

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

18 prosinec 2006



Obsah

ÚVODEM | 3

K ZAMYŠLENÍ MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 7

PERFORMANCE: SCÉNOVÁNÍ PŘÍTOMNÉHO ZÁŽITKU JÚLIUS GAJDOŠ | 13

O SCÉNIČNOSTI UČITELSKÉ PROFESE JOSEF VALENTA | 20

SCÉNIČNOST A IDENTITA RADOVAN LIPUS | 30

SCÉNOLOGIE BRECHTOVY KREJCAROVÉ OPERY JAROSLAV VOSTRÝ | 43

HEREC V KREJČOVĚ UMĚLECKÉM DIVADLE JAN HYVNAR | 56

OTOMAR KREJČA HEREC ZUZANA SÍLOVÁ | 69

FRANCISCUS LANG A JEZUITSKÉ DIVADLO MAGDALÉNA JACKOVÁ | 95

POJEDNÁNÍ O HERECKÉM UMĚNÍ FRANCISCUS LANG | 99

SCÉNIČNOST, GENIUS LOCI A PSYCHICKÁ DISTANCE Jiří ŠÍPEK | 117

PAŘÍŽKŮV DRÁŽDANSKÝ PRINC BEDŘICH HOMBURSKÝ JANA HORÁKOVÁ | 124

O KARNEVALU A KARNEVALIZACI JAN HYVNAR | 131

JAK SE V ROYAL ALBERT HALL INSCENOVAL MUZIKÁL SHOW BOAT ALEŠ VALÁŠEK | 136

SCÉNIČNÉ ZPÍVÁNÍ JAN ČISAŘ | 144

PRIX EUROPE 2006 – 20 LET EVROPSKÉ MEDIÁLNÍ ŠPIČKY MICHAL RATAJ | 146

SYMPATICKY NENÁPADNÁ OSLOVA REÁLNÉ UTOPIE MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 149

SRBSKO A SCÉNOLOGIE EMOCÍ IVANA DUKIĆ | 156

RODINNÝ PRIATEĽ (ROZHLASOVÁ HRA) JÚLIUS GAJDOŠ | 159

SETKÁNÍ (DRAMOLETY) Jiří ŠÍPEK | 165

SUMMARY | 175 — RÉSUMÉ | 177

Fotografie: Prestel (s. 9), Bulfinch Press (s. 11), Jiří Spáčil a fotoarchiv Občanského sdružení Maryška (s. 33–35, 37, 38, 40, 42), Národní muzeum v Praze (Karel Drbohlav – s. 76–79, 83–86, 88, 89, 91–93), Národní filmový archiv (s. 81, 87, 93), Staatsschauspiel Dresden (s. 125–127, 129), Aleš Valášek (s. 137, 139, 141), Victoria & Albert Museum (s. 150–155). Zvláštní poděkování divadelnímu oddělení Národního muzea v Praze.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Čisař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Disk Davle, s. r. o. V roce 2006 vycházejí 4 čísla (15.–18.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovného. V roce 2007 vyjdou 4 čísla (19.–22.) a jejich cena se nemění. Objednávky na internetové adrese <http://casopisdisk.amu.cz> nebo přímo v Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com, www.kant-books.com.

Realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím Grantové agentury České republiky, číslo projektu 408/05/H507.

ISSN 1213-8665 (AMU)

ISBN 80-86970-24-8 (KANT)

MK ČR E 16252

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2006

Franciscus Lang a jezuitské divadlo

Magdaléna Jacková

Franz Lang, narozený 7. září 1654 v bavorském městečku Aibling v rodině místního starosty a hostinského Jakoba Langa, začal jako desetiletý studovat na jezuitském gymnáziu v Mnichově. Zařadil se tak mezi statisíce jiných chlapců, kteří během prvních dvou století působení Tovaryšstva Ježíšova získali středoškolské vzdělání v ústavech provozovaných právě tímto řádem. Jejich volba, či spíše volba jejich rodičů, byla pochopitelná: ačkoliv školství původně vůbec nepatřilo k oblastem, v nichž se jezuité hodlali angažovat, tento stav se velmi rychle změnil a jezuité se v Evropě brzy stali nejvýznamnějšími provozovateli škol poskytujících střední a vyšší vzdělání.

Může se to zdát paradoxní, ale neodmyslitelnou součástí pedagogického systému jezuitů představovalo divadlo, tedy z církevního hlediska naprosto světská činnost. Jezuité však měli pro jeho provozování dobré důvody. Svou roli zde jistě sehrál vliv doby – první jezuitská gymnázia vznikala na sklonku humanismu, epochy, v níž se školské divadlo zrodilo. Jezuité tak převzali tehdejší praxi, nejspíš i proto, že se museli v konkurenci ostatních škol prosadit a divadlo představovalo výborný prostředek nejen k propagaci školy, ale v oblastech s převážně protestantským obyvatelstvem také k šíření katolictví. Uvědomíme-li si, že hlavním a prakticky jediným vyučovacím předmětem na jezuitských gymnáziích byla latina a výuka si navíc kladla za cíl rozvinout

u žáků obecné řečnické schopnosti, a připravit je tak na praktický život – výmluvnost a dokonalé vystupování na veřejnosti musel ovládat nejen kazatel, ale i soudce, úředník aj. –, je zřejmé, že divadlo mělo velký význam i z hlediska pedagogického.

Divadlo, resp. divadelní prvky tak provázely studenty jezuitských gymnázií na každém kroku. Nejjednodušší, poloveřejné divadelní produkce představovala cvičení a deklamace. Tzv. sobotní deklamace se obvykle konaly jednou za dva týdny, zabíraly poslední půlhodinu či hodinu dopoledního vyučování a texty monologů, dialogů i kratších dramatických scén psali (nebo aspoň měli psát) za pomoci učitele sami studenti. Podobné byly deklamace týdenní, které se konaly v neděli, popř. v jiný určený den. Slavnostnější charakter měly měsíční deklamace, kterých se jako diváci mohli zúčastnit i profesori a studenti univerzity. Cvičení, mezi nimiž nacházíme i vícedílné kusy provozované na pokračování, měla zřejmě velmi podobnou formu jako deklamace.

Ačkoliv jsem deklamace a cvičení označila za nejjednodušší typ divadelních produkcí, neznamená to, že by právě na nich získávali první divadelní zkušenosti nejmladší žáci – deklamace se podle předpisů naopak měly týkat pouze dvou nejvyšších tříd –, ale že se jednalo o produkce předváděné před velmi omezeným okruhem publika (obvykle před studenty jedné třídy) a navíc se nemuselo nutně jednat o dramata. Předmětem

cvičení nebo deklamace mohla být i báseň nebo řeč, kterou napsal některý ze studentů, existují cvičení tvořená z převážné části kratičkými výstupy, ilustrujícími vybraný citát nebo verš apod.

Další příležitost k provozování divadla měli žáci v tzv. akademiích. V jezuitském 'školském řádu' *Ratio studiorum* je tímto slovem označováno společenství studentů, kteří se scházeli za účelem prohloubení a procvičování učební látky. Vedle procvičování učiva se v nich žáci mohli věnovat také nějaké tvůrčí činnosti – skládat básně, řeči nebo deklamace, sestavovat různé nápisy a emblémy, nebo pořádat 'řečnické soubory'. Nejlepší z žákovských prací, jako např. deklamace nebo obrany nějakých tezí, bylo možno předvést s určitou scénickou výpravou v 'kruhu ctěných hostů'. Na rozdíl od deklamací, které, jak už jsem uvedla, měly být – alespoň oficiálně – jen záležitostí studentů dvou nejvyšších tříd, mohli si tak v rámci akademií zahrát i mladší žáci.

Tito žáci nebyli ovšem v praxi vyloučeni ani z účinkování v inscenacích opravdových divadelních her, provozovaných při každé vhodné příležitosti. Tu představoval především konec školního roku, kdy se obvykle konala slavnost spojená s rozdělováním odměn nejlepším studentům. Její součástí bylo předvedení hry, kterou obvykle napsal učitel rétoriky, tj. nejvyšší třídy, a na jejímž provedení se podíleli vybraní žáci z jednotlivých tříd.

Dalším vhodným obdobím pro divadelní inscenace byl masopust. Jezuité se snažili v tomto čase bujarého veselí udržet své studenty na uzdě a dopřát jim poněkud umírněnější zábavu, která by jim zároveň připomněla, k jakým koncům může vést zhyralý život. Proto se v tomto čase často uváděly hry o pokání a napravených mladících, oblíbené byly též hry varující před přílišným hýřením tím, že předváděly Bakcha a jeho kumpány, kteří byli nějakým způsobem poraženi nebo zesměšněni.

Vítanou příležitostí k uvádění divadelních her byly také různé mimořádné události,

výročí, kanonizace, příjezd významné osobnosti apod.

Také F. Lang během studií na gymnáziu získal první herecké zkušenosti, ačkoliv pry jeho herecké schopnosti nebyly příliš oceňovány a v hrách na závěr školního roku se musil spokojit s okrajovými rolemi. Po ukončení gymnázia r. 1671 vstoupil stejně jako řada jiných mladíků do jezuitského řádu, absolvoval dvouletý noviciát a po studiích na filozofické fakultě zahajuje na podzim na gymnáziu v Ingolstadtu 1677 svou učitelskou kariéru. Další školní rok strávil v Augsburgu a roku 1680 se vrátil do Ingolstadtu, aby tu začal studovat teologii. Po jejím absolvování přijímá v roce 1684 kněžské svěcení a znovu se vrací k vyučování. Nejprve působí v Eichstättu a v r. 1687 se stává učitelem rétoriky na mnichovském gymnáziu. V Mnichově pak zůstává až do své smrti – i když v roce 1695 vyučuje také na univerzitě v Dillingenu –, což je u jezuitů, kteří měnili svá působiště často, někdy i každý rok, spíše výjimkou.

Vzhledem k důležitosti, jakou mělo divadlo ve výuce na jezuitských gymnáziích, je samozřejmé, že učitelé se nemohli vyhnout povinnosti napsat pro své žáky divadelní hru, bez ohledu na to, jaký byl jejich dramatický talent. Zvláště se to týkalo učitelů rétoriky, kteří, jak už bylo řečeno, obvykle psali hry pro slavnost na závěr školního roku. V době Langova působení na mnichovském gymnáziu, tedy v poslední třetině 17. a na začátku 18. století, už za sebou jezuitské divadlo mělo dlouhý vývoj. Dávno se přestěhovalo z veřejných prostranství a dvorů do uzavřených prostor, vyměnilo terentiovské jeviště, užívané v počátcích, za jeviště kukátkové s perspektivní dekorací a strojovým parkem a vyvinulo i vlastní formu dramatu.

