj počátek, střed a vrchol*“. Už byla v té souvislosti řeč o samostatném ‘textu’, jehož jsou dramatikova slova, pronášena tím či jiným způsobem, jen součástí a který je základem *herecké postavy* ve smyslu vlastního hercova výtvaru. Neshoduje se na tomto požadavku (požadavku herecké hry podle předem vytvořeného plánu) s Diderotem i Stanislavskij, když mluví o souvislé linii hercova jednání, budované ovšem především na psychologických motivacích postavy? (Srov. Stanislavskij 1946: 367an.)

Šlo ale na rozdíl od postavy u Claironové u Dumesnilové jenom o momentální výkon v roli, o výkon, ke kterému ji zrovna při tomto představení inspirovalo to, oč konečně hlavně jde a co herec či herečka stejně pouze přednáší, totiž básníkuv text? Vzpomeneme-li si ale na popis jednání Dumesnilové v roli královny, která hájí vlastního syna před dýkou protivníka, musíme nabízející se závěr o její hře ve smyslu pouhého výkonu zpochybnit. Copak v tomto případě nešlo o herecké jednání, které se neomezuje na deklamaci, ale rozvíjí dramatikova slova akcí? A copak tedy nemůžeme pokládat takové jednání za jakýsi zárodek samostatně vytvářené *herecké postavy*?

Rozdílné herecké přístupy Claironové a Dumesnilové měly jistě různé příčiny a mohly pramenit i z jejich odlišných povahových vlastností, tj. z velkorysosti Dumesnilové a úzkostnosti Claironové. Některé vlastnosti herectví každé z nich byly však součástí pohybu, který se uplatňoval v umění všech velkých herců a který směřoval od přednesu role nebo pouhého výkonu ve hře k vytvoření herecké postavy. Ta se ovšem definitivně ustavuje až v okamžiku, kdy se uvědomělá (intelektuální) stavba, které si Diderot tak cenil u Claironové, spojí s bytostnou angažovaností, jaká v okamžicích inspirace vedla Dumesnilovou k takovému rozehraní situace, které už nemohlo zůstat jen u dramatikových slov.

<sup>88</sup> Citovaný výrok pochází tentokrát z „Rozhovorů o Nemanželském synovi“; viz *Diderot o divadle*, Praha 1950: 93.

Nejrůznější dobová svědectví svědčí o tom, že tak tomu bylo v případě už zmíněného velkého anglického herce Davida Garricka (viz Mokuřskij 1955: 153–166). Mluví-li se o tom, jak promýšlel nejenom celkový obraz, ale i každý detail svěřené role, nesvědčí to jen o váze a významu intelektuální složky jeho herectví, ale zejména o práci na postavě ve smyslu hercova výtvoru. Ať byly Garrickovy projevy duševních stavů postav přes deklarovanou snahu o přirozenost artificální (bude o tom ještě řeč v příští kapitole), jeho přístup nemohl být čistě intelektuální. A to nejenom vzhledem k tomu, že zřejmě snadno podléhal dojetí (viz jeho reakci při vzpomínce na Dumesnilovou), ale už proto, že *promýšlení celového obrazu i každého detailu svěřené role* je sotva myslitelné bez zapojení imaginace, tj. toho druhu myšlení, které souvisí s pravou mozkovou hemisférou a které má pochopitelně i svou emocionální stránku: bez účasti pocitů, které z těchto třeba jen předpokladatelných emocí vyplývají, je (teoreticky!) možný snad racionální kalkul, ale nikoli působivé jednání na základě představy.

Ostatně i Diderot mluví o trýzni, kterou Claironová jistě pocítuje při svých prvních pokusech o postavu. V jiné souvislosti píše dokonce o vášnivosti prvního rozběhu, kterou ale umělcův intelekt krotí. Ví tedy o celistvém, bytostném zaujetí, se kterým herec jako kterýkoli jiný umělec tvoří, tzn. o účasti intelektuální i emocionální složky na hercově tvořivém procesu. Sám ale nepotřebuje ani tak herce, který se – podobně jako Claironová při předběžné práci na roli – celou bytostí angažuje na vytváření postavy, nýbrž střízlivého ‘napodobovatele’: tím se podle něho táž Claironová stává, „*když se už jednou pozvedla na výšku své představy*“ (Diderot 1950: 235).

Diderotovi velice záleží na tom, aby své čtenáře přesvědčil, že sledují-li hru Claironové, nesledují vlastně samu Claironovou, ale postavu. „*Bezpochyby si vytvořila vzor [představu], kterému se zprvu hleděla přizpůsobit, vytvořila si jej pokud možno nejvyšší, největší, nejdokonalejší: ale tento vzor, který vzala buď z historie, nebo který si vytvořila její obraznost jako velký přelud, to není ona sama. Kdyby ten vzor měl její lidskou úroveň, jak by byla její hra slabá!*“ Tuto postavu – ve smyslu někoho jiného – může pak při představení sledovat i sama herečka. „*Může se slyšet, vidět, soudit a posuzovat dojmy, které vzbudí. V tom okamžiku je dvěma lidmi: malou Claironovou a velkou Agrippinou*“ (ibid.).

Vedle všeho, s čím by se dalo s nejlepším svědomím souhlasit, obsahuje citovaná Diderotova analýza i zjevnou snahu intelektuála odkázat herce do patřičných mezí. Herec či herečka zůstávají – ačkoli se v Diderotovi, který se sám chtěl stát hercem, v poměru k nim mísí obdiv s pohrdáním – pro osvícenského dramatika nakonec stejně jen nástrojem. Jejich vlastní tvůrčí přínos, totožný s duševní a duchovní účastí – tj. s *prožíváním* ve smyslu bytostného tvůrčího angažmá –, jako by se měl omezit na co nejúčinnější uplatnění dramatikova textu.<sup>89</sup> Takové uplatnění není samozřejmě myslitelné bez jisté

89 „*Velký herec je [...] podivuhodnou loutkou, její nitky drží básník a v každé řádce jí určuje skutečný tvar, který má na sebe vzít*“ (Diderot 1950: 260).



představy nebo vzoru, které jako by bylo podle Diderota možné – a nakonec snad i žádoucí – jen víceméně suchou cestou napodobit.

