

STANISLAVSKÉHO

**W E T O D A  
W E R E C K É  
P R Á C E**

ZPRACOVAL  
RADOVAN  
LUKAVSKÝ

STÁTNÍ  
PEDAGOGICKÉ  
NAKLADATELSTVÍ  
PRAHA

ch let jsou

trí, a proto  
y neodra-

řících po-  
tých kon-  
fmu zpra-  
statu jeho

předeslal,  
: filozofic-  
: a režisé-  
edia Bri-

hal, jiné,  
. K pod-  
e pokusil  
pět, jsem

R. L.



## Vnitřní technika prožívání

## Jevištní umění a jevištní řemeslo

Živelné prožívání. Podvědomí. Přirozený tvůrčí proces. Psychotechnika. Umění prožívání. Umění představování. Řemeslo. Herecká hysterie. Posunčina. Využívání umění

/1/ Dnes jsme vyslechli Torcovovy poznámky k naší hře.

Řekl: „V umění je třeba především vidět a pochopit krásu. Proto si nejdřív uvědomíme a vydvihneme nejpozoruhodnější momenty představení. Byly dva: jeden, když Maloletková při svém nešťastném pádu úpěnlivě vykřikla ‚Pomoc!‘, druhý, když Nazvanov volal ‚Krev, Jago, krev!‘ V obou případech jsme se jak vy na jevišti, tak my v hledišti zcela poddali tomu, co se na scéně odehrávalo, a pocítili jsme stejné vzrušení. Tyto zdařilé momenty lze označit jako umění prožívání.“

„Co to je?“, zeptal jsem se pln zájmu.

„Poznal jste to přece sám na sobě. Co jste zakoušel v oněch okamžicích opravdové tvůrčí práce?“

„Nic nevím, nepamatuji se.“

„Jednal jste tedy podvědomě?“

„Nevím. Snad. Je to dobře nebo špatně?“

„Velmi dobře, když podvědomí vede správným směrem, špatně, když svádí na scesti. Nejlépe je, když si role herce docela podmaní. Prožívá ji pak živelně, nemyslí na to, jak cítí a co dělá, všechno vychází samovolně z podvědomí. Jenže podvědomí, bohužel, nepodléhá naší vůli.“

„Jsme tedy ve slepé uličce? Máme se dát unést rolí, což je možné jen za pomoci podvědomí, ale to právě neovládáme?!“

„Naštěstí je tu východisko. Naše vědomí může působit na podvědomí aspoň nepřímou. Jsou psychické oblasti, které se vůli a vědomí podřizují a současně mohou ovlivnit i naše bezděčné duševní pochody. Tvůrčí práce je potom z větší části bezděčná a podvědomá a jen z menší části probíhá pod kontrolou a bezprostředním vlivem vědomí. Řídí ji naše organická přirozenost. Je to geniální umělkyně, s kterou nemůže soutěžit ani nejrafinovanější herecká technika.“

„A když přirozenost selže?“

„Pak je třeba ji povzbudit. K tomu jsou tu psychotechnické metody. Jejich cílem je zapojit podvědomí do tvůrčí práce vědomými nepřímými cestami. *To je jeden z hlavních principů umění prožívání: podvědomá tvůrčí práce organické přirozenosti vzbuzená vědomou psychickou činností. Anebo krátce: Podvědomé prostřednictvím vědomého.*“

„V hereckém umění je tedy nutná stálá tvůrčí práce podvědomí?“

„Tvořit podvědomě bez přestání a se zanícením, čili inspirovaně, není možné. Takoví géniové ani nejsou. Chvillemi nutně nabývá vrchu práce vědomí. *Podvědomí nikdo neumí poručit. Jediné, co herec může udělat je: podvědomé tvorbě připravit půdu.*“