Podrobnější poznání jezuitských školních her nám značně komplikuje fakt, že se z obrovské dramatické produkce zachovalo velmi málo kompletních textů. Jezuité chápali tyto texty jako určené k provozování, nikoli ke čtení, proto své hry jen zřídka vydávali tiskem. Badatel se tak většinou musí spokojit s tzv. periochami, tj. programy uvádějícími

název, stručný obsah hry, údaj, která třída ji hrála a v kterém roce, méně často také měsíc nebo celé datum a jen výjimečně autora hry. Z tohoto hlediska jsou na tom zájemci o jezuitské školské divadlo v české provincii poměrně dobře: kromě periody a několika jednotlivých rukopisů a tisků celých her disponujeme především ojedinělým souborem 66 rukopisů textů her z pražské novoměstské koleje z let 1724–1745 a přibližně stejným počtem rukopisů z koleje v Uherském Hradišti.

Na základě zkoumání rukopisů i periody lze říci, že typická školská hra začínala předmlouvou (prologus) nebo předehrou (prolusio). Pod tímto označením se většinou v rukopisech skrývá buď rozepsaný text označený jako *cantus recitativus*, v němž se střídají recitativní pasáže s krátkými áriemi a který byl očividně určený ke zpěvu, nebo stručný popis výstupu, v němž byl alegoricky znázorněn obsah hry. Jakým způsobem byl tento druhý případ ztvárněn na jevišti, není zcela jasné. Mohlo se jednat o pantomimický výstup, ale nelze zcela vyloučit ani možnost, že šlo také o zpívanou pasáž, k níž se nám jen nedochoval text. Vlastní drama se členilo na jednotlivé výstupy (*inductiones, scenae, numeri*), které se případně sdružovaly do větších celků (*acti, partes*). Hra se dále dělila mezihrami, v dochovaných textech obvykle nazývanými *chorus* (sbor). Úlohou tohoto sboru, na rozdíl od sboru v antických hrách, nebylo děj komentovat, ale znázorňovat ho a většinou i předjímat v alegorické rovině. Co se týče jeho formy a způsobu provedení, platí to samé jako u předehry. Ve většině her najdeme jeden až dva sbory, jsou ovšem i texty, které tyto alegorické mezihry postrádají. Hru uzavíral epilog, což v dochovaných textech často bývá jedna věta shrnující mravní ponaučení hry, většinou uváděná slovy *docet* nebo *docet illud* (poučuje o tom, že...). Ani v těchto případech není zcela jasné, jestli šlo o zpěv, recitaci doprovázenou hudbou nebo o pantomimický výstup.

Pokud jde o náměty her, je právě přelom 17. a 18. století dobou velké proměny, zesvět-

štění jezuitského divadla. V jezuitských dramatech ustupují do pozadí nebo z nich úplně mizí dříve oblíbené postavy zatvrzelých hříšníků, umírajících bez pokání, vytrácí se motiv marnotratného syna, autoři opouštějí také hry založené na tzv. principu *bivia*, rozcestí, jejichž hlavní hrdina musí volit mezi dobrou a špatnou cestou. Na scénu naopak vstupují nová témata a nové typy postav, například ctizádostivec toužící po moci natolik, že se dopustí zrady. Rodí se 'měšťanská truchlohra' v jezuitském pojetí, velké oblibě se těší dramata z manželského života, hry o křivě obviněných manželkách, o vztahu dětí k rodičům a sourozencům apod.

Jestliže některým jezuitům snad mohla povinnost psát dramata působit větší či menší problémy, F. Lang k nim rozhodně nepatřil. V době svého působení ve funkci *choraga* (tedy člověka, který měl na starosti nejen psaní her, ale i jejich nastudování včetně obstarání kostýmů, dekorací apod.) pozvedl úroveň mnichovské scény a napsal přibližně 120 vlastních her. Přípravoval i jejich vydání, ale cenzorovy výtky ho od tohoto plánu odradily. Hry tedy tiskem nevyšly, některé z nich se však zachovaly v krasopisném opisu, vyhotoveném dvorním kancléřem Ignazem Haidem, který, jak Lang tvrdí, si touto činností zpříjemňoval pobyt ve vězení, kam se dostal za účast na vzbouření proti císaři. Takto vzniklé čtyři svazky opisů her, které si Lang sám zkorigoval a opoznámkoval, obsahují 7 her pro konec školního roku, 36 deklamací a cvičení, 16 her napsaných ke každoročním volbám prefekta mariánské kongregace a 3 malé holdovační hry.

Kromě školských dramát psal Lang hry také pro mnichovskou mariánskou kongregaci, v jejímž čele stál v letech 1694–1706 a jejíž divadelní život dosáhl pod jeho vedením značného rozkvětu – mj. si bratrstvo na jeho popud dalo vystavět architektem Giovannim Antoniem Viscardim novou oratoř, sloužící také jako divadelní sál.

Langova meditační dramata, psaná pro mariánskou kongregaci, vyšla r. 1717 ve třech svazcích: *Theatrum Solitudinis Asce-*

DISSERTATIO DE ACTIONE SCENICA,

CUM
Figuris eandem expli-
cantibus,

ET
Observationibus quibusdam

DE
ARTE COMICA.

AUCTORE
P. FRANCISCO LANG

Societatis JESU.

Accesserunt imagines symbolicae pro ex-
hibitione & vestitu theatri.

Superiorum Permissu.

Sumptibus Joan. Andreæ de la Haye
Bibliopolæ Academiæ Ingolstadii.

MONACHII,

Typis Mariæ Magdalenz Riedlin, Viduæ,
1717.

ticae (Divadlo asketické samoty), *Theatrum Affectuum Humanorum* (Divadlo lidských citů) a *Theatrum Doloris et Amoris* (Divadlo bolesti a lásky). Jedná se o soubor 'minidramat', označovaných jako *considerationes* (rozjímání), zamýšlených jako didaktické návody k duchovním cvičením po vzoru Ignáce z Loyoly a určených k provozování především v době půstu. *Theatrum Solitudinis Asceticæ* obsahuje jak *considerationes* ve formě jednoduchých písní nebo dialogů se zakomponovanými áriemi, které předváděli dva herci před namalovanými emblémy, tak rozjímání vyžadující větší počet účinkujících

a bohatší výpravu. Podobnou formu, připomínající oratorium, mají i meditace v *Theatrum Affectuum Humanorum*. Hry třetího svazku, věnované Kristovu utrpení, se od prvních dvou dílů odlišují. Tyto meditace již prakticky postrádají dramatickou akci. Sodálové se nejprve tiše pomodlili, pak se rozhrnula opona a na jevišti se objevila jakási 'kompozice', skládající se z obrazů a soch a znázorňující téma rozjímání. Prefekt kongregace vysvětlil náboženský smysl tohoto obrazu, který pak sodálové asi čtvrt hodiny pozorovali a v duchu o něm rozjímali. Vše bylo zakončeno společným zpěvem. Každá meditace se skládala ze tří takovýchto kroků.

Nejproslulejším dílem F. Langa, tohoto údajně nevalného herce, však je *Dissertatio de actione scenica* (Pojednání o hercém umění), které vyšlo tiskem až r. 1727, dva roky po Langově smrti (F. Lang zemřel 5. 10. 1725, když předtím od r. 1719 jakožto 'penzista' vykonával funkci knihovníka, kterou opět využil k práci pro divadlo, totiž k uspořádání sbírky periódik mnichovské koleje). První část tohoto pojednání, jejíž překlad přinášíme, představuje ojedinělý pokus napsat příručku herectví – a to takovou, která by se zabývala skutečně herectvím, tedy i pohybem na jevišti, nejen gesty doprovázejícími řeč – určenou učitelům na jezuitských gymnáziích. O něco podobného se před ním z jezuitů pokusil snad jen Joseph de Jouvancy (Juventius) ve svém díle *Magistris scholarum inferiorum Societatis Iesu de ratione discendi et docendi...*, ovšem v mnohem menším rozsahu: „způsob vyslovování neboli umění hlasu a gesta“ (*ratio pronunciandi, sive ars vocis et gestus*) zabírá v jeho pojednání jen jednu kapitolu.

Dovolím si tedy na závěr parafrázovat Langova slova a doufat, že případné nejasnosti, způsobené neobratností překladatelky, nebude laskavý čtenář přičítat na škodu opodstatněnosti jím hláсанých zásad.

Pojednání o hereckém umění

Franciscus Lang

I.

Co je to herectví a o jeho přednostech

O přednostech herectví je zbytečně dlouze rozkládat, vždyť se mu dostává nejvyšší chvály nejen od zkušených odborníků, ale i na základě přirozeného úsudku a obecné zkušenosti. Jestliže ho tolik velebí řečníci, kteří se – ať už vystupovali dříve na řečništích nebo nyní na kazatelkách – vystavují pohledům diváků jen polovinou těla, co potom soudit o herectví provozovaném v divadlech, které spočívá nejen v modulaci hlasu a správném ovládnutí jedné nebo druhé části těla, ale týká se jednotlivých údů i celého těla? Bez obav prohlašuji, že toto herectví má téměř zázračnou sílu pohnout lidským duchem, takže choragus,¹ který v tomto oboru vyniká a dokáže v něm náležitě vzdělávat jiné, ho může řídit podle libosti.

Abych se však nepouštěl do bezbřehých výkladů, omezím se na popis vlastností herectví. Hereckým uměním myslím vhodné ohýbání těla i hlasu, schopné vyvolat city. Herectví tedy zahrnuje ovládnutí těla, jeho pohybů a pozic, stejně jako proměny hlasu a řídí se při tom zákony umění i přírody tak, aby přineslo divákům potěšení a tím je účinněji pohnulo k citu.

II.

Je k herectví zapotřebí umění, nebo stačí pouhá přirozenost?

K dokonalému herectví je nutná nejen vrozená obratnost, ale také zvládnutí techniky. V této věci se mnou možná někteří nebudou souhlasit. Věří totiž, že stačí jen přirozenost a tvrdí, že herectví musí být přirozené. Proto prý buď žádná pravidla umění neexistují, nebo je lidé zbytečně vymýšlejí nebo jsou aspoň nadbytečná a neužitečná.