Tato kapitola se věnuje problematice prožívání. V minulých odstavcích do něj byly zahrnuty projevované i krocené city a (jakoby) skutečné či tvůrčí pocity i citovost a citlivost s představitivostí. Všechno to se v úvahách o herectví obvykle směšuje s emocemi a jejich vyvoláváním či vnějším 'hereckým' imitováním. K dalšímu vyjasnění toho, oč opravdu jde, by tedy bylo už nejvýš načase jednotlivé aspekty probírané problematiky zpřesnit. Právě v tom nám může pomoci Damasiovo rozlišování emocí a pocitů.

„Emoce jsou komplexní, z větší části automaticky probíhající, evolucí ustanovené programy jednání.“ píše Damasio v knize *Self Comes to Mind*. „Zcela jsou tato jednání prostřednictvím kognitivního programu, ke kterému patří určité myšlenky a kognitivní formy; svět emocí sestává však převážně z procesů probíhajících v těle, od výrazu obličeje a držení těla až po změny ve vnitřních orgánech a vnitřním prostředí.

Emocionální pocity jsou naproti tomu složené procesy vnímání toho, co v našem těle a v naší mysli proudí, když máme emoce. Co se týká těla, nepředstavují pocity samotné tyto proudy, ale jejich obrazy; svět pocitů je svět vnímání, které vytváří v mozku mapy. [...] Tyto pocity se zakládají na jedinečném vztahu mezi tělem a mozkem, který přiznává zvláštní postavení interocepce [tj. vnímání vnitřního tělesného prostředí]. Emocionální pocity reprezentují přirozeně i jiné aspekty těla, ale interocepce celý proces ovládá a je zodpovědná za to, co označujeme jako pocitovaný aspekt těchto procesů vnímání“ (Damasio 2012: 116–117).

První fázi popisovaných procesů představují tedy samotné emoce, včetně puzení a motivů tvořících jejich jednodušší součásti. Ty jsou vyvolávané prostřednictvím obrazů, jimiž mozek zachycuje objekty nebo události, které probíhají nebo na které jsme si vzpomněli (pochopitelně velmi záleží na tom, v jaké situaci). Jim jsou v patách pocity, které způsobují, že vše, co emoce provází, tj. tělesné procesy, jednání, myšlenky, druh myšlenkového proudu, vše, co v průběhu emoce pomalu nebo rychle probíhá, jakoby zůstává viset u jednoho obrazu, nebo jeden obraz rychle směňuje druhý (srov. Damasio 2012: 119an.).<sup>90</sup>

Damasiovo rozlišování emocí a pocitů má co dělat s myšlenkovým dědictvím Williama Jamese, podle jehož zjištění z roku 1884 neprostředkuje jen mozek informace tělu, ale i tělo mozku.<sup>91</sup> Vědomé či kognitivní zakoušení jistého pocitu podle něho nepředchází, ale *následuje* po fyziologické reakci těla. Nezávisle na velkém americkém psychologovi přišel dánský badatel Carl Lange roku 1885 s teorií, podle níž vědomé zakoušení emoce (dnes nazývané pocit) následuje teprve poté, co mozková kůra zachytila signály o nevědomých

90 Za jistých okolností „jsme nositeli obrazu svého těla v tom či onom stavu a současně jsme nositeli obrazu svého vlastního způsobu myšlení“, píše se v knize *Hledání Spinozy* (Damasio 2004: 105).

91 Zde i v následujícím se držím výkladu, který podává Eric Kandel v 21. kapitole své knihy *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain from Vienna 1900 to the Present*, New York 2012: 347–361; citovaná kapitola má v českém překladu název *Nevědomé emoce, vědomé pocity a jejich tělesná exprese*.

fyziologických změnách. Už podle James-Langeovy teorie je tedy pocit přímým důsledkem specifických informací, které posílá tělo mozkové kůře.

K výzkumu mozkových struktur spojených se zpracováním nevědomých emocí přispěl i vůdčí představitel mimořádně významné 2. vídeňské lékařské školy Carl von Rokitansky či Karel Rokytanský (1804–1878), který byl českého původu. Sigmund Freud pak stanovil spojení mezi nevědomými emocemi a instinkty. Další bádání potvrdilo, že vědomé pocíťování emocí lze skutečně připsat mozkové kůře. Stanley Schachter roku 1962 vyvinul teorii, podle které kognitivní procesy překládají nespecifické vegetativní signály aktivně a tvořivě do specifických emocionálních signálů; současně potvrdil teorii fyziologa Waltera B. Cannona z přelomu 20. a 30. let, že vědomou emocionální reakcí člověka neurčuje jen specifický charakter fyziologických signálů, ale i kontext, tj. situace.

Je známo, že např. v rámci vizuálního vnímání „*nepředstavuje mozek žádnou kameru, ale homérovského vypravěče. Pro emoce to platí stejně: Mozek interpretuje svět aktivně [...] Jak vyzdvihl James, pocity existují teprve, když mozek interpretuje příčinu fyziologických signálů těla a konstruuje přiměřenou kreativní reakci, kterou uvádí do souladu s našimi očekáváními a bezprostředním kontextem*“ (Kandel 2012: 407–408).

Magda Arnoldová přispěla roku 1960 k Schachterově teorii emocí zavedením pojmu zhodnocení (*appraisal*), které podle ní představuje časnější krok v reakci na emocionálně obsazený podnět. Toto hodnocení spouští vědomý pocit, zatímco události a situace subjektivně posuzuje a stimuluje odpovídající puzení. Tento hodnotící proces probíhá sice nevědomě, ale výsledky si následně uvědomíme. Roku 2005 pak učinil psycholog Nico Frijda další krok, když stanovil, že to, co určuje naše uvědomělé prožívání emocí, je totožné s tím, na co je v daný moment upřena naše pozornost.