Druhý zákon psychotechniky	<p>„<i>Jak se to dělá?</i>“  <i>„Především je třeba umět nepřekážet podvědomí, když samo vstupuje v činnost. Stačí totiž porušit pravdivost života na scéně a citlivé podvědomí se ze strachu před násilím ihned ukryje.</i></p>
Hlavní cesta psychotechniky	<p><i>Dále je třeba tvořit uvědoměle a opravdově. To vede k pravdě, pravda probouzí víru, a když přirozenost uvěří tomu, co se v člověku děje, dá se sama do práce: probudí se podvědomí a může se zrodit i inspirace.“</i></p>
Pravdivé jednání	<p>„<i>Co znamená hrát roli „opravdově“?</i>“  <i>„Znamená to logicky a důsledně, lidsky myslet, chtít, usilovat a jednat v životních podmínkách role a v plné shodě s ní. Znamená to roli prožívat. Znamená to vdechnout roli ducha, a tím život a tento život předvést na scéně uměleckou formou.</i></p>
Hlavní cíl umění prožívání	<p><i>Hlavní a zásadní cíl hereckého umění prožívání tedy je dát roli nejen vnější životnost, ale především ji obdarit vnitřním životem. K tomu je třeba směřovat v každém okamžiku tvůrčí práce na scéně. Proto taky se zamýšlíme především nad vnitřní povahou role, nad její psychologií.</i></p>
Princip prožívání	<p><i>Roli je nutno prožívat, to jest cítit souběžně s ní. „Každý velký herec prociťuje to, co představuje, a to ne jednou či dvakrát během studia role, ale ve větší či menší míře pokaždé, ať ji hraje poprvé či potisící...“, říká nejlepší ze starých představitelů školy „prožívání“ Tomáš Salvini ve své odpovědi Coquelinovi.</i></p>
Vnější výraz prožívání	<p><i>Nestačí ovšem roli jen vnitřně prožívat, je třeba dát prožitému také vnější výraz. Proto musí mít herec k dispozici výjimečně tvárný a dokonale vycvičený hlasový a tělesný aparát. Hlas i tělo musí naprosto lehce, bezprostředně a přesně zrcadlit nejjemnější vnitřní záhyby a podvědomá hnutí.</i></p>
Význam prožívání	<p><i>Naznačil jsem v hrubých rysech, v čem spočívá umění prožívání,“ uzavíral Torcov. „Věříme a skutečnost nás v tom stále utvrzuje, že celou hloubku a odstíny vnitřního života role může vyjádřit jen takové umění, které je prostoupeno živým, organickým prožitkem člověka-herce. Jen takové umění může uchvátit diváka, docílit, aby nejen pochopil, ale především prožil všechno, co se na scéně děje, a rozšířil si tak svou vnitřní zkušenost. Budete-li dbát organických zákonů své tvůrčí přirozenosti, nesejdete nikdy na scestí a budete s to kontrolovat a napravovat své chyby. Proto se také domnívám, že studiem základů umění prožívání má začít průprava všech herců bez rozdílu uměleckých směrů.“</i></p>
Hra vycházející z nitra“	<p><i>/2/ „Pokud jde o celý váš výkon v Othellovi,“ obrátil se Torcov na mne, „ten lze označit jako „hru vycházející z nitra“. Herci, kteří neuznávají techniku a spoléhají jen na vnuknutí, mohou někdy intuitivně prožít jednotlivé silné okamžiky velké umělecké kvality a divácké působnosti. Ale když se vnuknutí nedostaví, nemají čím vyplnit prázdná místa ve hře, vznikají dlouhé periody nervového ochabnutí, umělecká nemohoucnost a naivní diletantská šmíračina. Přirozenému fondu musí tedy pomáhat dobře propracovaná psychotechnika.“</i></p>
Umění představování	<p>„<i>U vás“</i>, řekl Torcov Šustovovi, „<i>jsem také viděl několik záblesků umění, jenže ne umění prožívání, ale představování.“</i>  <i>„Co je umění představování?“</i>  <i>„Je to jiný umělecký směr. Jeho představitelé také svoje role prožívají, aspoň jednou či víckrát, ale ne na jevišti, nýbrž jen během studia doma či na zkouškách, vnější formu svého prožitku zachytí svalovou pamětí a před divákem pak už jen předvádějí věrnou reprodukci této formy bez nebezpečí, že by jakékoli vzrušení narušilo jejich hereckou sebevládu, a tím i formální dokonalost projevu. Prožívání tu tedy není cílem a před divákem je dokonce nežádoucí, nicméně zůstává důležitou etapou tvůrčí práce, takže jako podstatná složka umělecké tvorby tu nechybí. A proto i herecvi představování je umění v plném slova smyslu.“</i></p>

V u  
svěžes  
místy  
podezř  
středn  
a oprav  
umění.  
Šust  
navene  
„To  
sebe, a  
„Jen  
jsem si  
jsem p  
„Ch  
vání, k  
duši, o  
Jak  
„Herec  
„Her  
na sebe  
a napo  
vnější  
musí g  
portrét  
„Ale  
žívání?  
„Na  
život m  
vá chla  
A sk  
I takov  
zajímav  
hlubok  
chodný  
technic  
ním, pi  
  
3/  
nuje pu  
nato ře  
„Kai  
žíváte.  
totiž stá  
technik

V umění prožívání se mnoho jakoby improvizuje na pevně stanovené téma, což dodává výkonu svěžest a bezprostřednost. Tak tomu bylo ve zdařilých okamžicích u Nazvanova. Šustov naopak místy uchvátil výrazností, hereckostí, ale... V celé jeho hře bylo cosi chladného, co vzbuzovalo podezření, že jde o pevně určené formy, které vylučují improvizaci a zbavují hru svěží bezprostřednosti. Nicméně bylo cítit, že originál, z něhož byly kopie dovedně snímány, byl dobrý a opravdový. Ozvuk někdejšího prožitku propůjčil některým momentům působivost opravdového umění.“

Šustov se přiznal, že si vzal na pomoc zrcadlo, v němž si ověřoval, jak se prožívání projevuje navenek. Byl varován:

„To je nebezpečné, i když pro umění představování typické. Zrcadlo navyká herce dívat se na sebe, ale ne do sebe.“

„Jenže já s tím, co jsem viděl v zrcadle, nebyl spokojen a hledal jsem v paměti nějaký vzor, až jsem si vzpomněl na člověka, který pro mne byl vždycky zosobněním lstivosti a úskočnosti, a pak jsem prostě okopíroval jeho vnější způsoby.“

„Chyba!“, řekl Torcov. „Pak jste zaměnil umění představování za pouhé opičení, za kopírování, které nemá s tvůrčí prací nic společného. Měl jste nechat materiál ze své paměti projít vlastní duší, oživit jej vlastní představivostí.“