Věřím však, že jestliže to dobře rozváží, budou souhlasit s tím, co tvrdím. Podívejme se na počátek a konec všech umění. Zrodila se slabá, neohrabaná a nedokonalá, až je odborníci na základě dlouhého pozorování konečně přetvořili do podoby pravidel a předpisů, kterými se mají řídit začátečníci, aby došli jistěji a bez omylů k svému cíli. Vidíme to u mechanických i svobodných umění. U obou pozorujeme něco z přirozeného světla vrozeného lidskému duchu, které je sice nejprve slabé a nehotové, jestliže se mu však věnuje potřebná péče, dlouhým užíváním se opracuje k jisté dokonalosti. Tak nejprve někteří lidé pracovali s kladivem, pilou a dlátem, ale nešikovně, až opakovanými pokusy

1 Poznámka překladatelky: Jak již bylo řečeno v úvodní studii, slovo *choragus* označovalo toho, kdo měl na starosti nastudování hry se vším, co k tomu patří včetně zajištění kostýmů, dekorací aj., navíc byl obvykle také autorem hry [viz italský výraz *corago* užívaný ve stejném významu v akademickém a dvorském divadle už v 16. století, a jeho vazbu na označení *chorégos* užívané ve starořeckém divadle pro toho, kdo najímal, oblékal i (případně) secvičoval chór – pozn. red.]. Protože výraz *režisér* všechny tyto činnosti nevystihuje a navíc působí anachronicky, rozhodli jsme se ponechat v textu původní termín *choragus*.

vzniklo truhlářství a pak architektura. To samé platí o malířství, sochařství a ostatních uměních vyžadujících ruční práci.

Stejnou věc můžeme říci o vědách, které se tvoří v mysli. Také jejich první jiskry ažehla příroda, ale byly ještě neohrabané, dokud konečně díky úsilí odborníků nezískaly dokonalou metodu a podobu hotové vědy. Shledáváme dokonce, že každá lidská hlava je obdařena jistou vrozenou jiskrou teologie, práva, dialektiky a rétoriky, takže i lidé v těchto vědách nezkušení umí mluvit o jejich předmětech, třebaže nedokonale. Tak bude žebrák výmluvně řečnit o své bídě, aby dostal almužnu. Tak sedláci brání své právo a i kdyby neznali psaný text zákonů, hájí se v jejich duchu argumenty, které dává nevzdělančům příroda. A tak si odvodí jeden fakt z druhého a vyvodí závěry podle svých schopností. Jejich cit pro právo je darem přírody, jeho nedokonalost musíme přičíst nedostatku umění.

Přístupme nyní k hereckému umění. Obecná zkušenost potvrzuje, že člověku jsou od přírody vrozené některé pohyby rukou a jiných částí těla, pohyby, jimiž člověk oživuje svou řeč a propůjčuje jí tak větší sílu, než jakou působí pouhé vyslovování slov. Tato síla je však ještě hrubá a neohrabaná. Je proto třeba ji zjemnit a zušlechtit uměním, aby ještěji dosáhla svého cíle. Ve vědách nebo v manuálních činnostech se vrozená schopnost zdokonaluje uměním a stejně tak je tomu i v herectví, které není ničím jiným než napodobováním mravů, a sice mravů těch postav, které choragus hrou zpřítomní a předvede na jevišti. Samotná příroda však nemůže tento úkol zcela dokonale zastávat. Je proto potřeba úsilí a mnohého rozvažování, nejprve jak si v duchu představit jednání druhého a potom jak ho promyšleným přizpůsobením vlastního těla i hlasu napodobit, v čemž právě spočívá vlastní umělecký výkon.

V tomto postupu se hraní shoduje s psaním hry, kterou si básník vymyslí a zpracuje pro předvedení na jevišti. Básník totiž ve hře díky vhodnému promyšlení a rozvržení částí spojuje pěkně rozmanitě peripetie děje neboli vývoj různých událostí a příhod, které považoval za nezbytné pro důkladné vyjádření vlastností obsahu i postav. Herec pak svým uměním ty samé osoby, které vystupují v průběhu hry, představuje na jevišti v jejich mravech a jednání. Není nikdo, kdo by nevěděl, kolik umění tento úkol vyžaduje a jak je obtížný. Postavy v dramatu totiž vůbec nejsou totožné s těmi, které kdysi tvořily historii. Např. Senekova Medea nebyla ve skutečnosti onou dcerou Aieta, krále Kolchidy, ale jen jednou z jejích napodobitelek, která předváděla na jevišti to, co druhá skutečně vykonala. A básník přizpůsobil slova a skutky této vymyšlené Medey; nevložil jí do úst to, co opravdu řekla, když zabíjela syny, ale co by měla říci v návalu zuřivě pomstychtivosti. Vystavět takové drama, v němž se po vzoru přírody střídají příčiny a z nich vyplývající následky, je ovšem podle všeobecného úsudku považováno za neobyčejné dílo umění, kterému se v potu tváře usilovně učí nebo se v něm procvičují mladíci i muži. To, co dělá básník při psaní dramatu, totiž přizpůsobením slov pocitům postav napodobuje přírodu, to samé potom vykonává herec – aby napodobil tu samou přírodu, řídí celé své tělo a jeho prostřednictvím předvádí pocity postav na jevišti, což se musí pokládat za stejně skvělé dílo umění.

Z výše uvedeného je podle mého názoru jasně zřejmé, že herectví je navýsost umělecká záležitost, protože spočívá v napodobování, kterého nelze bez umění dokonale dosáhnout. *Postava je totiž, jak soudí Julius Caesar Scaliger ve 13. kapitole 1. knihy své „Poetiky“,² oduševnělá, vymyšlená věc, vystupující na jevišti, napodobitelka opravdové postavy.* Vykládal jsem o tom tak rozsáhle proto, aby, pokud snad budou během tohoto

2 Poznámka překladatelky: Julius Caesar Scaliger byl autorem velice populární poetiky *Poetices libri septem*, která poprvé vyšla r. 1561.

Figura 1,



Figura II,



pojednání uvedena nějaká pravidla umění, která nejsou všeobecně známá, nebyla proto okamžitě zavržena jako vymyšlená, pomatená, přepjatá nebo málo v souladu s přírodou, když byla přece vypracována uměním k větší eleganci a souladu. Ve vsí skromnosti tvrdím, že v tomto ohledu mi čtenář může bez obav důvěřovat. Považuji totiž za ověřené dlouhou zkušeností, že herci vyškolení v zásadách, které zde vysvětlím, docházeli u diváků vždy chvály. Po tomto základním úvodu přikročím k výkladu vlastních zásad herectví.

III.

Z jakých zásad vychází jevištní herectví a jaké části těla je k němu třeba dobře procvičovat

Ať tedy nikdo nepovažuje to, co bude číst, za nejnepné výplody mého mozku. Odvolávám se totiž především na samotnou přírodu, společnou učitelku všech, dále na sochařské a malířské umění a přední umělce v těchto dvou oborech, které uctívá svět a zejména pán světa, Řím. Ty zároveň ustanovují za obhájce a učitele mistrovského herectví. Jejich výtvoř, které, vyryté v mědi, vzbuzují všude obdiv a nadšení, dokazují oprávněnost mých tvrzení. Pokud tedy budu následovat zásady a pravidla, kterými se tito umělci řídí při

vytváření tělesných pozic, nemusím se snad bát, že by mě někdo obvinil z nerozvážené zbrkllosti nebo planého vtípkování.

Abychom dosáhli ladných pohybů těla a vytříbených pozic údů, je třeba se tedy podle těchto principů zaměřit především na ty části těla, které vykonávají všechny správné a přirozené pohyby. Nejprve na chodidla a nohy, potom na kolena a pozici nohou, krok a pohyb, dále na bedra, ramena a trup, konečně na paže, lokty a ruce, stejně jako na krk, hlavu, tvář a oči. Uvedu zatím pouze to, co si herec musí osvojit o pozici údů a pohybu, bez vyslovování slov, o němž bude řeč později. Nyní začnu vykládat, jak v souladu s principy výše zmíněných umění ovládat a uspořádat uvedené části těla, ať už jednotlivě nebo jako celek.

IV.

O chodidlech a nohách

Pokud tedy jde o pozici chodidel, o níž bude pojednávat první část, je třeba upozornit na to, že na jevišti nemají chodidla nikdy ukazovat stejným směrem, ale mají být od sebe odvrácená tak, že prsty jedné nohy směřují na jednu stranu a druhé chodidlo je otočeno na druhou stranu. Abych měl nějaký výraz, který by názorně vyjadřoval, co mám na mysli, dovolím si tento způsob stání a chůze nadále nazývat jevištní kříž. Pro větší srozumitelnost připojuji několik obrázků, které jasněji ukáží to, co nemá písmena nevyjádří dost zřetelně. Nejprve ukážu naprosto chybný postoj, aby z protikladů jasněji vyplynul rozdíl. Podívej se na pozici nohou u postavy na obrázku I, jak chodidla jakoby sledují stejné, rovnoběžné přímký, ačkoliv by měla být od sebe odvrácená. Z toho plyne špatný postoj celého těla, takže herec tu stojí jako pařez nebo neživá socha. Ani poloha paží, loktů a dlaní zde v sobě nemá nic uměleckého ani ladného. Později totiž uvidíme, že pohyby rukou nemají směřovat ke středu těla, ruce nemají klesat pod úroveň pasu ani být stejně rozpažené, lokty a paže se nesmí tisknout k trupu a při otevřené dlani nesmí být všechny prsty stejně natažené. Teď si však řekneme něco více o nohou, a to nejen o jejich pozici, ale také o chůzi, pohybu a jevištním kroku.

Co se týče pozice nohou, je třeba se především vystříhat toho, aby obě stály na jevišti rovně, přímo a rovnoběžně. Jedna noha bude naopak vždy šikmo odvrácena od druhé, takže jedna bude jakoby sledovat přímoú, druhá šikmou linku, neboli chodidlo jedné nohy bude natočeno doprava, druhé doleva. Jedna noha bude vysunutá trochu dopředu druhá stažená dozadu. Toho herec dosáhne, když se nikdy neotočí celým tělem přímo tváří v tvář divákům, ale bude stát šikmo a otáčet se k nim tu více, tu méně. Sama přirozenost pak zařídí, že nohy budou muset následovat pozici a postoj celého těla; je-li totiž tělo natočené šikmo, není možné (pokud nezaujmeš naprosto pokrivený a nepřirozený postoj), aby nohy směřovaly rovně, ale jedna musí být od druhé šikmo odvrácená.³

Protože však příroda nedala všem mladým tělům obratnost, takže se většinou vhodný způsob stání a chůze na jevišti musí naučit jako každou dovednost, budiž mi dovoleno,

3 Poznámka redakce: Je zajímavé srovnat péči P. Langa o plastický, 'živý' postoj herce na scéně s tím, co psal o stejném tématu Sergej Eizenštejn, který spis P. Langa dobře znal (Langův spis byl populární v ruském školním divadle 18. století, Eizenštejn na něj zřejmě upozornila kniha Vsevolodského-Gengrosse *Istorija teatral'nogo obrazovanija v Rossii*; znal samozřejmě i sborník *Starinnyj spektakl' v Rossii* z roku 1923, kde vyšel úplný překlad Langova *Pojednání*). Srov. Eizenštejn, S. *Izbrannyje proizvedenija v šestí tomach, tom 4 (Iskusstvo mizansceny)*, Moskva 1966: 137–140; viz rekapitulaci a výklad příslušné Eizenštejnovy úvahy v souvislosti s poukazem k Mejercholdově biomechanice in Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2001: 195–200, event. (týž) *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1990: 49–50.