Podle Kandela (2012: 410) změnila moderní verze James-Langeovy teorie vědecký náhled na emoce skutečně dramatickým způsobem. „*Ačkoli emoce transportují neuronální systémy, které jsou na vnímání, myšlenkových a rozhodovacích systémech mozku částečně nezávislé, už víme, že pocity jsou jednou z forem zpracovávání informací a mají tedy kognitivní charakter. Díky tomu se rozšířil i náš názor na kognitivní procesy, které zahrnují [...] všechny formy zpracování informací v mozku – nejenom vnímání, myšlení a přijímání závěrů, ale i pocity a sociální kognici.*“ A Kandel (na další straně) dodává: „*Jak to vyjádřil Craig, je vědomé pocíťování tělesných stavů mírou pro naše emocionální sebe-vědomí – pro pocit 'já jsem'.*“

Jednu z cest ke vzniku pocitů představuje přitom podle Damasia už ve 2. kapitole zmíněná „*jakoby-smyčka*“, která může upomínat na Stanislavského „*magické jakoby*“ (do češtiny překládané jako 'kdyby'), tj. na jednání a prožívání v situaci, která (jen) *jako by* se odehrávala. A také vazba této schopnosti lidského mozku s činností tzv. zrcadlových neuronů, objevených v rámci pokusů s opicemi; u nich bylo možné pomocí příslušných přístrojů zjistit, že když experimentátor například zvedne ruku, aktivují se opicím neurony v těch mozkových oblastech, které mají vztah k jejich vlastním pohybům rukou, *jako by* tuto činnost prováděl nikoli experimentátor, ale

ony samy. Pak byly tyto procesy zjištěny také u lidí, u nichž mají zrcadlové neurony co dělat s možností empatie.

Zrcadlové neurony jsou podle Damasia „*vlastně nejvyšší formou jakoby-aparátu těla. Síť, do které jsou tyto neurony vsazeny, je disponována ke všemu, co jsem hypoteticky označil jako systém jakoby-smyčky, který simuluje v mozkových mapách tělesný stav, jaký v organismu ve skutečnosti nenastal. Působení této funkční analogie je posíleno tím, že tělesný stav simulovaný zrcadlovými neurony není tělesným stavem dané osoby. Když je komplexní mozek schopný simulovat tělesný stav někoho jiného, můžeme předpokládat, že ovládá i simulaci vlastních tělesných stavů*“ (Damasio 2010: 115).

To se pochopitelně týká i sebe-vědomí v postavě a postavy v sobě. I zde jsou pocity základem. O těchto „simulovaných“ pocitech, tj. o pocitech v situaci vzniklé na základě představy, psal Antonio Damasio už v knize *Hledání Spinozy*: „*Výsledek přímé simulace tělesných stavů v somatosenzorických oblastech [tj. v oblastech mozku mapujících vlastní tělesný stav] se nijak neliší od filtrace množství signálů přicházejících z těla. V obou případech mozek na okamžik vytváří množinu map těla, které přesně neodpovídají jeho současnému skutečnému stavu. Vstupující signály mozek užívá jako hlinu, ze které v oblastech, jež jsou k tomu určeny, tj. v somatosenzorických oblastech, vy-modeluje určitý tělesný stav. Přitom dokážeme pocítovat, že tento stav je založen na 'falešné' konstrukci a že se o 'skutečný stav' nejedná.*“<sup>92</sup>

Už jsem připomněl Garrickův výkon, kterým argumentuje Diderot: jestliže takový vynikající herec dokáže změnit výraz tolikrát, je to podle Diderota důkazem, že nic necítí. Na základě toho, co bylo řečeno, je snad možné o takovém hodnocení s prospěchem pochybovat. Damasiovo rozlišování je i zde důležité: Garrickovo počínání neřídily sice emoce, ale pocity, které souvisejí s procesem *uvědomování* emocí a samy mohou v rámci (Damasiovy) jakoby-smyčky ovlivňovat tělesné prožívání. Vědomé a nevědomé, duševní a tělesné je i v tomto případě neoddělitelné: herec se také v tomto případě pohybuje *na průsečíku*, tentokrát - dá se říct - mezi metaforou a její realizací; jako třeba v případě, kdy se postava *nafoukla* pýchou nebo se jí někdo nešetrně *dotkl*, *vytočil* ji či *ponížil*: je jasné, že zvlášť v posledním případě ji může takový (duševně-tělesný) pocit motivovat k ráznému jednání; to bude spojené s dalšími pocity, vyplývajícími z tohoto jednání samotného i z jeho odezvy. I když bude takové jednání v příslušné situaci inspirováno jaksi *zvnějšku* slovní metaforou, bude to (tělesné!) prožívání.

Z řečeného může být ještě jasnější, že to, co např. Garrick při citované příležitosti prožíval, nebylo asi opravdu výsledkem přebujelé *emocionality*, ale o to mocnější *senzibility* stimulované mimořádnou *představivostí*. V tomto duchu - a tedy na základě nejnovějších neurobiologických výzkumů - lze dokonce tvrzení, že herecké slzy padají z mozku, konečně správně pochopit.

Klasicismus vycházel z požadavku napodobování přírody. Protože mu ale o přírodu ve skutečnosti zase tak moc nešlo, měl s požadavkem, který

92 Damasio, A. *Hledání Spinozy (radost, strast a citový mozek)*, Praha 2004: 136-137.

vyhlašoval, jisté potíže. Batteaux to r. 1746 vyřešil důležitým dodatkem, že umělec nemá samozřejmě napodobovat všechno, co se v přírodě vyskytuje, ale jenom to, co je krásné.<sup>93</sup> Je příznačné, že komedie, která měla k tomu, jak se lidé ve skutečnosti chovají, rozhodně vždycky blíží než tragédie (ta přece vycházela z ideálu), přichází v klasicistní poetice tak zkrátka. Kdyby nebylo Moliéra, kterého v mládí obdivoval, nestála by Boileauovi ani za zmínku; i molièrovskou komedii podrobuje nakonec ve svém *Umění básnickém* kritice za její příchylnost k 'nízke', tj. lidové komice (Boileau 1997: 208). Není jistě žádná náhoda, že herci, kteří nejspíše překračovali hranice klasicistní deklamace, účinkovali jak v tragédii, tak v komedii; to se týká Barona a tím spíše ovšem anglického shakespearovského herce Garricka (u něho se komediální praxe zřejmě uplatňovala i při využívání kontrastů, tj. toho nečekaného střetávání různých poloh, které bychom dnes nazvali uměním střihu).