Jak takový odpozorovaný materiál organicky převzít a dále zpracovat, o tom mluví ve svém „Hereckém umění“ francouzský herec Coquelin:

„Herec si vytváří ve své fantazii vzor a pak jako malíř přenáší každý jeho rys ne na plátno, ale na sebe sama. Vidí na svém Tartuffovi nějaký kostým, oblékne ho na sebe, pozoruje jeho chůzi a napodobí ji, studuje jeho fyziognomii a přijímá ji. Ale to není všechno, to by zůstalo jen při vnější podobnosti a nebyl by vytvořen typ. Hercův Tartuffe musí mluvit hlasem, jako Tartuff musí gestikulovat, naslouchat i přemýšlet jako Tartuffe, musí mít Tartuffovu duši. Pak teprve je portrét hotov.“

„Ale to je těžké. Není jednodušší důvěřovat přírodě, přirozené tvůrčí práci a opravdovému prožívání?“, zeptal jsem se.

„Na to odpovídá Coquelin: „Umění není realita a už vůbec ne její zobrazení. Vytváří svůj vlastní život mimo čas a prostor, svůj překrásný, abstraktní svět.“ A tedy: herec nežije, ale hraje. Zůstává chladný k objektu své hry, ale jeho umění musí být dokonalé.“

A skutečně,“ dodal Torcov, „umění představování vyžaduje dokonalost, aby zůstalo uměním. I taková tvůrčí práce je krásná, třeba ne příliš hluboká. Je spíš efektní než silná. Forma je při ní zajímavější než obsah, působí spíš na zrak a sluch než na duši. Dokáže ohromit, ale k vyjádření hlubokých vášní jsou její prostředky buď příliš efektní, nebo příliš povrchní, a účinek bývá přechodný. Spíš se mu obdivuješ, než věříš. Jemnost a hloubka lidské psychiky se nedá zvládnout jen technickými prostředky. Nicméně je nutno představované roli, podložené opravdovým prožíváním, přiznat tvůrčí, uměleckou hodnotu.“

/3/ Govorkov dnes prohlásil, že je vlastně hercem umění představování, k němuž inklinuje pudově i přesvědčením, a přesto že vždycky také všechno, co na scéně dělá, prožívá. Torcov nato řekl:

„Každý člověk v každém okamžiku svého života něco prožívá. Záleží na tom, co na scéně prožíváte. Vlastní pocity souběžné s životem role? Nebo něco, co nemá k roli žádný vztah? To se totiž stává i zkušeným hercům a stalo se to vám všem. Jedni předváděli svůj hlas, efektní intonace, techniku hry a druzí chtěli pobavit diváky pobíháním, „neodolatelnými“ gesty, pózami, zkrátka

něčím, co se k postavám vůbec nehodilo. A vy, Govorkove, jste svou roli ani neprožíval ani nepředstavoval, takže vaše hra nemá s uměním nic společného.“

„Co je tedy má hra?“ zeptal se Govorkov zaraženě.

Řemeslo

„Šarže“

„*Řemeslo. Není pravé umění bez prožívání. A tam, kde končí tvůrčí prožívání nebo představování, tam začíná řemeslo. Řemeslní herci neumějí prožívat roli a ztělesnit prožité. Dovedou jen deklamovat text role a provázet ho ustálenými ‚šablonami‘ gest, hereckou ‚manýrou‘ nebo ‚šarží‘. Jsou to hotové a lehce reprodukovatelné prvky jevištního projevu, které primitivně a konvenčně ukazují nejrůznější citová hnutí a nalhávají divákům ‚přítomnost lidské duše v roli‘. Ale je to jen mrtvá maska neexistujícího citu.*

Jsou řemeslné manýry v práci s hlasem, v dikci, intonaci a celém přednesu role: přehnané zvukové gradace, líbivé kadence a herecká tremola. Jsou šablony pro chůzi a pohyb: řemeslný herec po scéně nechodí, ale ‚kráčí‘. Jsou primitivní prostředky k vyjádření vášni: koulení očima, chytání se za vlasy nebo za srdce. Vytvořily se tradiční šarže některých typů (milovník, intrikán) či postav z různých společenských vrstev (sedlák, voják, aristokrat). Vnitřní prázdnota řemeslné hry vede k vnějším efektům, nabubřelému gestu, k teatrální líbivosti. To vše může nezkušeného diváka i oklamat, ale ne vzrušit... *Proto se řemeslní herci snaží nahradit nepřítomný cit nepravým vzrušením, které vzniká umělým vydražďováním v tělesné oblasti. Sviráním pěstí, svalovým přepětím, přerývaným dechem se lze uvést do stavu velkého fyzického napětí, které divák může pokládat za projev velkého temperamentu či vášně. Je to tzv. herecká emoce, kterou v sobě vzbuzují herci umělým bičováním nervů. Je to svého druhu hysterie, nezdravá extáze, vnitřně bezobsažná. ‚Herecká emoce‘ je hrubým padělkem pravého citu, i když řemeslní herci právě ji pokládají za pravé umění.*

„Herecká emoce“

Téměř celou práci řemeslného herce lze charakterizovat jako obratný výběr a kombinaci šablon. Zlé ovšem je to, že každá šablona je přilnavá, snaží se vyplnit prázdná místa v roli, předběhne často cit a brání jeho vzniku. Tohle nebezpečí hrozí i hercům jinak schopným organické tvůrčí práce. Před vtíravostí šablon se proto musíme mít ustavičně na pozoru.“

/4/ Nejvíc ze všech to odnesl chudák Vjuncov. Jeho hru neuznal Torcov ani za řemeslo.