Figura III.*Figura IV.*

abych obšírněji vysvětlil svůj názor na jevištní krok neboli pohyb nohou při chůzi. Pokud se snad při tom zmíním o něčem nečekaném, co by se čtenáři mohlo zdát nové, nezvyklé nebo příliš strojené a vymělkované, odvolávám se na praxi a doufám, že každý, kdo se k ní obrátí, bude o té věci soudit příznivěji, než snad činil na první pohled.

Pokud tedy jde o chůzi a pohyb nohou, požaduji určitý jevištní krok neboli jistý způsob chůze, který se skládá z několika kroků. Tato jevištní chůze se provádí pomocí tří nebo čtyř kroků, přičemž herec musí kráčet tak, aby stále dodržoval jevištní kříž (tento název jsem pro něj navrhl výše), čehož je třeba si stále hledět. Vysvětlím to takto: Jestliže se herec chce na jevišti dostat z jednoho místa na druhé a pohybovat se chůzí vpřed, bude jednat nevhodně, pokud nejprve v pozici, ve které stojí, nestáhne přednoženou nohu trochu dozadu. Noha, která byla vysunutá dopředu, bude tedy stažena a opět předsunutá, ale dál než tam, kde stála předtím. Pak přijde na řadu druhá noha a předsune se před první; ale ta nebude příliš otálet a opět se předsune před druhou. Při tomto pohybu je třeba mít stále na paměti, že nohy se mají klást šikmo. Po prvním kroku tedy bude následovat druhý, potom třetí a čtvrtý. Pak je třeba se na chvíli zastavit, udělat jakoby pauzu. Aby mohl herec pokračovat, aniž by se dostal mimo jeviště, musí pátý krok udělat tak, že nohu, kterou naposledy hýbal, stáhne zpět a položí ji za druhou nohu. Potom se pokračuje jako předtím až k dalšímu zastavení, kdy se nohy znovu vystřídají a herec jde opět vpřed, jak to bylo popsáno výše. Tak vznikne jevištní kříž a ona požadovaná chůze,

kterou nazývám jevištní krok, a já si jen přeji, abych byl správně pochopen. Pokud se mi to nepodařilo, prosím o shovívavost ke své neschopnosti, která mi nedovolila tuto temnou věc vyjasnit slovy, ačkoliv ji umím vykonávat.⁴

Někteří možná řeknou, že tento způsob chůze je přemrštěný a vumělkovaný. Nazvou ho pošetilým bláznovstvím a zbytečným výmyslem pomateného ducha, kterému nikdo rozumný nebude věnovat pozornost. Já ale, čtenář promine, tvrdím, že pokud mě neklame autorita odborníků, vlastní zkušenost a úsudek a pravdivost této věci, spočívá v tomto jevištním kroku velký půvab herectví. Tento princip, který přijali a dlouho usilovně zdokonalovali nejlepší herci, mě naučil tolik, že o jeho ceně nemohu pochybovat. Přiznávám, že než se ho sám choragus i mladíci, ještě nezvyklí na takovou chůzi, vytrvalým používáním naučí, je třeba vynaložit velkou námahu na procvičování. To však nejen nepopírá jeho oprávněnost, ale spíše ji to podporuje, jak zjistí každý, kdo správně pochopí odůvodnění tohoto tvrzení, které přikládám.

Názor všech odborníků potvrzuje, že na jevišti se má stát v pozici jevištního kříže, tj. s nohama odvrácenýma od sebe. Z toho odvozují, že je třeba také chodit tak, aby se tento kříž udržel i při stání, kdykoli se herec musí během hraní zastavit, a aby nebylo nutné ho nejprve vytvořit vystřídáním nohou, jak to obvykle činí ti, kteří tento způsob chůze neznají nebo v něm nejsou dost zběhlí. Chůze a stání spolu totiž souvisí tak, že tam, kde jedno končí, druhé začíná. Přidané pohyby nohou, které nepatří k jednomu ani k druhému, musí být považovány za nadbytečné a nepotřebné, a proto nedokonalé a chybné. Nevedou totiž k cíli hereckého umění, jak ho určuje umění i příroda, která nikdy nedělá nic bez důvodu. Po tomto odůvodnění ať uvážlivý čtenář posoudí sám, jestli jsem si s jevištním krokem vymyslel něco, co si zaslouží spíš nelibostnou kritiku než usilovně procvičování a provozování. Mrzí mě jen jedno, a to že jsem snad věc nedokázal vysvětlit všem dostatečně srozumitelně, což ovšem nesmí být přičítáno na škodu pravdivosti této zásady.

Choragus, který chce jevištní krok správně předvést, se na to tedy musí připravit důkladným studiem. Aby tuto chůzi sám zvládl a mohl jí na základě zkušenosti učit jiné, ať pozoruje jiné vynikající herce nebo lidi, kteří chodí a stojí v souladu s uměním a požadavky na ladný postoj. Nebudeme ovšem vyžadovat některé afektované postupy tanečního umění, ačkoliv nejsou zcela zavrženíhodné. Často bylo mladíkům ku prospěchu, že se na základě tohoto umění naučili obratnosti, správnému postoji a pohybům nohou. Ale na jevišti se k těmto principům nemá přehnaně puntičkářsky přihlížet. Mnozí se jim totiž příliš podřizují a ztrácí tak přirozenost, která je nejlepší učitelka, a kazí správnou chůzi všelijak pokroucenýma nohama. Je také třeba mít na zřeteli a dbát na to, aby herec, stojící na jevišti s jedním nebo několika dalšími herci, nezabíral ostatním svou neohrabaností místo, nechodil sám po celém jevišti a nepřivlastňoval si příliš prostoru, pokud nehraje hlavní postavu. Jevištní krok bude moci dodržovat i mezi více osobami, ale tak, aby zabíral méně prostoru a držel se ve svých mezích. Trochu více se mu může povolit, jestliže předvádí nějaké prudší citové hnutí, takže má jeviště sám pro sebe, nebo když hraje pouze za přítomnosti jedné nebo dvou jiných osob. Nejsem také jediný, kdo dodržuje tyto věci o kříži, postoji a jevištní chůzi. I starší a svědomitější režiséři kreslili uhlím, křídou nebo vápnem na podlahu kříž a často vytrvale nabádali mladíky k tomu, aby si zvykli klást nohy do kříže. Věděli, že ne pro každého je snadné nechat se při chůzi na jevišti vést pouze přirozeností, protože ne všechna těla jsou stejnou měrou nadaná

4 Poznámka redakce: Langův 'jevištní krok' měl také velký ohlas u S. Eizenštejna v souvislosti se zásadou tzv. 'odvráceného pohybu' prosazovaného už Mejercholdem. Srov. *Izbrannyye proizvedeniya*, tom 4: 81–90; viz výklad této zásady u Vostrého in *Režie je umění*: 189–194, event. v *Předpokladech*: 57–62.

pro herectví a je třeba se mu naučit dlouhým procvičováním. Choragus, který mi bude důvěřovat, zjistí, jakmile jednou použije výše zmíněný způsob chůze, kolik krásy tím hra, která by jinak byla stále nedokonalá a neohrabaná, získala.

V.

O kolenou, bedrech, klekání a sezení

Nyní přejdu od nohou ke kolenům. Předsunutá noha, ať už je to pravá nebo levá, musí být v kolenu trochu pokrčená a tak vyčnívat vpřed. Aby toho herec dosáhl, je třeba druhou nohu od stehna k bedrům poněkud stáhnout, takže horní část těla, která je nakloněná vpřed, se o ni opírá, skoro jako by na ní spočívala. Obrázek II znázorňuje tuto mou představu, ačkoliv umělcův štětec ji nevyjadřuje zcela přesně. Postava na obrázku je totiž otočena zády k divákům, ne však proto, že by to měli herci dělat, ale protože mírně pokrčené koleno by v jiné pozici nebylo tak zřetelně vidět. Na tomto obrázku je také třeba si všimnout pozice beder, paží a prstů, o níž se zmíním později. Bedra jsou prvotním zdrojem pohybu, určují sklon celé střední části těla, jak ho vyžaduje rozmanitost jednání. Ohnutím, stažením, vzpřímením nebo otáčením beder tak vznikají různé pozice pro různé herecké úlohy.

Pohybu beder musí odpovídat pohyb ramen. Tyto části těla spolu totiž tak souvisí, že pokud se jedna z nich pohne jedním směrem, musí ji druhá následovat, máme-li zaujmout ladný postoj. Právě sklon beder a ramen je pro výborné hraní mnohem důležitější, než by se čekalo. Kdo tato slova dobře rozvází a opakovaným cvičením vlastní nebo cizí tělo navykne na nezbytnou pohyblivost, sám se přesvědčí, že to, co jsem tvrdil, je čistá pravda. Proto herecké začátečníky ze všech sil povzbuzuji, aby horlivě dbali na tuto zásadu a snažili se ji ve svých pohybech správně uplatňovat, když i dvě výše zmíněná umění, myslím malířství a sochařství, jí příkládají největší důležitost.

Nohou se týkají i zásady, které je třeba dodržovat při klekání a sezení. Často se stává, že je nutné při řeči klečet, obvykle na jednom kolenu. Tehdy ať obezřetný herec dbá na to, aby si při pokleku náležitě rozložil oděv a divák nezahlédl nic, co by uráželo nebo zraňovalo cudnost. Osoby opačného pohlaví (pokud nějaké nezbytně musí vystupovat na jevišti) ať klekají vždy na obě kolena, protože pro paní a panny se hodí tento způsob, nikoli onen výše uvedený, který je vyhrazený mužům.

Při sezení je třeba se postarat, aby herec seděl na takovém sedátku, z nějž dosáhne nohama na zem a neklátí jimi ve vzduchu. Kolena a chodidla mají být vsedě především uspořádána stejným způsobem jako vstoje. Aby toho herec dosáhl bez velké námahy, ať sedí na předním kraji sedátka a neleží celým tělem na polštáři. Tak snadněji dostane všechny údy do takové pozice, jakou sezení vyžaduje.

VI.