Mluví-li o napodobování Diderot, vypadá to na první pohled, jako bychom měli co dělat s jakýmsi osvícenským realismem. Jenže ani on nemá na mysli 'napodobování přírody' ve smyslu 'věrnosti realitě'. To, co má divadlo podávat, nemá být 'skutečnost sama' nebo 'skutečnost jako taková', tj. chaos jejích náhodných podrobností, nýbrž skutečnost uspořádaná - a uspořádaná tak, aby se divák mohl z jejího obrazu poučit. Provést takové uspořádání je podle Diderota schopen jedině osvícený intelekt, cit bývá špatný rádce. Diderot má navíc na mysli především rozum spisovatele her, který podle něho nemá zobrazovat charaktery - a to ani ve smyslu klasicistního zpodobování lidských vlastností, ani ve smyslu komediálního realismu -, nýbrž povolání ve smyslu ideálně naplňované sociální role. Herec se nesmí dát unést vlastním citem především proto, aby byl schopen co nejučinněji ztělesnit nabádavý obraz vystihující autorovu ideovou intenci.

Vzpomeňme na větu už jednou citovanou: „*Chceme, aby tato žena padala vkusně, měkce, aby tento hrdina umíral jako bývalý gladiátor uprostřed arény, za potlesku cirku, s pŕivabem a ušlechtilostí, v elegantním a malebném postoji.*“ Není v té větě obsažena i jistá dávka ironie? Diderot ví, že takhle to chce obecenstvo, nad které se cítí nadřazen - a jemu samému nejde o to, představit tomuto obecenstvu 'skutečnost jaká je', nýbrž ideál, jímž by se mělo řídit. A tak jsou Diderotovy požadavky na herce důsledkem dobového 'francouzského divadelního vkusu', nesnášejícího příliš ani Shakespeara, a osvícenského postoje, podle kterého je divadlo především prostředkem veřejného poučení a sociální výchovy. Takový postoj nemusí mít zase tak daleko k chladnému až cynickému manipulátorství. Diderotův požadavek by se dal přece tlumočit i tak: na obecenstvo působí city, my jsme ovšem nad tuto jeho citovost (sentimentálnost) povzneseni, protože víme, jak to je; když chceme své diváky přesvědčit, musíme je dojmout, nesmíme ale přitom propadnout citu sami, protože je musíme mít pevně v moci.

Pokud jde o svérázného Diderotova následovníka Brechta, nešlo mu už jen o hercův odstup od emocí postavy, ale také o to, jak zabránit emocionálnímu ztotožnění diváka s postavou. Účelem bylo, aby při vnímání

93 O Batteauxově pojetí viz např. Gilbertová, K. E./Kuhn, H. *Dějiny estetiky*, Praha 1965: 227-228.

předváděného dění divák také sám přemýšlel. Z tohoto teoretického předsevzetí vyplýval jak Brechtův požadavek, aby herec nehrál city, ale byl schopen věcného podání příběhu, tak jeho výzva řídit se příkladem komediálních herců, spojujících zcela samozřejmě podání toho, co postava prožívá, s odstupem, díky němuž se postavě – i přes veškeré sympatie – smějeme.

I zběžný pohled na herecké způsoby několika slavných francouzských herců, nezbytný také pro pochopení prostředí, v němž vznikala Diderotův „Paradox o herci“, mohl ilustrovat starou pravdu: tyto herecké způsoby se nedají odmyslet od dvojího možného hercova založení. V rámci jednoho se východiskem tvořivého procesu (a v nejlepších případech právě jen východiskem!) stává spíše pocitové (spontánní, především vnitřně zdůvodněné) hledisko a v rámci druhého intelektuální (z představy o vnější podobě vycházející a virtuózním zvládnutím technických prostředků umožňovaný) přístup.

Jak Petra Čepka, tak Věru Galatíkovou fascinovali z jejich kolegů v Činoherním klubu hned po příchodu do tohoto divadla především dva: režisér a herec pražského Národního divadla Miroslav Macháček, který tu hostoval a kterému bylo tehdy kolem pětáctyřiceti, a Josef Somr, jemuž bylo něco málo přes třicet. Petr Čepka se svěřil v jednom novinovém rozhovoru, jak mu vždycky běhal mráz po zádech, když ještě ve vojenské uniformě viděl na jevišti v ulici Ve Smečkách Macháčka, který jako by vůbec nehrál (tj. nepoužíval žádných nápadných vnějších prostředků), a jak ho opouštěly poslední zbytky odvahy pod dojmem Somrovy hry.<sup>94</sup> Věra Galatíková se obdivovala Somrově *technické bravuře* už ve svém prvním angažmá v Pardubicích. A najednou, jak se svěřila Zuzaně Sílové, ji oba stejně ohromovali tím, jak prostě *jsou*.<sup>95</sup>