„A co to tedy bylo?“

Posunčina

„*Diletantská posunčina!*“, řekl. „*Řemeslný herec nahrazuje cit konvenční šarží a používá ustálených šablon, kdežto diletant ani to nemá, a proto sahá bez výběru po nejvšeobecnějších prvcích pro vyjádření hněvu, radosti či žalu, které má v zásobě každý člověk. Když řeknu komukoli z vás, aby zahrál bez přípravy, jen tak ‚všeobecně‘ divocha, vsadím se, že si všichni budete počínat skoro stejně: pobíhat, řvát, cenit zuby, tak jak to odpovídá všeobecné, i když falešné představě o divoších. Takové vnější charakteristické znaky se ustálily takřka jako normy a přihlásí se samy, bez zvaní, jenže brzy nudí. Skutečně umělecké vyjadřovací prostředky jsou naopak těžko dostupné, ale zato nikdy nenudí, naopak, dovedou uchvátit herce i diváky.*“

Využívání umění

/5/ Svůj rozbor uzavřel Torcov tím, že nás varoval před „využíváním umění“. Řekl:

„*Tak třeba Veljaminová nehrála Kateřinu ze ‚Zkrocení zlé ženy‘, ale koketovala s hledištěm. Ukazovala své pěkné nohy, všichni jsme si je mohli dobře prohlédnout, ale Shakespearův záměr jí zůstal cizí a nám neznámý.*

Našeho umění se, bohužel, často využívá k cílům, které jsou mu cizí. Herectví tu není k tomu, aby herec předváděl svou krásu, nebo aby získal popularitu, vnější úspěch či kariéru. Proto se rozhodněte jednou provždy, jestli hodláte umění sloužit a přinášet mu oběti, nebo ho zneužívat ke svému osobním cílům.“

/6/  
přec  
Dile  
S  
role  
se st  
k pr  
blesi  
Pi  
jevit  
„  
„  
takt

Zákl  
danj

/1/  
scén  
M  
oček  
spad  
Pi  
časn  
here  
N  
na n  
„  
pozv  
pozv  
trpě  
„  
„

al ani nepřed-

ředstavování,  
n deklamovat  
sou to hotové  
razují nejrůz-  
mrtvá maska

řehnané zvu-  
meslný herec  
čima, chytání  
án) či postav  
lné hry vede  
eného diváka  
m vzrušením,  
tím, přerýva-  
dat za projev  
umělým bičo-  
ecká emoce“  
umění.  
inací šablon.  
dběhne často  
tvůrčí práce.

i za řemeslo.

užívá ustále-  
i prvcích pro  
li z vás, aby  
očínat skoro  
tavě o divo-  
e samy, bez  
to dostupné,

Rekl:  
s hledištěm.  
earův záměr

ení k tomu,  
iru. Proto se  
zneužívat ke

/6/ „Rozeznáváme tedy v našem umění dva základní proudy: umění prožívání a umění představování. Široké pozadí, od kterého se odrážejí, jim tvoří dobré i špatné jevištní řemeslo. Diletantismus může být stejně užitečný jako nebezpečný, podle toho, jakou jde cestou.

*Skutečnost a praxe ovšem neberou ohled na teoretické škatulky. Při každém představení a u každé role se střídá skutečné prožívání s okamžiky představování, řemesla, posunčiny i zneužívání.* Často se stává, že i velcí herci se z lidské slabosti snižují k řemeslu a řemeslníci se zas chvílemi vzepnou k pravému umění, protože v okamžiku vnitřního vzepětí mohou i šarží a otřelou šablonou problesknout zákmitý opravdové tvůrčí práce.

Představení, které jste předvedli, vás upozornilo na všechno to, co se nemá na scéně nikdy objevit, čeho se musíte vyvarovat.“

„Ale jak se máme vyhnout všem těm nebezpečným úskalím, která nám hrozí?“

„Na to je jediný prostředek: mít neustále na zřeteli hlavní cíl našeho umění, který se dá vyjádřit takto: *„Vdechnout roli lidskou duši a její život vyjádřit krásnou scénickou formou.“*

Praxe a

Hlavní herecké

## Jednání „kdyby“ dané okolnosti

Základy dramatického umění. Pravdivé jednání. Účinky „kdyby“. Puškinův aforismus. Účinek daných okolností. Psychotechnika citu. Hraní „všeobecně“

/1/ Torcov poslal na jeviště Maloletkovou a dal jí úkol: Opona jde nahoru a vy sedíte na scéně sama, sedíte, sedíte... a opona padá. To je všechno.

Etuda s „neč

Maloletková tedy seděla na scéně, ale dlouho se bála zvednout oči. Pak cítila, že se od ní něco očekává, a tak si začala potahovat blůzičku, posedávat, pátrat po něčem na podlaze, až konečně spadla opona.