O pažích, loktech a dlaních

Nyní se dostávám k pojednání o pažích, loktech a dlaních. Zde považujeme za pravidlo, že během hraní mají být paže obvykle vzdálené od trupu a pohybovat se volně, aniž by se tiskly k bedrům nebo k bokům nebo se příliš roztahovaly nebo směřovaly hru k hlavě a k hrudi. Obrázek I ukazuje špatný postoj, kdy jsou lokty přitisknuté k pasu, zatímco mají být otočené směrem od těla. Obrázek II předvádí správnou techniku: pravá paže je

volně napjatá, levá v bok, přičemž loket míří směrem od trupu. Podobně to ukazuje obrázek III, na němž navíc stojí za zaznamenání, že paže nejsou stejnou měrou rozepjaté ani se nehýbají stejným způsobem; jedna je výš, druhá níž, jedna rovně napjatá, druhá, ačkoliv směřuje vzhůru, je ohnutá v lokti, lokty jsou vždy otočeny směrem od těla. Právě tak to má správně být a tak to dobře zachytili zkušení malíři a sochaři ve svých dílech.

Tomu, co jsme právě řekli, je třeba věnovat zvláštní pozornost a pečlivě to začátečníkům vštěpovat; totiž to, aby pohyby rukou nesměřovaly ke středu těla a aby ruce neklesaly pod úroveň pasu, nýbrž byly vždycky zdviženy nad něj. Říkám, že je to třeba zvláště pečlivě vštěpovat začátečníkům, protože ti jsou ještě neohranbí a z ostýchavosti a nasmělosti se neodvažují ruce zvednout. Dělají tedy často gesta kolem pasu, která odporují přirozenosti, a proto jsou nevhodná a nepěkná. Pokud se mladíci tento zlovyk včas neodnaučí a budou tuto chybu opakovat, časem se v ní utvrdí a nikdy nedojdou k dokonalému hereckému projevu.

Oprávněnost tohoto tvrzení dokazuje sám přirozený instinkt, který nás vede k tomu, že když hrajeme, zvedáme ruce a pohybujeme vztyčenými pažemi. Když během hraní jakoby mluvíme, ukazujeme jimi na to, o čem mluvíme, což se nám bez zvednutí rukou nepodaří. Ze stejného důvodu nikdo nedosáhne onoho vychvalovaného půvabného a přiměřeného pohybu těla, který Cicero a Quintilianus⁵ nazvali eurytmií, jestliže si nezvykne náležitě řídit tyto údy a zaujímat ladné postoje podle zákonů přírody, jak to bylo vysvětleno.

Další pravidla, která uvádějí také jiní autoři: ať paže nevisí neuspořádaně dolů ani nevystřelují vzhůru jako šípy. Pravou ruku je občas možné volněji předpažit, ale ne tolik, kolik dovoluje její délka, pokud není třeba ukázat na něco zvláště významného. Levou paži, pokud zrovna nedoprovází pohyby pravé ruky, nejčastěji držíme tak, že ji přiblížíme k boku ohnutou v lokti, jako ucho od nádoby. S výjimkou nejvyšších citových hnutí se ruka nezvedá nad úroveň ramen nebo očí.

O rukou, protože jsou nejmocnějším nástrojem herectví, je třeba poznamenat zejména to, že v oblasti kloubu, kterým jsou spojeny s paží, mají být volné a pohyblivé. Prsty ať jsou uspořádány tak, že ukazováček je obvykle natažený, ostatní prsty se po řadě ohýbají a čím dál víc přibližují k dlaní. Viz obrázek III. Tuto věc je ovšem třeba chápat tak, že prsty nedržíme stále v jedné a té samé poloze, jako by byly ze dřeva a nepohyblivé, ale musíme je při pohybu ohýbat různým způsobem, tu je pokrčit více, tu méně, napřimovat je a měnit jejich polohu, jak to vyžaduje ladnost pohybu nebo předváděný cit. A zdůrazňuji, že je třeba vynaložit co největší úsilí na procvičování, jímž se prsty dlouhou a vytrvalou pílí naučí dokonale zvládat svůj úkol a představovat postavu, kterou znázorňují, půvabnou ve všem, co činí.

V rámci tohoto pojednání krátce odbočím k otázce, zda herci mají a mohou nosit na jevišti rukavice. Tento zvyk, který se nedávno začal zavádět do divadel, naši předkové neznali a jistě neprovozovali. Já sám již více než padesát let navštěvuji divadla jako chragus i jako divák a mohu dosvědčit, že jsem ani jednou neviděl na scéně postavu, která by si zakrývala ruce rukavicemi. Proto mi nikdo z mladších nemůže vyčítat, když budu s odvoláním na autoritu svých předchůdců bojovat proti zavádění této novinky a s velkým zápalem usilovat o to, aby všichni mí nástupci vyhnali tento špatný zvyk ze svých divadel, pokud by snad někde tato novinka nebyla vyžadována kvůli účtě, která náleží výše postaveným osobám.

⁵ Poznámka překladatelky: Lang má na mysli Ciceronovo dílo *De oratore libri tres* [Voborníkův překlad vyšel 1915 a Prachův výbor 1940] a Quintilianův spis *De institutione oratoria libri duodecim* [český překlad Václava Bahníka vydalo pod názvem *Základy rétoriky pražské nakladatelství Odeon* roku 1985].

Figura V.*Figura VI.*

Kromě toho, že tento zvyk odporuje pravidlům stanoveným předchůdci a původním zvykům, kazí a ničí také samotné umění a podstatu herectví. Ruka je totiž přední nástroj herectví a jako taková musí být odkrytá, aby přítomní viděli všechny pohyby, určené zákony umění i přirozeností a skrze ně vnímali duševní hnutí. Toho žádný herec nedosáhne, když bude na jevišti gestikulovat rukama zohavenýma rukavicemi nebo když pohyby jeho prstů nebudou kvůli pokrývce ruky dost zřetelné. Vskutku, kdybych mohl bez nenávisti říct, co si myslím, prohlásil bych používání rukavic herci za nepochopení umění. Kdo mu rozumí, nepotřebuje pokrývku; a zakrývat vnějšími ozdobami skromnost svého hereckého umění je známkou ubohého neumětelství. Bylo by nemístné zakrývat si na jevišti maskou tvář, sídlo citů; a právě tak posuzuji zakrývání rukou, předního nástroje herectví.

Ostatně jak často se přihodí, že herec musí vykonávat skutečnou činnost, otevírat, psát, podepisovat dopisy, vyndávat něco z měšce, počítat peníze a dělat jiné podobné věci! Tady uvázne, dokud nemá ruce opět volné a osvobozené z pout. Je to nepříjemné pro diváky a nevhodné pro divadlo, herec se dopouští neobratností a vystavuje se posměchu, než se z rukavic vyprostí. Nebo musí vykonávat své úkoly takto zahalenýma rukama, což odporuje slušnosti i přirozenosti.

Pro naše divadla také neplatí argumentace těch, kteří tvrdí, že je to tak zvykem v dvorských divadlech, kde všechny postavy vstupující na jeviště musí mít rukavice. Dvorští režiséři nám však nesmí a nemohou být vzorem, protože v inscenacích hledí mnohem více

na nádheru a vnější okázalost, než na skutečnou podstatu herectví. Soudím, že pokud někdo považuje dvorské hry za vzor umění a chce je napodobovat, dopouští se často vážných omylů. Proto ať věci znalí kritici jeho díla zavrhnou a odsoudí do temnot, nesmí totiž být připuštěna mezi skutečná divadelní umění. Tím nechci říct, že by si některá díla tohoto druhu nezasloužila chválu jako umělecké dílo, ale že herci v nich ne vždy dostatečně dbají na zásady umění a často jim stačí, že se zalíbili očím diváků. Dopřejme tedy dvoru jeho zvyky, jiným ať se líbí skromné jeviště, zařízené podle uměleckých a vědeckých principů a možná snad tím půvabnější, čím víc se snaží vyjádřit city a následovat zákony umění i přírody.

Jestliže někdo oblečený po německém nebo francouzském způsobu bude mít během důvěrného rozhovoru na levé ruce rukavici a bude gestikulovat pravou nezakrytou rukou, jak je to vidět na obrázku IV, neodsuzuji to, ale víc neschvaluji. Tolik mé mínění o používání nebo spíše zneužívání rukavic. Někdo jiný o tom může soudit jinak. Nyní se vracím ke svému pojednání a vyložím další věci, které se týkají pohybu rukou.

Gesta se obvykle dělají pravou rukou. Tím ovšem nechceme říci, že by levá ruka měla zůstat nehybná, ale že má pomáhat druhé ruce vytvořit náležitou pozici, kterou vyžaduje obsah řeči. Občas ovšem může levice úplně odpočívat a pravice hrát sama. Jestliže se herec dotkne své hrudi, když mluví sám o sobě, dělá dobře; nebo pokud by se jí zcela nedotkl, ať to aspoň pohybem naznačí. Je třeba dát pozor na to, aby se ruce nezvedaly nad úroveň očí, jak jsme se zmínili výše, a také aby nezakrývaly samotné oči a obličej, které musí být pro přítomné vždy viditelné. Dále ať je nestrká do kapes, do měšce etc. Ruce se nikdy nemají sevřít v pěst, pokud snad na jevišti nevystupuje sedlák, což je jediná postava, které je toto hrubé a nevhodné gesto dovoleno; nebo je-li třeba předvést prudký hněv a hrozit zaťatou pěstí.

Je chybné rukama tleskat. To je možné jen ve směšných výstupech, kdy si chlapi dobírají šaška nebo podobnou postavu. Lusknutí prsty neboli zvuché střetnutí prostředníčku a palce, které provádí někdo, kdo je rozhořčený nebo druhého s pohrdáním odhání, není třeba zcela zakazovat, ale musí se používat s mírou, protože označuje buď pohrdání, a tím nevhodnou pýchu, nebo hněv, a tudíž lehkovážnost. Nejvíce ať si to berou k srdci vznešené osoby, u nichž se nemá objevit nic vulgárního nebo neslušného, ale jen vznešená vážnost odpovídající jejich důstojnosti. Tak to cítí ti, kteří správně posuzují, co je vkusné.

Ačkoliv pohyby rukou a těla mají vyjadřovat to, co se říká, nemá to být tak, jak se to děje ve skutečnosti, totiž aby se nějakým způsobem opravdu vykonávaly manuální práce. Např. štípat dříví, střílet z luku, bít holí, kopat zem, házet míčem a podobné činnosti stačí vhodným způsobem naznačit, ne je provozovat. Zvláště když ze samotných slov nebo z kontextu jasně vyplývá, o co jde, takže není zapotřebí názorné a směšné předvádění. Zejména je třeba vyhnout se činnostem, které označují něco hanebného nebo méně slušného nebo něco, co by mohlo urazit počestné diváky.

Více o úlohách rukou a prstů přináší Quintilianus v 3. kapitole 11. knihy svého pojednání,⁶ Causinus v 9. knize „Paralely Výmluvnosti“ a dále Voellus,⁸ Amadeus Bayocensis⁹ aj. Něco z toho nyní ve zkratce přinášíme.