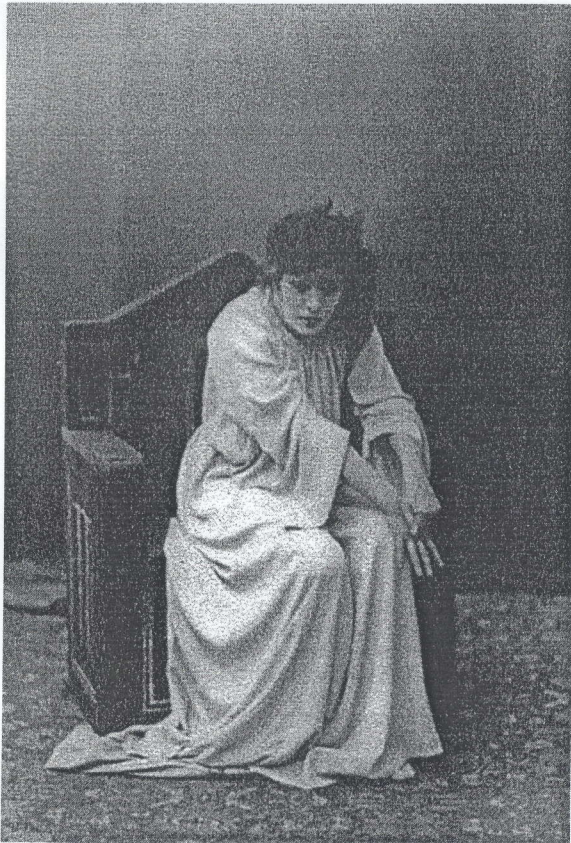
Pamětníci zkoušek jistě dosvědčí, že výchozí bod, ze kterého oba přistupovali k roli, byl opravdu odlišný. Zatímco Somr k ní přistupoval, řekněme, od charakteru a jistých detailů vnější podoby ztvárňované postavy, Macháček, který vycházel zásadně od sebe a ze své mohutné senzibility, si obvykle ponechával plnovous a obvykle i svou holou hlavu. Ani Macháčekovy postavy nakonec nepostrádaly ovšem nezbytnou individuální tematizaci související s danou inscenací a Somrovým vůbec neschází ani dnes to, čemu můžeme říkat ‘prožitek’.<sup>96</sup>

Když Stanislavskij v knize *Můj život v umění* hodnotí výsledky nastudování Hamsunovy *Hry života*, které založil na *nových zásadách vnitřní techniky*, je k sobě velice přísný. Jak píše, odňal tehdy hercům všechny vnější prostředky: ať každý z nich „*prožívá vášeň, kterou měl tlumočit pomocí citu*

94 Machala, D. „Čas příchodův a odchodův (Na želanie čitateľov hovoríme s Petrom Čepkom)“, *Film a divadlo*, 1972, 6.

95 Viz Sílová, Z. *Věra Galatíková (Obrazy ženského údělu)*, Praha 1996: 43–44.

96 „*Při výstupu v Narozeninách, kdy si jako Goldberg 'jen tak' loupal jablko, slupka mu v tenkém proužku visela mezi prsty, už už to vypadalo, že se přetrhne, a on přitom pořád cosi žvanil a mlaskal, celý upocený a umaštěný – vzbuzoval ve mně hrůzu: V Pardubicích jsem obdivovala jeho charakterizační schopnosti, ale při vši technické bravuře byl v jeho hře cítit trochu odstup, jako by ještě měl čas mrknout po nás do portálu nebo do publika, jestli ho s tím jeho dokonalým řemeslem dostatečně obdivujeme. – Tady teď?! – Ponořil se do svého Goldberga, úplně mně s ním splýnul. Bezostyšně se přiznával k tak hrozným stránkám lidské povahy! A já tu jeho bezostyšnost hltala a přitom jsem trnula strachy,*“ vyprávěla Věra Galatíková Zuzaně Sílové; viz cit. knihu z roku 1996: 44.



**Dva herecké styly – Bernhardtová  
a Duseová**

◀◀ **Félix Nadar, fotoportrét Sarah  
Bernhardtové, 1864.**

◀ **James Lafayette, Sarah Bernhardtová  
jako Hamlet, 1899.**

▼▼ **Paul Nadar, Sarah Bernhardtová  
jako Shakespearova Lady Macbeth  
a Sardouova Theodora, 1884.**

▶ **Eleonora Duseová jako Anna ve hře  
Gabriela d'Annunzia Mrtvé město, 1898.**



*a temperamentu“*, bez použití jakýchkoli vnějších prostředků. Byl tehdy „upřímně přesvědčen, že má-li herec vyjádřit své prožitky, postačí, bude-li na jevišti schopen vyvolat v sobě spásné *tvůrčí rozpoložení*, a že všechno ostatní už přijde samo“ (Stanislavskij 1983: 292).

Důsledky byly katastrofální. Sám Stanislavskij se nutil „*předstírat vášně, temperament, autoinspiraci, ale ve skutečnosti jsem prostě napínal svaly, hrdlo, dech.* [Tak se ukázalo, že] *jednoduchý, holý projev vášně bez berliček všelijakých divadelních konvencí je vůbec nejtěžší úkol, který může být svěřen jedině hotovému herci s dokonalou technikou. Není divu, že jsme na něj tehdy nestačili*“ (1983: 292–293). V čem ale tato dokonalá technika spočívá a čemu má především sloužit? ‘Vyvolávání citu’ na povel, tak důležitému při natáčení televizních seriálů?

Je přece mnoho herců, kteří ho mají dokonce nadbytek. V knize o Věře Galatíkové se dočteme, jak tato znamenitá herečka musela své city ve svém prvním angažmá uvědoměle krotit. „*Nebud' při svém hraní ponořená jen do sebe,*“ říkala si (viz Sílová 1996: 28). „*A drž se, nepropadej těm zatraceným emocím!*“ Kolik herců před ní si to muselo říkat... Sáhne-li znovu k dobovým svědectvím o hře herců 18. st., dočteme se například o Henri-Louisovi Lekainovi (1729–1778), synkovi ze zlatnické rodiny, kterého objevil

Voltaire, jak se musel naučit krotit svou prudkost a rozvrhovat své pohyby (viz Mokušskij 1955: 433–437). To, že herec musí mít kromě citlivosti (*sensibilité*) také rozum (*intelligence*), zdůrazňoval i Talma (1763–1826), považovaný za Lekainova nástupce.<sup>97</sup> Legendární německý herec a divadelní reformátor Ludwig Schröder (1744–1816), na něhož se jako na představitele „umění prožívání“ odvolával i Stanislavskij, varoval na základě zkušeností z vlastní praxe před nebezpečím poddávat se v roli dojetí; proto doporučoval hercům vytvořit si při studiu role, během zkoušek i v průběhu představení jistý „mechanismus“, který by je uchránil od toho, že by se dali při výkonu překvapit vlastní slabostí, tak charakteristickou pro citlivé duše.<sup>98</sup> Podobné problémy měl ještě na začátku své vinohradské éry také Zdeněk Štěpánek, který zpočátku skládal své role jako mozaiku citových výstupů, než se naučil vycházet z názorné představy o postavě, rozvíjené souvislou linií jednání: tím, že mohl tuto představu i při hře sledovat, byl pak už chráněn před tím, že by zcela propadl momentálním emocím.<sup>99</sup>