Přišla řada i na mne. Neměl jsem strach. Ale cítil jsem rozporná nutkání: bavit diváky a současně si jich nevšímat. A uvědomoval jsem si, že sedím v umělé póze jako u fotografa, že se tvářím herecky a ne lidsky, že je mi divadelní lež na scéně bližší než přirozená pravda.

Nakonec usedl na scéně sám Torcov. Nic nedělal, o nic se nesnažil a přece nás poutalo dívat se na něj. Když tam seděl někdo z nás, nebavilo nás to. Proč? Torcov nám to vysvětlil:

Zacile scénic

„Všecko na scéně se musí dít za nějakým cílem. Sedl jsem si tu, abych si od vás odpočinul.“ Nato pozval Maloletkovou, aby si sedla vedle něho do křesla. Ta se zpočátku začala zas vrtět, ale pak se pozorně zadívala na Torcova, který soustředěně hledal cosi ve svém zápisníku. Bála se ho rušit, trpělivě čekala a její chování bylo najednou docela přirozené. Pak šla opona.

„Jaké jste měla pocity při hře?“ zeptal se jí Torcov.

„Ale já nehrála, čekala jsem, až něco najdete v notesu a řeknete mi, co mám hrát.“

Základ  
dramatického  
reického umění

„Nehrála jste, a to právě bylo dobře. *Na scéně je třeba jednat. Na jednání spočívá celé dramatické i herecké umění.*“

„Copak sedět v křesle je nějaká činnost?“

Jednání vnitřní  
a vnější

„Nehybnost neznamená pasivitu. Je možné zůstat navenek bez hnutí, ale uvnitř být v plné činnosti. Fyzická nehybnost je někdy dokonce výsledkem zvýšené psychické činnosti. A ta je v tvůrčí práci zvláště důležitá, protože hodnota umění je určována jeho vnitřní náplní. Doplňme tedy svůj výrok takto: *Na scéně je třeba jednat vnitřně i vnějšně.*“

Etuda „hledání“

Pak uložil Torcov Maloletkové úkol: „Jste z chudé rodiny. Byla vám darována drahocenná jehlice, která by mohla vytrhnout celou rodinu z bídy. Ale jehlice se vám ztratila. Hledejte ji.“

Maloletková hrála nešťastnici, která hledá, ale nenalézá. Ve skutečnosti ovšem nic nehledala, jinak by byla jistě našla jehlici, kterou Torcov na scéně opravdu ukryl. To ovšem nevěděla a byla se svým výkonem velice spokojená. Ale Torcov se zeptal, kde má jehlici. Přiznala se, že na ni vlastně zapoměla. Šla na jeviště znovu a tentokrát opravdu hledala. A našla. „Jak jste se cítila?“, zeptal se Torcov. „Nevím. Hledala jsem.“ „A to je správné,“ řekl Torcov, „na scéně se nesmí pobíhat, aby se pobíhalo, a trpět, aby se trpělo. *Na scéně je třeba jednat účelně a produktivně, čili opravdově.*“

Podmínka  
pravdivosti  
jednání

Etuda o vyvolání  
citu

Pak jsme se všichni pokoušeli jednat na scéně opravdově, ale k ničemu to nevedlo. „Snažte se znázornit své city,“ řekl Torcov, „jeden žárlivost, druhý utrpení, třetí smutek. Posadte se na židli a pokuste se tyto city v sobě vyvolat.“ Zkusili jsme to. „Co si myslíte,“ zeptal se Torcov, „je možné sednout si do křesla a pro nic za nic žárlit, trpět nebo vzrušovat se? Žárlit pro žárlení či milovat pro milování se na scéně nedá. Vede to k šarži. Ukazovali jste na tváři jen grimasy neexistujícího prožívání. Cit se nedá z nitra vyždímat, nedá se znásilňovat. Proto, když se chystáte jednat, nechte cit na pokoji. Probudí se sám tím, co vyvolalo žárlivost, lásku nebo utrpení, tím, co mu předcházelo. A na to musíte myslet, to si musíte snažit vyvolat. O výsledek se nestarejte. Musíte lidsky jednat, ne se opičít po vnějších projevech vášně. *Herec nesmí postavy a vášně hrát, musí v postavách a ve vleklu vášní jednat.*“

Etuda o „citu“

/2/ Na jevišti byla postavena dekorace zařízeného pokoje, ale my se už nespokojili příkazem „jednejte pravdivě!“, chtěli jsme konkrétní úkoly. Měli jsme tedy jeden „zavřít dveře“, druhý „zatopit v kamnech“ a podobně, ale všichni jsme byli hned se vším hotovi. Krátké, polomechanické jednání se nám nezdálo zajímavé.

Etuda s „šilencem“

„Ale to přece záleží na vás, jak nudné či zajímavé je vaše jednání,“ řekl Torcov. „Záleží na příčinách, vnitřních pohnutkách a okolnostech. Otevřít či zavřít dveře je jistě banální, mechanický úkol. Ale co byste dělali, kdyby za dveřmi stál šilenc, který v tomto bytě bydlel a teď utekl z blázince?“

Náš vztah k úkolu se rázem změnil. Ať už schválně nebo bezděky, uskočil Vjuncov ode dveří a my všichni jsme za velikého strkání udělali totéž. Pak jsme dveře zabarikádovali a telefonovali do blázince.