6 Viz poznámku 5.

7 Nicolas Caussin, autor knihy *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, Paris 1619 (pozn. překl.).

8 Jean Voellus, autor díla *Generale artificium orationis*, vydaného r. 1613 (pozn. překl.).

9 Amadeus Bayocensis, autor knihy *Paulus Ecclesiastes sive Eloquentia Christiana...* z r. 1662 (pozn. překl.).

1. Divíme se tak, že zvedneme obě ruce a trochu je přiblížíme k horní části hrudi, přičemž jsou obě dlaně obrácené k divákům.
2. Odpor ukážeme, když otočíme tvář doleva a natažené, mírně zvednuté ruce namíříme na druhou stranu, jako by odstrkovaly protivnou věc. To samé můžeme vyjádřit pouze pravou rukou, kterou lehce ohneme v zápěstí a jakoby nejistým opakovaným odmítavým pohybem odstrkujeme to, co se nám hnusí.
3. Úpěnlivě prosíme tak, že buď zvedneme obě ruce se sepjatými dlaněmi nebo ruce spustíme dolů nebo zkřížíme.
4. Bolest a zármutek vyjadřujeme tak, že zaklesneme prsty na rukou do sebe a ruce buď zvedneme k hrudi, nebo je spustíme k pasu. To samé ukážeme mírně nataženou pravici přiloženou k hrudi.
5. Vykřikneme tak, že přiměřeně vzepneme paže, přičemž ruce jsou poněkud rozpažené, otočené dlaněmi k sobě a poněkud vytočené ven, čímž naznačujeme důležitost věci.
6. Vyčítáme tak, že vztyčíme ukazováček a ostatní tři prsty ohneme; nebo ohneme prostředníček a zbývající tři prsty vztyčíme; nebo ohneme dva prostřední prsty.
7. Povzbuzujeme tak, že trochu rozevřeme ruce a vztáhneme je k tomu, o koho se jedná, jako bychom ho chtěli obejmout.
8. Ptáme se tak, že zvedneme trochu vytočenou pravou ruku.
9. Litujeme tak, že přiložíme sepjaté ruce k hrudi.
10. Bojíme se tak, že pravou ruku přitiskneme k hrudi, přičemž první čtyři prsty jsou natažené a přitisknuté k sobě a poté ruku necháme klesnout a natáhneme ji vpřed.

Konečně k tomu, abychom správně hráli rukama, velmi přispívá znalost jistých chyb. Zde přinášíme výčet těch nejdůležitějších.

1. Je chybné a nevhodné roztahovat prsty na ruce tak, že by od sebe byly příliš vzdálené.
2. Spojovat poslední články prstů s konečkem palce, jako při psaní.
3. Natahovat a roztahovat prsty příliš přitisknuté k sobě a někdy z přehnané snahy po jejich správném držení ohnuté na opačnou stranu.
4. Zatínat ruku v pěst, není-li to z nějakého zvláštního důvodu, jak o tom bylo výše pojednáno.
5. Je neslušné mnout si ruce, čistit je, pozorovat je, čistit si nehty a škrábat se na hlavě nebo na jiných částech těla.
6. Nikdo nesmí dělat gesta jen levou rukou.
7. Tleskat je buranské.
8. Je chybné opakovat stále stejné gesto a hrát stále stejným způsobem.
9. Zvedat ruce nad ramena nebo nad hlavu, ačkoliv toto je možné při předvádění nesmírného zármutku nebo beznaděje, k níž někoho dohnaly fúrie. To ať jsou pravidla pro začátečníky. Nejlepším vůdcem je však přirozenost bez všech příkras a pozorování těch, kteří v tomto směru jednají výtečně a chvályhodně.

VII.

Jak při hraní řídit ostatní části těla, především hlavu a oči, v souladu s dokonalým uměním

Hlava a na ní umístěná tvář, z níž můžeme číst duševní hnutí, jako by byla napsaná na tabuli, jsou nejdůležitější částí lidského těla. Herec se proto musí starat především o to,

aby výraz jeho tváře vždy odpovídal momentálním okolnostem. K tomu přispívají nejvíce oči, které dovádějí k dokonalosti to, co tvář načrtne. Jediné mrknutí provedené ve správný čas správným způsobem často zapůsobí víc, než by to dokázal básník obsírnou řečí. První povinností očí tedy je, aby se náležitě obracely jak k posluchačům, tak na to, o čem se na jevišti mluví. Ať nikdy neupí na jediné věci, jako by se nemohly otočit jinak. Tuto proměnlivost si totiž žádá látka hry, stejně jako posluchači a všechny ostatní věci, na které herec musí brát zřetel. Pohyby očí se nicméně mají vykonávat obezřetně, aby ani neškodily věci, ani nerušily diváky. V očích, které, pokud plní svou povinnost, jsou dost výmluvné i bez hlasu, se mají odrážet všechna citová hnutí.

Co se týče vstupu na jeviště, zde je třeba nejprve poznamenat, že herec se má hned, jak vyjde z kulis na jeviště, obrátit tváří i tělem k divákům a tvářit se tak, aby diváci mohli z jeho očí vyčíst, v jakém rozpoložení přichází. Zároveň ať dodržuje jevištní krok a kráčí, klade nohy tak, aby měl oči a tvář obrácenou k divákům. Ukazujeme to na obrázku V, štětec však nemůže přesně vyjádřit ani autorovu představu, ani gesta živého herce. Ať se ale čtenář na ten neumělý obrázek přece jen podívá a všimne si výrazu tváře i pozice rukou a nohou, které jsou tu zřetelně zachyceny. Tvář a oči se obrací k divákům, kvůli nimž se přece celé představení koná. Jak se herec divákům ukáže, hodně záleží na pozici nohou. Natažená pravá ruka s poněkud pokrčenými prsty dokazuje, že přichází skutečný člověk, ne neživá socha.

Nyní řeknu něco více o tváři a očích, hlavním sídle citů. Obecně je třeba mít na paměti, že se v nich má zřetelně odrážet herecův duševní stav a to, v jakém vnitřním rozpoložení se nachází nebo podle obsahu hry má nacházet, aby tak stejný pocit vyvolal i v divácích. Všeobecná zkušenost potvrzuje, že tvář a na ní umístěné oči mají největší schopnost vyjádřit vnitřní pocit. O tváři je to tak jisté, že nepotřebujeme žádný další důkaz. Když chce někdo předvést lásku nebo radost, nemůže se mračit, ale musí přívětivým, klidným výrazem vyjádřit veselost. To platí i o ostatních citech.

Oči však k tomuto vyjádření přispívají nejvíce, takže mohou být právem nazvány sídlem citů. Jsou tak důležité jako ručička na slunečních hodinách, bez níž bychom nerozeznali hodiny, i kdyby všechno ostatní bylo bezvadně seřízené a vymalované. Ony dodávají hře účinnost a největší sílu zázračně proniknout do duší přihlížejících. Vlídlná tvář vzbuzuje lásku, napjatá pozornost, přísná strach, zamračená nevoli, trpící smutek. Jedním slovem, oči mluví i beze slov a často silněji než jakákoliv sebezpůsobivější řeč.

Jak ale očima vyjádřit jednotlivé city, nedá se slovy tak snadno vysvětlit, což ochotně přiznávám. Každý spis musí vyvinout osobní úsilí, nejprve dobře rozvážit, jaký výraz tváře a očí podle jeho názoru jednotlivé city vyžadují, a sám se v tom vyškolit dříve, než začne hrát nebo to učit jiné. Připojuji ještě, že je velice užitečné často pečlivě pozorovat obrazy slavných malířů nebo sochy stvořené umělci (zejména však zkušené herce a kazatele), tímto pozorováním patřičně vyškolit vlastní fantazii a snažit se obrazy takto vštípené do duše napodobit živou hrou. To říkám především pro ty, jimž chybí živější fantazie a kteří si takové věci nedokážou sami dostatečně jasně představit. Jak je tato upřímná připomínka cenná, přesvědčí se časem každý, kdo si ji vezme k srdci.

Nyní k dalším věcem. Herec na jevišti ať si dává dobrý pozor na to, aby se stále věnoval rozhovoru, který spolu mluvící vedou. Pokud to neudělá, jeho roztěkaná mysl zabloudí jinnam, takže jeho výraz nebude odpovídat tomu, co se děje mezi herci. Je to obvyklá chyba dětí, které zaujatě pozorují diváky a nasazují výraz odpovídající pocitu teprve tehdy, když na ně přijde řada, aby mluvily. Působí to velice směšně a nesmyslně. Zkušený herec má být vždycky soustředěný na věc, aby divák z jeho tváře a gest pochopil, o čem přemýšlí jeho duch, zaměřený na obsah řeči. Bez toho je hra bezcenná.

Figura VII.



Fig. VII.

Figura VIII.



Fig. VIII.

Dále ať je tvář a celá hrud' stále obrácena k divákům, neboť když se celé představení koná kvůli divákům, úcta k nim vyžaduje, aby se jim ukázal celý herec. Ještě důležitější je to v okamžiku prudšího vzplanutí nějakého citu, který má herec předvést a vstřípít divákům; toho nedosáhne jiným způsobem, než že jejich zrakům úplně vystaví svou tvář i celé tělo.

Netvrdím tím, že by se snad tělo nesmělo natočit na jednu nebo druhou stranu, výše popsaná pozice těla a nohou to naopak dokonce vyžaduje. Mám však na mysli, že i když herec stojí šikmo, jeho tvář má být přece obrácena přímo k divákům. Příklad ukazují na obrázku VI. Herec zde předvádí bolest a ačkoliv sepnuté ruce ani celé tělo neotáčí k divákům, obrací se k nim tvář a hlasem.