K pochopení nezbytnosti budovat především souvislou linii jednání, která je skutečným základem postavy, dospěl i Stanislavskij. Přesto se tím, co asi nejvíc ovlivnilo herectví v Evropě a zejména v Americe, staly jeho experimenty sloužící k rozvinutí „vnitřní techniky“, vedené ideálem „umění prožívání“ a cílem dosáhnout skutečně „tvůrčího rozpoložení“. Toto tvůrčí rozpoložení má být založeno právě na zapojení vlastních emocí; jejich prostřednictvím se mají herci otevřít nepřímé cesty k nevědomí, a právě nevědomí má herci sloužit jako zdroj impulsů využitelných v tvořivém procesu. Podobné metody se staly aktuální – ne-li módní – v souvislosti s rozšířením psychoanalytické praxe zejména ve Spojených státech i s rozvojem různých psychoterapeutických praktik využívajících elementů herectví.

Proslulou se stala zejména metoda herecké práce, které učil Lee Strasberg (1901–1982), inspirovaný Stanislavským, v newyorském Actors' Studiu. Studium prošla řada slavných amerických herců včetně Jamese Deana a Marilyn Monroeové. Občas se dokonce ozývaly hlasy, že šéf studia tu provozuje psychoanalýzu bez patřičné kvalifikace, a tedy nikoli bez nebezpečí pro své objekty. Přesto vneslo Actors' Studio do rozvoje amerického herectví cosi nového. Napříště už neměl stačit přístup založený především na kultivaci různých žánrově-stylových druhů chování, ke kterému vedly své žáky především a s nesporným úspěchem anglosaské herecké školy. „Metoda“ měla vést herce ke skutečnému prožitku.<sup>100</sup>

Marlon Brando (1924–2004), který se proslavil už rolí Kowalského z *Tramvaje do stanice Touha* Tennessee Williamse (hrál ji pak v režii Eliy Kazana i ve filmu z r. 1951), považuje za svého učitele nikoli Strasberga, ale Kazana (1909–2003), který se na práci Actors' Studia rovněž podílel, a zejména

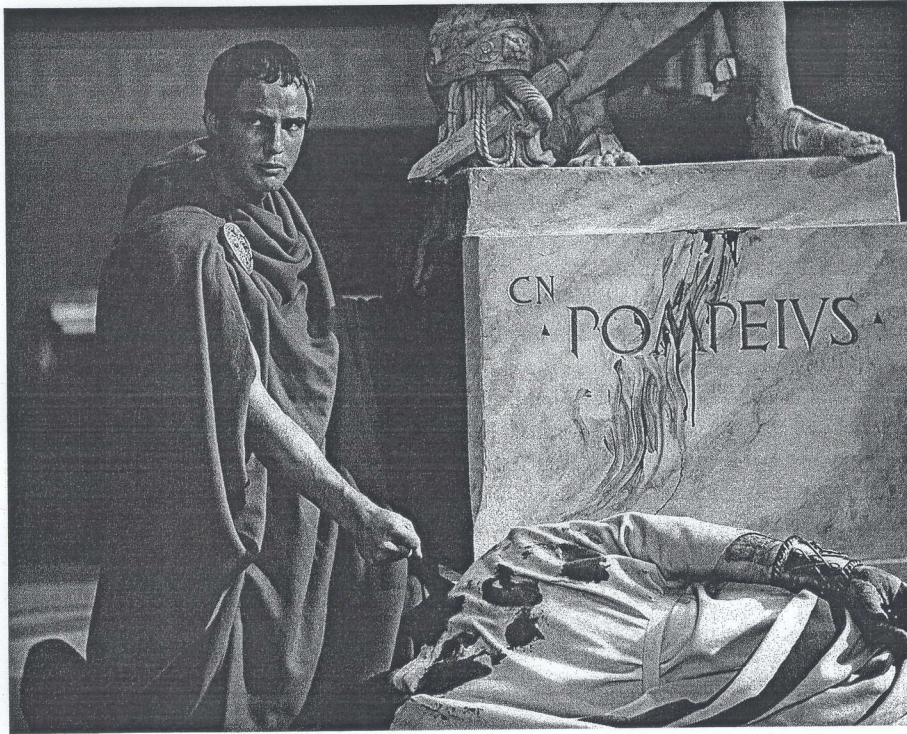
97 Viz Roselt, J. (Hg.) *Schauspieltheorien*, Berlin 2005: 221.

98 Schröder mluvil o svém problému v programové přednášce otištěné v citovaném německém vydání Riccoboniho z roku 1954: 123–126.

99 Podrobněji in Vostrý, J. *Zdeněk Štěpánek (Herec a dějiny)*, Praha 1997: 112an.

100 Srov. Wermelskirch, W. (Hg.) *Lee Strasberg, Schauspielen und das Training des Schauspielers (Beiträge zur 'Method')*, Berlin 2005 (6. vyd.).





**Marlon Brando**

▲▲ Marcus Antonius ve filmové verzi Shakespearova dramatu Julius Caesar, USA 1953, režie Joseph L. Mankiewicz.

▲ Stanley Kowalski, Tramvaj do stanice Touha, USA 1951, režie Elia Kazan, Marlon Brando na snímku s Vivien Leighovou, představitelkou Blanche Dubois.