Stejná proměna se stala se „zatápěním v kamnech“, když je Torcov zasadil do těchto okolností: „Kdyby Maloletková slavnostně otvírala byt a na návštěvu měl přijít i Moskvín a Kačalov a kdyby v bytě byla zima a syrové dřevo ne a ne hořet, a kdyby to, co si tu vymyslím, byla pravda, co byste dělali?“ Byli jsme pak jako u vytržení, jak se nám rázem dařilo jednat účelně a produktivně. „A co vás k tomu přimělo?“ zeptal se Torcov. „Jediné nepatrné slovíčko ‚kdyby‘.“

Etuda se  
„zatápěním  
v kamnech“

„Kdyby“

„Kdyby“ je páka, která herce přenáší do světa tvůrčí práce,“ řekl Torcov. Pak podal Maloletkové popelník a Veljaminové rukavici: „Tady máte žábu! Tady máte myš!“ Obě ihned poděšeně rea-

govaly  
jednár  
nopat  
myšle  
děj od  
kami  
A rež  
kdyby  
pak p  
vyvolá  
okolí  
vytčer  
„Kč  
jen kl  
čistě.  
gickýr

/3/  
rozum  
herce,  
Co  
minky  
no mu  
„Da  
nemů  
okoln  
a ,sku  
„Al  
„Pc  
držely  
na bu  
pocití  
Taj  
protož  
se na  
Go  
„M  
halit,  
a k ži  
jej ztv  
„oprav  
tvářet  
/4/  
progr



lé dramatické

ít v plné čin-  
ta je v tvůrčí  
plníme tedy

rocenná jeh-  
te ji.“

ic nehledala,  
ředitelka a byla  
se, že na ni  
e se cítila?“,  
se nesmí po-  
luktivně, čili

„Snažíte se  
e se na židle  
ov, „je mož-  
í či milovat  
existujícího  
lnat, nechte  
ru předchá-  
usíte lidsky  
v postavách

kojili příka-  
lveře“, dru-  
polomecha-

ileží na pří-  
mechanický  
a teď utekl

v ode dveří  
telefonovali

okolností:  
lov a kdyby  
la, co byste  
oduktivně.

laloletkové  
lěšeně rea-

govaly. „Vidíte,“ pokračoval Torcov, „že ‚kdyby‘ je schopné vyvolat bezprostřední, instinktivní jednání. V takovém případě mu říkáme ‚magické kdyby‘. Jsou jednoduchá, abych tak řekl ‚jednopatrová kdyby‘, a jsou ‚mnohopatrová kdyby‘ s velkým počtem předpokladů a doplňujících myšlenek. Vezmete-li celou hru, vidíte, že už autor v kompozici vychází z předpokladů: kdyby se děj odehrával tehdy a tehdy v té a té zemi, kdyby na tom místě žili ti a ti lidé s takovými myšlenkami a city, kdyby přicházeli do vzájemných konfliktů za takových a takových okolností atd. A režisér autora doplňuje: kdyby mezi jednajícími osobami byly ty a ty vzájemné vztahy, kdyby žily v takových a takových okolnostech a vedly si tím a tím způsobem atd. Podobně pak po svém domýšlejí další podmínky hry i ostatní tvůrci představení. Síla ukrytá v ‚kdyby‘ vyvolává jakýsi posun: oči se začnou jinak dívat, uši jinak slyšet, rozum jinak posuzovat své okolí a nakonec pouhá smyšlenka vyvolá reálnou cestou reálnou činnost, nezbytnou k dosažení vytčeného cíle.

„Kdyby“ nemluví o skutečném faktu, ale o tom, co by mohlo být, kdyby... „Kdyby“ nic netvrdí, jen klade otázku, na kterou se herec snaží odpovědět. „Kdyby“ je otevřené a pravdivé a pracuje čistě. Pobízí herce k vnitřní i vnější aktivitě, je prvním popudem k rozvinutí představ o roli. Magickým či prostým, ‚kdyby‘ začíná tvůrčí práce.“

/3/ „Skutečnost vášní a pravděpodobnost citů v předpokládaných okolnostech, to žádá náš rozum od dramatického spisovatele,“ citoval dnes Torcov Puškina a dodal: „Totéž se žádá od herce, jen s tím rozdílem, že si autor okolnosti volí, kdežto pro herce jsou už hotové a dané.

Puškin  
aforism

Co tedy jsou ‚dané okolnosti‘? Je to fabule hry, její fakta, události, čas a místo děje, životní podmínky, režijní a herecké pojetí, inscenace, výprava, kostýmy a rekvizity, světla a zvuky atd. To všechno musí herec při své tvůrčí práci vzít na vědomí.