Při mluvení je totiž třeba dbát na to, aby ústa mluvícího byla obrácena k divákům, nikoliv k partnerovi, s nímž rozmlouvá. K tomu ať směřují gesta, ne však přímo tvář, a to dokud herec nepřestane mluvit. Vyžaduje to úcta k posluchačům, kvůli nimž se představení koná, a navíc je to nezbytné. Kdyby spolu totiž herci mluvili tak, jako by je nikdo neposlouchal, obrácení tvářemi k sobě, polovina diváků by byla připravena o pohled na herce. Viděli by ho buď pouze z boku, nebo zezadu, což je nevhodné, odporuje to přirozené slušnosti a především důstojnosti posluchačů. Navíc tak zvuk utíká jinam, takže ani samotná slova nedolehnu správně k uším přítomných, kteří jsou tudíž z velké části nebo úplně zbaveni schopnosti porozumět a téměř donuceni nechápat, co herec říká. Jak by

za těchto podmínek mohl být posluchač pohnut k citu, který nevyčte z hercovy tváře ani ho dostatečně nepochopí ze slov? Z toho vyplývá, že během řeči musí být hercova tvář obrácená alespoň z větší části k divákům, ruce a tělo k partnerům. Když herec domluví, otočí se k partnerům i tváří. Ať se nikdo nedá zmást přirozeným způsobem rozhovoru, kdy se ti, kdo důvěrně rozmlouvají, dívají jeden na druhého. V důvěrném rozhovoru jsou totiž mluvčí zároveň posluchači a nemusí brát ohled na nic jiného. Na jevišti je tomu však jinak, zde je třeba předat slova posluchačům, pro něž jediné se představení odehrává, a všichni velmi dobře vědí, že hercova slova patří tomu, s kým na jevišti mluví, ačkoliv k němu není otočený celou tváří. Tuto mou myšlenku snad poněkud vyjasní přiložený obrázek VIII, kde rozmlouvající herci obrací tvář k divákům a tělem se mírně natáčí k sobě. To je pohodlný, i když ne jediný způsob. Víc o tom řeknu dále.

VIII.

Několik dalších postřehů o jevištním herectví, především co se týče vyjadřování citů

K dosud řečenému bych rád připojil několik dalších postřehů zkušených pozorovatelů. Jedna zásada je tato: gesto má vždy předcházet slovu. To znamená, že dříve než herec odpoví na slova druhého, naznačí gestem to, co se chystá říct. Divák tak může hned ze samotného gesta poznat, co má herec v úmyslu, co chce vyjádřit slovy. Například když jedna postava žádá něco, co jí druhá nechce nebo nemůže poskytnout, ukáže odmítnutí nejprve gestem a potom ho vysloví atp.

Že tato zásada vychází z přirozenosti, lze odvodit z toho, co se běžně děje při každém rozhovoru: ten, kdo poslouchá, ve svém nitru okamžitě postřehne přirozené citové hnutí, jímž dá najevo, jestli je mu to, co slyší, milé nebo ne. A to ještě dřív, než mu přijdou na mysl slova, kterými by svůj pocit popsal. Příčinou tohoto jevu je to, že tělesné údy se dají pohnout pocitem k činnosti rychleji než duch rozumem. Je totiž snadnější nějakou věc naznačit než ji popsat slovy, protože to vyžaduje víc duševní práce. Vždyť smysly jsou podněcovány a ovlivňovány fantazií bez přestání, zatímco slova musí být nejprve vytvořena rozumem, jakoby v dílně citů, než jsou pomocí řeči náležitě opracována a lze je vyslovit.

Vezměme si za příklad přírodu. Na cembalu nejprve zmáčkneme klávesy a tím udeříme do strun, které potom vydají zvuk. Tak je to i s člověkem. Věc nejprve zachytíme fantazií, která podráždí naše smysly a tělesné údy. Teprve potom se zapojí rozum a vzniklý pocit vyloží slovy. Tento přirozený postup napodobuje herec, když gestem předchází řeč.¹⁰

Jiné pravidlo je, aby hercův výraz vyjadřoval nějaký cit i v okamžiku, kdy skončí řeč, aby herec nikdy neponechal tvář nečinnou a bez výrazu, nedovolil očím zvědavě bloumat po divácích (to je chyba dětí) nebo náhle zcela nezměnil výraz (to je chyba nezkušených herců). Tvář si má chvíli podržet výraz odpovídající obsahu právě řečeného, než ho postupně opustí a získá tak čas nasadit jiný. Jak jsem řekl: nevyjadřovat výrazem obličej nic jiného než to, co se říká slovy, je vlastní dětem nebo začátečníkům. Opravdový herec ať si tedy rozmyslí, co asi oči při které řeči vyžadují a pečlivým procvičováním je na

10 Poznámka redakce: I tato zásada vyvolala vřelý ohlas Sergeje Ejzenštejna, který v cit. knize (*Iskusstvo mizansceny*) ocitoval na s. 291 předešlé dva odstavce celé v souvislosti s pojednáním o technice tzv. 'hraní předem' ('predygra'; Mejerchold používal i výraz 'předgesto' a něm. 'Vorschlag'), vyloženého nejdřív na příkladu Henryho Irvinga (1838–1905), jehož stejný postup popsal ve své knize o tomto velkém herci Edward Gordon Craig; viz i kap. „Motivace a mimoslovní jednání“ ve Vostrého knize *Režie je umění*: 255–259, event s. 57–60 z *Předpokladů hereckého projevu*.

to navykne. Nejdůležitější na začátku tohoto cvičení je, aby herec častým přemýšlením a cvičením naučil své oči plnit jejich úkoly, které pak budou vykonávat na jevišti bez váhání a bez obtíží. Tímto cvičením se musí učitelé stejně jako žáci zabývat, dokud vlastním vytrvalým úsilím nezískají v tomto směru takovou zběhlost, že budou moci stát a hrát na jevišti jistě a beze strachu.

Budiž mi při této příležitosti dovoleno trochu odbočit a udělit malé ponaučení těm, kdo učí mladíky. A to takové, aby se dříve, než přistoupí k výuce, sami připravili a osvojili si ustálený herecký projev, který pak budou začátečníkům při zkouškách důsledně předvádět. Jestliže to neudělají a vrhnou se do zkoušení bez přípravy, budou jeden den požadovat jeden způsob výslovnosti a hraní, druhý den jiný, takže zmatení žáci nebudou vědět, který z nich mají následovat. Zůstanou proto nesmělí a nikdy nezískají sebevědomí, zejména když učitelé příliš přísně kárají chyby, kterých se dopustí. Žáci pak nezřídká ztrácejí odvalu a neodvážejí se nic dělat pořádně, ačkoliv by z nich byli výborní herci, kdyby je nepotkalo toto neštěstí.

Toto jsem tedy jen tak mimochodem poznamenal pro ty, kdo budou vyučovat, a nyní se vracím ke svému plánu. K výkladu o očích, které jsou nejdůležitějším prostředkem při vyjadřování pocitů, dodávám, že při velkém smutku, lítosti nebo jiném silném citu není nevhodné, když herec také prolévá slzy, dovoluje-li to umění nebo přirozenost. Pokud pláč nevypadá předstíraně, je to dokonce pěkné a dojemné. Někdy je také třeba oči pozvednout, je-li řeč o nebi, nebo sklopit k zemi, když o ní herec mluví. Přitom ať si hledí toho, aby se nedopustil nějaké nepěknosti, totiž aby nenatahoval krk více, než je nutné, a přehnaně nezakláněl hlavu. V této pozici se také snadno stane, že herec nevhodně vystrčí břicho, což se považuje za velkou chybu.

Ještě poznamenanám něco k vyjadřování smutku. Při něm herec často zaklesne prsty do sebe, sepne ruce a vzepne je vzhůru nebo spustí pod bedra. V obou případech si musí dát pozor na to, aby držel sepjaté ruce vpravo nebo vlevo, podle libosti, avšak ne uprostřed těla. Pokud se to totiž stane, zakryje si tvář, kdykoli zvedne ruce, což je špatné, protože tvář musí vždy zůstat nezakrytá a viditelná pro diváky. Spustit tedy ruce přímo před sebe slušnost nedovoluje. Toto gesto ukazuje přiložený obrázek VII.

Dodám ještě několik maličkostí o citech. Především je třeba se postarat, aby v okamžiku, kdy herec rozvažuje, což se vyskytuje téměř v každé hře, všechna jeho gesta, jak je to jen možné, vyjadřovala vážnost věci s co největší živostí. K tomu nemálo pomáhá, jestliže herec pečlivě vybírá pozici, chůzi a gesta a často je střídá. Tak se herec mlčky uvažující o tom, co má říct, jak se rozhodnout, jaké opatření přijmout, může opřít o kulisu. Jindy bude stát, jednou rukou se opírat o stůl, druhou dělat gesta vyjadřující, že v duchu váhá, nebo bude mluvit a podpírat si přitom hlavu rukou opřenou loktem o stůl. Takto pomocí různých pozic vhodně a obratně vyjádří různá duševní hnutí.

Při veliké bolesti nebo smutku není nemístné, naopak je chvályhodné a vítané, když si herec na chvíli zcela zakryje tvář. Buď před ní dá ruce, nebo ji ukryje v pažích a opře se o kulisy. Může si také v této pozici zastínit ústa loktem nebo záhybem šatu a zašepat pár slov. Ačkoliv jim posluchači nebudou rozumět, přece z pouhého šepotu, naznačujícího víc než samotná slova, pochopí sílu jeho bolesti. Tento způsob hraní však nesmí trvat dlouho, aby přítomné neunavil.

Při předvádění tohoto citu má herec víc hrát než mluvit. Proto vyslovuje slova neúplná, přerušovaná pomlčkami, useknutá, nesouvislá, protahovaná dlouhými vzdechy, což jsou znaky opravdové bolesti. Zarmoucené srdce se prozradí tím, že herec čas od času zcela zmlkne nebo pouze sténá nebo s povzdechem krátce vykřikne. To všechno jasně naznačí silný zármutek a mocně zapůsobí na diváky. Důvodem pro používání takových

prostředků je, že sama vášnivost hry působí silně na smysly, na nichž závisí každý duševní stav. A protože tedy ono neobyčejné vzrušení poukazuje na ojedinělý zármutek, vyvolá také u posluchačů ojedinělé pohnutí.

Nejen pro znázorňování smutku, ale pro herectví obecně platí, že u diváků vznikne tím silnější cit, čím silnější, živější a tudíž účinnější herectví bude postava mluvící na jevišti předvádět. Smysly jsou totiž bránou k duchu, skrze niž vstupují obrazy věcí do komnaty citů a podněcené pokynem choraga zase vycházejí.

Při vyjadřování radosti, lásky, touhy a podobných citů se děje něco zcela jiného. Při nich herec dává najevo své vnitřní naladění hovorností, veselostí, polibky a jednoduchými gesty, k nimž není potřeba zvláštního umění, a proto si další výklad o nich ušetřím.

O hněvu uvedu toto: když teprve začíná narůstat a duch ještě ovládá sám sebe, člověk obvykle svaští čelo, stiskne rty, chodí podrážděně, mává rukama. Mluví rozčileně, přerušovaně, s častými pauzami. Jestliže je nevíтанá osoba přítomná, vrhá na ni divoké pohledy, jestliže ne, vypouští ostrá slova, která jsou jí určená, jakoby do vzduchu, vzrušeně gestikuluje, luská prsty, skřípe zuby a vykonává jiné podobné věci vyjadřující hněv. Tolik o běžném hněvu. Pokud však hněv přesáhne míru a zvrhne se v zuřivost, ani hra se nedrží v mezích. Proto smí rozzuřený to, co by se pro klidného neslušelo. Uvážlivý herec se však přece jen má chovat tak, aby měl stále na paměti uměřenost, zejména když hraje vznešenou osobu. Jinak by jeviště bylo blázincem, nikoli místem, kde se předvádí moudrost.