Stellu Adlerovou (1901–1992).<sup>101</sup> Tato žačka Stanislavského, která se ve své době nemohla stát v Americe hvězdou vzhledem ke svému židovskému vzezření, ovlivnila v duchu svého učitele už ve třicátých letech hereckou práci v divadle Theatre Group. Po válce byla Adlerová duší divadelní dílny Erwina Piscatora. Učila Branda – podle jeho vlastních slov – „*jak v sobě objevit podstatu svých emocionálních mechanismů, a tudíž i emocionálních mechanismů jiných lidí. Učila mě, abych byl přirozený a nesnažil se hrát emoce, které jsem při představení skutečně nezažíval*“.<sup>102</sup> Právě díky ní se podle Branda americké herectví padesátých a šedesátých let zcela změnilo.

Snad někdy v době tohoto svého učení měl Brando také příležitost vidět film *Cenere* z r. 1916, ve kterém hrála hlavní roli světově proslulá italská divadelní herečka Eleonora Duseová (1858–1924), srovnávaná často se svou ještě slavnější francouzskou kolegyní Sarah Bernhardtovou (1844–1923). Také na Branda zapůsobila Duseová přirozenou emocionalitou, proti níž působila okázale virtuózní technika Bernhardtové – pochopitelně především na kritiky orientované v zásadě realistickým směrem – jako vyumělkovaná. Obě herečky byly proto také často uváděny jako příklady zásadního rozdílu mezi tradičním italským a tradičním francouzským stylem herectví.

„*Provozovali jsme naše řemeslo,*“ píše Brando (1996: 71), „*způsobem a stylem, jakému nás [Stella Adlerová] učila, a vzhledem k tomu, že americké filmy na trhu převládají, ovlivnilo Stellino učení herce na celém světě.*“ Způsob využití Stanislavského pokusů s „uměním prožívání“ nejlepšími americkými herci si samozřejmě nelze plést s nějakou holou emocionalitou: příslušné označení představuje často zkratku těch procesů, o nichž se mluvilo v souvislosti s Garrickovou výrazovou pohotovostí. Takovou holou emocionalitu nepřipouštěla a nepřipouští ani americká herecká vnější technika, požadavky vyplývající z potřeb filmového natáčení i – snad hlavně – pozornost věnovaná v americkém prostředí studiu lidského chování; to u herců nikdy nespočívá v pouhém ‘zakreslování’ vnější podoby chování, protože – při jejich vnitřně hmatovém vnímání souvisejícím s aktivitou zrcadlových neuronů – je vždycky doprovázejí příslušné pocity. Stojí za to si přeciíst, jak Marlon Brando pozoroval ‘normální lidi’ i ženy, se kterými si vyšel, proč se třeba rozhodly dát si právě v tento okamžik nohu přes nohu, a jak se snažil podle různých projevů studovat povahu těchto lidí i své vlastní možnosti. Stanislavského pokusy rozvíjené v tomto prostředí jeho žáky tak přispěly k tomu, že i v americkém filmu pomalu přestal být nejjádanější herec, který ať hrál, co hrál, vycházel vždy a všude z ideálního obrazu o sobě.

Byla řeč o tom, jak se už u velkých herců 18. století uplatňovaly tendence, jejichž svérázné rozvinutí, spojené s dalšími motivy charakteristickými pro vývoj divadla koncem 19. a začátkem 20. století, vedlo nakonec k obecně přijatému požadavku, podle kterého herec nemá jen *vystupovat v roli* či dokonce jenom deklamovat básníkův slovní text, ale *vytvářet (hereckou)*

101 Srov. Rotté, J. *Acting with Adler*, New York 2000.

102 Brando, M. *Písně, které mě naučila matka*, Praha 1996: 72.

postavu. (Ne že by na samém začátku cesty od výkonu k postavě nezůstávali vlivem civilistních manýr někteří herci i dnes.)

Obě tendence, tj. k rozvinutému mimoslovnímu jednání a k uvědomělé stavbě postavy, se staly už u Diderota součástí teoretického projektu, který ovšem ve své době nezískal v podstatě žádnou odezvu. Tento projekt zahrnuje jak reformu dramaturgie vedenou ideou měšťanského dramatu, a to včetně teorie (dramatické) postavy, tak reformu jevištního uspořádání a hereckého projevu. V řadě Diderotových statí se mluví zejména o účinnosti 'pantomimy' - jíž se má v tomto případě rozumět mimoslovní jednání -, která byla ke škodě věci oddělena od slovního projevu; Diderot ostatně velmi dobře cítil i mimoslovní tělesnou stránku mluvního projevu (viz Diderot 1950: 93-94).

V *Paradoxu* máme co dělat s požadavkem uvědoměle budované herecké postavy, se kterou ale nemá herec sám vlastně nic společného, protože do ní - jak už o tom byla řeč v 3. kapitole - nevkládá nic ze sebe. „V tom okamžiku [...], když [Claironová] přednášela, stál její ideální vzor výše než ideální vzor, který si stvořil básník, když psal. Ale tím ideálním vzorem nebyla ona sama. Jaké bylo tedy její nadání? Bylo to nadání vytvořit velký přelud a geniálně jej napodobit. Imitovala pohyb, chování, gesta a celý výraz bytosti, stojící vysoko nad ní. Našla to, co Aischines nemohl nikdy podat, když recitoval jednu Demosthenovu řeč, totiž řvaní zvířete. [...] Básník zplodil strašlivé zvíře, Claironová mu dala hlas“ (Diderot 1950: 257). Tak je největším hercem podle něho „ten, který nejlépe zná a nejlépe podává [...] vnější známky podle ideálního vzoru“, tedy ten, kdo napodobuje a „napodobením se stává někým jiným“ (267).

Pamatujeme si, co psal Coquelin r. 1880 o rozdílu mezi básníkovou vizí a hereckou postavou a mezi tím, co je úkolem básníka a co je úkolem herce, který musí dramatikem vybásněnou osobu ztělesnit. Otakar Zich v knize *Estetika dramatického umění* mluví o přetělesnění. Jde vlastně o rozvinutí Coquelinovy myšlenky. Podle Zicha jde sice také v herectví o *předuševnění*, ale („nepostačit' stvořiti duši“, říká Coquelin) pro herectví je specifické přece jen právě přetělesnění (podle Coquelina musíme duši - vybásněné spisovatelem - *propůjčiti i tělo*). Podstatou tohoto přetělesnění je podle Zicha „*kombinované tělesné zaměření* hercovo na ty vlastnosti, jichž pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež ji pro hru dostatečně charakterizují“ (Zich 1986: 114).