„Dané okolnosti“ jsou totéž co ‚kdyby‘ a ‚kdyby‘ je totéž co dané okolnosti. Jedno bez druhého nemůže existovat. ‚Kdyby‘ je na počátku tvůrčí činnosti a ‚dané okolnosti‘ ji rozvíjejí. Od ‚daných okolností‘ závisí ‚skutečnost vášní‘. Jinak řečeno: vytvořte si ‚dané okolnosti‘, upřímně jim uvěřte, a ‚skutečnost vášní‘ z nich sama vyplyne.“

„Dané

„Ale co máme dělat konkrétně?“

„Postavte ‚kdyby‘ před každou z daných okolností: kdyby sem vpadl šílenec, kdyby dveře nedržely, kdyby je vyvrátil, co bych dělal? A na otázku odpovězte činem, udělejte to, co se vám zrovna bude chtít, k čemu vás to bude nutit, aniž byste se rozmýšleli. A pak vědomě či podvědomě pocítíte to, čemu Puškin říká ‚pravděpodobnost citu‘ a ‚opravdovost vášně‘.

Práce s

Tajemství tkví v tom, že se na vlastní city nesmí naléhat, o ‚opravdovosti vášní‘ se nesmí přemýšlet, protože city a vášně se nepodrobují rozkazu ani násilí, ale přicházejí samy od sebe. Stačí soustředit se na dané okolnosti a vžít se do nich.“

Psychic  
citu

Govorkovovi se zdálo, že toho pak na herce připadá vlastně málo.

„Málo?“ podivil se Torcov. „Uvěřit cizí myšlence a vžít se do ní? Zpracovat autorův text, odhalit, co se skrývá pod slovy, proložit jej vlastním podtextem, zkonstruovat své vztahy k lidem a k životním podmínkám, přetavit v sobě všechnen materiál dodaný autorem a režisérem, znovu jej ztvárnit, doplnit vlastními představami, vžít se do něho psychicky i fyzicky, probudit v sobě ‚opravdovost vášní‘ a produktivní jednání těsně spjaté s nejskrytějšími tendencemi hry, a tak vytvářet živé a typické postavy... to je vám málo? To je velká tvůrčí práce a opravdové umění!“

Hercův  
podíl

/4/ „Dnes budeme hovořit o vnitřním a vnějším scénickém jednání,“ oznámil Torcov program hodiny.

Význam  
„jedinání“

„Naše umění je svou podstatou založeno na aktivitě. Tato aktivita se scénicky projevuje v jed-  
nání. Podle jednání a chování posuzujeme lidi znázorňované na scéně a jsme s to pochopit, kdo  
jsou.

Ale jednání herců na scéně je často pravým opakem toho, jak jedná člověk ve skutečnosti.  
Vnitřní duchovní prázdnotu své hry vyplňují herci vnější efektní šarží, s pathosem deklamují  
o svých nejsoucích prožitcích. A když herce nic nenutká k tomu, aby jednal lidsky, nezbyvá mu  
než hrát „všeobecně“. Ale zkuste „jen tak všeobecně“ pojmít. Zkuste zahrát lásku, nenávisť, žárlivost  
„jen tak všeobecně“. Herci hrající „všeobecně“ servírují jakousi omáčku z vášní, citů, myšlenek, lo-  
gického jednání a ztělesňování. A při tom jak silně svou „všeobecnou“ hru někdy „prožívají“! Potí  
se a vzrušují, ale je to jen hysterie, jen „herecká emoce“, o které jsme mluvili. Vzrušují se „jen tak  
všeobecně“.

*Skutečné umění nepřipouští hru „všeobecně“. Jedno vylučuje druhé. Umění miluje řád a harmonii,  
ale hra „všeobecně“ sebou nese chaos a nesoulad.“*

„Jak se tedy máme chránit před hraním „všeobecně“?“

„Snažte se vnést do „všeobecného“ prvky, které jsou mu cizí a nesnesitelné.

„Všeobecně“ je povrchní a lehkomyšlné. Dejte tedy své hře co nejvíce plánovitosti a vážného  
vztahu k tomu, co se na scéně děje.

„Všeobecně“ je chaotické a nesmyslné. Dejte své roli logiku a důslednost.

„Všeobecně“ všechno začne a nic nedokončí. Dejte proto své hře ukončenost.

„Všeobecně“ je třeba nelítostně vyhánět z jevišť a jednou provždy tam uvést opravdové, produk-  
tivní a účelné, přirozené a svobodné lidské jednání, které odpovídá zákonům živé, organické při-  
rozenosti a ne pravidlům divadelní konvence. Tisíce herců na světě se denně mrzačí tím, že v sobě  
systematicky pěstují špatné a škodlivé jevištní návyky. Divadlo samo k tomu láká a herci jsou také  
náchylní jít cestou nejmenšího odporu a vypomoci si řemeslným „všeobecně“. Uvádějí tak herecké  
umění na pokraj záhuby, ničí podstatu tvůrčí práce.