O ostatních mírnějších citech a důvěrných rozhovorech není třeba předávat zvláštní rady, neboť ty mohou a mají být snadno odvozeny z obecných zásad, které byly v tomto pojednání zmíněny.

IX.

Dodatek: čeho si je, kromě výše řečeného, třeba hledět, pokud jde o tělesný pohyb

Správně uvažují ti, kdo označují pohyb a gesta za výmluvnost těla. Tělo totiž pohybem údů vyjadřuje, co cítí, stejně jako duch promlouvá slovy. Proto se herec musí snažit správně pochopit, jaké pohyby, jimiž by názorně vyjádřil význam slov, příroda vyžaduje. A jestliže přítom nezůstane u pouhého diktátu přírody a podřídí tyto pohyby pravidlům vytříbeného umění, může doufat, že se jeho hra bude všem líbit.

Abyste toho však dosáhl, musí si dát velký pozor, aby všechny jeho pohyby odpovídaly obsahu a smyslu řeči, bez afektovanosti nebo snahy po příliš vyumělkované hře, která pohoršuje posluchače a vede ke ztrátě jejich přízně, o niž přece herec usiluje.

Základem a cílem hereckého umění je tedy vzbudit v posluchačích ten cit, který v nich chtěl vyvolat choragus. Proto je naprosto nezbytné, aby herec na jevišti správně chápal básníkův úmysl, vyvolal v sobě stejný pocit a ten pomocí svého ducha, slov a celé hry co nejjasněji vyjádřil. V tom jediném spočívá veškerá síla hereckého umění, a to do takové míry, že kdyby snad choragus něco zanedbal na kráse řeči, výtečné herectví přece může hru pozvednout k dokonalosti a dovést ke kladnému přijetí.

Je ovšem také třeba dávat pozor na to, aby se tělo nehýbalo bez přestání, ale aby se pohyb občas pozastavil, když herec domluví. Jakmile pak přejde k novému tématu, hned ho doprovodí vhodnou hereckou akcí: pohybem hlavy dá najevo, že s řečí mluvícího souhlasí, že jí odporuje nebo o ní uvažuje. Musí to však dělat výrazněji, pokud se jedná o rozhořčení, hněv nebo jiný silnější cit.

Stále ještě zůstává otevřená otázka, jak tedy mají herci stát, aby bylo jasné, že spolu mluví, a zároveň obraceli celou tvář k divákům, jak bylo výše požadováno. Ještě větší nesnáze vzniká, stojí-li herců na jevišti víc; pak se totiž zdá přirozené, aby se rozmlouvající otočili tvářemi k sobě.

Na tuto otázku existují dvě odpovědi. Především mají gesta rukou a některé jiné pohyby těla směřovat k partnerovi, hlasem a tváří ať se však herec, alespoň během řeči, obrací k divákům. Než začne herec mluvit a stejně tak, když dokončí větu, může se na chvíli podívat na partnera a otočit tak tvář tam, kam předtím směřoval svá gesta. Posluchač tak pochopí, komu platila slova a jejich obsah, aniž by mu unikl pohled na herce nebo něco z jeho řeči. Co chci říct, ukazuje obrázek VIII, na který jsem už upozornil a který příkládám. Mluvící herec na něm směřuje gesta k partnerovi a je k němu také natočený tělem, zatímco oči a tvář ukazuje divákům.

Druhý způsob je, že ten, kdo mluví, zůstane stát krok za tím, s kým jedná. Ukáže se tak divákům zepředu, celým tělem a tváří a také hovořit bude přímo k nim, aby všechno bez překážky pochytili. Mezitím se druhý herec, který naslouchá, může na prvního trochu pohlédnout a vyjádřit výrazem tváře svůj pocit, než přijde na řadu jeho odpověď. Pak si vymění místa, takže ten, který byl původně posluchačem a stál vpředu, se nyní stane mluvčím a postaví se za druhého. Cvičením v tom herci získají zběhlost, stejně jako ve všem ostatním, co jsme zde vyjmenovali a co patří k herectví.

X.

O přednesu

Přednes a herectví jsou téměř synonyma. Soares,¹¹ který vychází z Quintiliana a Cicero, totiž učí, že mnozí nazývají přednes herectvím, ačkoliv toto slovo označuje tělesná gesta, zatímco to první vyslovování slov, které se děje prostřednictvím hlasu. Obě tyto činnosti spolu úzce souvisí a mají mnoho společného. Přesto se však jedná o dvě věci, gesta a hlas, z nichž jedna působí na oči, druhá na uši, což jsou dva smysly, kterými proniká k duchu každý pocit. O gestech jsme mluvili do této chvíle, nyní budu vykládat o hlase nebo spíše o přednesu ve vlastním slova smyslu.

Prvním požadavkem na dokonalý přednes je, aby byl přirozený. To znamená, aby ten, kdo vystupuje na jevišti, nepřednášel věty a nevysslovoval slova jinak, než by je vyslovovali muži dobrého postavení v přátelském rozhovoru. Jen je třeba kvůli množství posluchačů a jejich vzdálenosti od jeviště mluvit o něco hlasitěji a živěji.

Proto otec Juventius S. J. ve svém díle „O způsobu učení a vyučování“¹² rozumně připomíná, že mladíkům, kteří se cvičí v přednesu, velmi pomáhá, když se jim tlumenějším hlasem, jakoby v přátelském, přirozeném rozhovoru vysvětlí, co budou přednášet. První starostí herců totiž musí být, aby správně rozuměli tomu, co mají přednášet, a také aby si to, co budou později říkat latinsky, přeložili do mateřské řeči a snažili se to nejprve vyjádřit rodným jazykem. Jakmile totiž porozumí smyslu řeči skrytému ve slovech, snadno přijdou na to, jaký tón hlasu mají použít nebo jaké gesto vyžaduje příroda k vyjádření obsahu řeči. Občas je také dobré pozvat zkušenější vrstevníky, aby předvedli správnou výslovnost. Z jejich příkladu se totiž žáci často naučí víc než z hlasu učitele, na který už jsou zvyklí.

¹¹ Cyprian Soares napsal velice populární dílo *De Arte Rhetorica libri tres*, Coimbra 1563 (pozn. překl.).

¹² Joseph de Jouvancy, autor spisu *Magistris Scholarum inferiorum Societatis Iesu de Ratione discendi et docendi...*, Paris 1691 (pozn. překl.).

Druhým požadavkem na přednes je, aby odpovídal obsahu slov a důrazně vryl jejich význam do myslí diváků. Aby toho herec dosáhl a jeho přednes byl v souladu s vyjadřovaným pocitem, musí tento pocit, který má stejnou silou vzplát i v posluchači, nejprve vyvolat ve vlastním nitru. Jak by totiž mohl ten, kdo sám v nitru mrzne, jiné rozežhát?

Za tímto účelem musí herec dbát na proměnlivost hlasu, aby zněl jednou naléhavě, jednou tlumeně, tu silně, tu mírně, tu překotně, tu pomalu, jak to vyžaduje rozum a příroda. Obě tyto věci totiž vedou člověka k způsobu řeči, který odpovídá citu, a herec, který se tomuto umění naučí a správně ho provozuje, může doufat, že dosáhne výsledku, ke kterému směřuje.

Je také třeba dávat pozor, aby tón hlasu odpovídal představovanému citu. Tak láska vyžaduje laskavý, vroucí tón; nenávisť přísný, tvrdý; radost veselý, vzrušený; smutek zlomený, naříkavý; přerušovaný vzdechy; strach rozechvělý, nejistý; odvaha silný, bojovný; hněv prudký, překotný, zajikavý; opovržení uhlazený, jakoby posměšný; údiv užaslý, napůl oněmělý; nářek pláčivý, hádavý, vášnivý.

Způsob, jakým se tomuto vyjadřování prostřednictvím hlasu naučit a jak ho provozovat, se však nedá zprostředkovat neživými písmeny ani ho nelze předvést pomocí obrázků, na nichž se daly tělesné pozice ukázat trochu názorněji. Chceme se pokusit odstranit několik chyb, které tahají za uši. První z nich je monotónnost neboli jeden a týž tón bez jakékoliv změny. Způsobuje divákům velké utrpení a někdy tímto neduhem trpí i kazatelé, například když předčítají z bible jednotvárným hlasem nebo používají na konci věty vždy stejný přízvuk. Hlas musí být ohebný, hned stoupat, hned klesat, být tu vzrušenější, tu klidnější. Ten, kdo se snaží hlas měnit, musí však dbát na to, aby se z jeho řeči nestal zpěv, aby neměnil tón příliš často nebo aby příliš prudce nepřecházel z jedné krajní polohy do druhé, z vysokého tónu dolů a pak zase z hlubokého k nejvyššímu a vynechal přitom střední polohu. To je opačná chyba než monotónnost. Chybují také ti, kdo nedbají na význam slov a mění hlas nepatříčně, prudce vykřikují, když by měli mluvit klidně, a mluví klidně, když si smysl řeči žádá prudší vzplanutí.

Je třeba dát pozor, aby chlapci neklesali hlasem tam, kde nemají, nebo aby toho neříkali příliš mnoho jedním dechem. Ať přesně dodržují konce vět a interpunkci a nepřeskakují zbrkle čárky, které jsou řeči postaveny do cesty jako překážky, aby trochu zpomalily její běh. Větší mezníky, kterým se říká tečky, představují hranice. Tady je třeba se zdržet déle a nabrat vzduch. Někdo se při recitaci básní v hexamtru dopouští té chyby, že vzepětí a zmírnění svého hlasu omezuje právě veršem, nebo se v pentamtru zarazí před Césarou nebo před dvojslabičným slovem, která obvykle tento typ verše uzavírají. Musí se dodržovat pravidlo, že hlas má běžet vpřed, dokud není konec věty, leda že by se snad věta táhla tak dlouho, že by nebylo možné vyslovit ji jedním dechem – pak se ovšem lze vprostřed věty na chvíli zastavit. Není také špatné, když herec na konci každé věty klesne hlasem víc než obvykle. Obzvláštní péči a starost je třeba věnovat zřetelnému vyslovování posledních slabik slov. Herci je totiž často polykají, čímž větu těžce poškozují.

Z fozprintu původního vydání *Dissertatio de Actione, cum figuris eandem explicantibus, et observationis quibusdam de arte comica* [...], Monachii [...] 1727, vydaného nakladatelstvím A. Francke AG Verlag, Bern 1975, a doplněného německým překladem a komentářem Alexandra Rudína přeložila Magdaléna Jacková.