Tak vzniká jakási *organická maska* postavy, vytvářená nikoli jen kostýmem a líčením, ale především jistým základním tónem hlasu a základním držením těla, kterému kostým a líčení pomáhají. Postava musí být podle Zicha „*stále táž. To je způsobeno nejen kostýmem a maskou, nýbrž i - a především - zaměřením na povahový ráz. Určitým trvalým zaměřením tělesným způsobí se stejnosměrné modifikace všech proměnlivých výkonů mluvy i hry, takže výkony ty bereme vesměs relativně, měříce je právě zaměřením na povahový ráz*“ (Zich 1986: 118).

Co tato poněkud učenecká formulace znamená, bude snad jasnější z uvedeného příkladu: „*Tak např. hněvivé zaměření vede i k silné mluvě, jež je pro tu osobu jako by normální. Má-li v dané chvíli mluvit tiše, je nutno herci řečené zaměření citelně potlačit, což se navenek jeví jako nápadné 'mírnění' hlasu, ač,*

*absolutně vzato, je hlas ještě dosti zvučný*“ (ibid.). Jednodušeji řečeno, umění vytvořit hereckou postavu se rovná vnější charakterizaci. Sebezpozorování, které je vedle pozorování jiných lidí pro Zicha hlavním (a nejlepším) materiálem, slouží herci k předvedení někoho jiného.

Plné uplatnění vlastního Zichova teoretického východiska zužuje jeho orientace na takový realismus, který tematizuje lidské jednání z hlediska jednou (předem) daného charakteru. Jako v případě Claironové, na které vykládá svou koncepci herecké postavy Diderot, máme nakonec i u Zicha na jevišti co dělat vlastně se dvěma lidmi: samotným hercem a maskou (personou), kterou doslova před-stavuje a se kterou nemá nebo aspoň nemusí mít nic společného. *Velká Agrippina a malá Claironová*, Hamlet a Vondráček – ale copak se herec (nebo aspoň každý herec a v případě každého žánrově-stylového přístupu) staví k postavě jak při zkoušení, tak při hře jen jako k někomu jinému?

Coquelin vycházel přímo z diderotovského přesvědčení, že *„jsme velikým hercem jen pod tou podmínkou, dovedeme-li se absolutně ovládati a vyjadřovati po libosti afekty, jichž nesdílíme, sdíletí nikdy nebudeme a dle své přirozené povahy ani nemůžeme“*. Víme, že Diderot byl radikálnější a žádné právo na vlastní povahu herci neposkytoval; nemá být přece sám sebou, ale postavou. Coquelin, protože byl sám herec (a zřejmě opravdu vynikající herec), není tak radikální a zdůrazňuje, že *„kůže, jižto herec některé postavě dává – třeba i postavě shakespeareovské – zůstává s touto tak srostlá, že si Hamleta nebo Othella bez určité nuance, bez určitého Garrickem nebo Keanem nalezeného rysu nedovedeme na divadle ani pomyslit“* (Coquelin 1883: 19, resp. 10).

Také Stanislavskij začínal od vyobrazení charakteru; bude ještě řeč o tom, na jaké problémy přitom narazil. Jeho vývoj od vnější charakterizace k prožívání motivoval zesilující odpor k tomu, z čeho Coquelin vychází. Ztělesňovat afekty, které nesdílí (a tedy ani se nesnaží pochopit), mu připadalo až nemorální: herec by se měl podle Stanislavského v jisté fázi jeho vývoje s postavou zcela sžít. Tím se mělo herecké ‘rozdvojení’, o kterém mluví i Zich, de facto zrušit. Stanislavskij později prohlašoval, že *„žádná jiná jednající osoba ve hře není“*. *„Jste,“* přesvědčoval svého fiktivního žáka v nedokončené knize *Práce herce na roli*, *„pouze vy sám v předpokládaných okolnostech toho, koho máte vytvořit.“* Jde podle něho o to, aby herec *pocítil postavu v sobě a sebe v postavě*.<sup>103</sup>

Z logiky mnoha a různých Stanislavského výroků vyplývá, že představením myslel především reprodukci (ilustraci) něčeho, co jako by bylo dáno už předem, bez hercovy bytostné tvořivé účasti. Šlo mu o to, aby herec místo toho, co mu nabízí divadelní macha, zapojil do hry sám sebe, sebe celého, včetně toho, co může sám v sobě teprve objevit. Tak dostal vývoj od pouhého výkonu v roli k postavě jako hercovu dílu u Stanislavského podobu uznávaného projektu. Rozšíření jeho myšlenek po celé Evropě a Americe přispělo k tomu, že se dnes hereckou postavou myslí něco, co před hercem a mimo herce neexistuje a co musí sám herec za sebe a ze sebe teprve vytvořit.

103 Stanislavskij 1982: 413, 414 (Dopolnenija k „Rabote nad rol'ju“).

edice **disk** velká řada – svazek 29

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA EDICE DISK

**Jaroslav Vostrý**  
**O hercích a herectví**

**druhé, rozšířené vydání**

PŘIPRAVIL ÚSTAV DRAMATICKÉ A SCÉNICKÉ TVORBY DIVADELNÍ FAKULTY AMU

Odborně posuzovali Jan Císař a Jiří Šípek  
Redakce Zuzana Sílová, rejstřík Matouš Černý  
Obálka, grafická úprava a sazba Martin Radimecký  
Vydalo Nakladatelství KANT - Karel Kerlický, Kladenská 29, Praha 6  
Tisk Tiskárna Protisk, s. r. o., České Budějovice  
Vydání druhé, první v nakladatelství KANT  
Praha 2014  
Doporučená cena včetně DPH 240 Kč

ISBN 978-80-7437-141-7

<http://edicedisk.amu.cz>  
[www.kant-books.com](http://www.kant-books.com)



240,-