„Kdyby“, „dané okolnosti“ a vnitřní i vnější „jednání“ jsou nad jiné závažné faktory v naší práci.  
Poznáte i další: představivost, pozornost, cit pro pravdu a jiné. Pro jednoduchost jim budeme říkat  
„prvky“. Umění ovládat tyto „prvky“ je hlavním cílem našeho kursu.“

Hraní  
„všeobecně“

Boj proti  
„všeobecnému“

Před  
„Exi

před  
Umě  
stavi  
Po  
lech.  
obra  
život  
Torc  
„J  
„F  
nezn  
postr  
„J  
„A  
„A  
„C  
před  
odch  
prost  
čilen  
jemn  
losti  
sérov  
a citc  
hloul  
to vy  
A j  
Neje  
před  
vost j

jevuje v jed-  
ochopit, kdo

skutečnosti.  
m deklamují  
nezbývá mu  
řist, žárlivost  
nyšlenek, lo-  
ožívají! Potí  
jí se ,jen tak

! a harmonii,

ti a vážného

ové, produk-  
ganické při-  
m, že v sobě  
rci jsou také  
tak herecké

v naší práci.  
udeme říkat

## Představivost

Představivost a fantazie. Význam a druhy představivosti. Cvičení. Činorodost představ.  
„Existují“. „Filmový pás“. „Životopis“. Psychotechnika představ

„Jak už víte, ‚kdyby‘ je páka, která pozvedá herce z všední skutečnosti do roviny představivosti. Hra a role jsou smyšlenky, je to řada nejrůznějších ‚kdyby‘ a ‚daných okolností‘. Umělecká smyšlenka patří k povaze umění, a proto v procesu tvorby hraje nesmírnou úlohu představivost.“

Předs  
a fant

Po tomto dnešním úvodu nám Torcov demonstroval funkci představivosti na výtvarných dílech. Ukázal nám například scénický návrh k poslednímu dějství neexistující Čechovovy hry. Nebo obrazy, na kterých malíř různě přetvářel tutéž krajinu. A nakonec ‚obrazy z meziplanetárního života‘. „Tady už nestačila pouhá představivost, tady musela pracovat pořádná fantazie,“ dodal Torcov.

„Jaký je mezi nimi rozdíl?“ optal se kdosi.

„Představivost nám vyvolává to, co je, co známe. Fantazie to, co neexistuje, co ze skutečnosti neznáme. Fantazie všechno zná a všechno dokáže. Pro umělce jsou představivost a fantazie nepostradatelné.“

„Jenže k čemu je doopravdy potřebuje herec?“

„Aby vytvářel ‚magická kdyby‘ a ‚dané okolnosti‘.“

„Ale ty už vytvořil autor a režisér?!“

„Od dramatika se nedovídáme zdaleka všechno, co musí herec o hře vědět. O tom, co se událo před začátkem hry, co bude po jejím konci, co se děje za scénou, odkud postava přichází a kam odchází, o tom autor vždycky podrobně nehovoří. Ale herec nemůže odcházet do neznámého prostoru a zas přicházet, aniž by věděl, odkud jde a co se tam dělo. Ani autorské poznámky: ‚rozčileně přechází‘, ‚směje se‘, ‚umírá‘, nebo lakonické charakteristiky postav jako: ‚mladý člověk příjemného zevnějšku‘ nestačí k tomu, abychom mohli vytvořit celý zevnějšek postavy, její zvyklosti a chování. Rovněž nestačí, abychom slova role pouze nabíflovali a odříkali z paměti. Ani režisérovy požadavky a jeho režijní plán neprokreslí charakter jednající osoby do všech myšlenkových a citových odstínů, nevyčerpají hloubku jejích pohnutek a činů. To všechno musí doplnit a prohloubit sám herec. Teprve pak postava, kterou představuje, plně ožije a je schopna jednat tak, jak to vyžaduje autor, režisér i hercův živý cit.“

Úkoly  
hereck  
předst

A při vši té práci nám pomáhá představivost se svými ‚magickými kdyby‘ a ‚danými okolnostmi‘. Nejenže dopoví, co autor, režisér a ostatní neřekli, ale ožíví veškerou tvůrčí práci. Silná a jasná představivost je jak při studiu role, tak při jejím provedení pro herce nepostradatelná. *Představivost je vedoucí silou tvůrčího procesu.*“

Význa  
předst

„A co má dělat ten, kdo ji nemá?“

Druhy představitosti

„Rozvinouť ji, nebo jít od divadla! Jsou samozřejmě různé druhy představitosti. Je představitost iniciativní, která pracuje samostatně, neustále a bez námahy. Je představitost, které iniciativa chybí, ale zato se snadno chopí toho, co se jí napoví, a samostatně to rozvíjí, takže i s ní se dá pracovat poměrně lehce. S představitostí, která nápověď sice zachytí, ale nerozvíjí, je už těžší práce. A nejtěžší s těmi, kteří nejsou schopni ani samostatně tvořit, ani zachytit tvořivé impulsy. Musí-li hercovu představitost nahradit režisér svou vlastní, přestává být herec tvůrčím umělcem a je z něho pouhý pěšec v režisérově hře. Když herec přejímá jen vnější, formální stránky toho, co se mu ukáže, je to příznak nedostatku představitosti, bez které neíše být hercem.“

/2/ Vylíčil jsem dnes Torcovovi, jak jsem se doma usilovně cvičil ve „sprádaní představ“ podle jeho pokynů a že jsem při tom usnul. Vysvětloval mi:

Chyby při „sprádaní představ“

„První chyba byla v tom, že jste svou představitost znásilnil, místo abyste ji zainteresoval. Druhá chyba, že jste snil pro snění samo, nechal jste směr snění náhodě, nedal jste mu poutavý úkol, a tedy ani smysl, bez něhož se tvůrčí práce nemůže obejít. Třetí chyba, že snění nebylo činorodé. Nezapomeňte, že jen aktivita představovaného života vede herce k vnitřnímu i vnějšímu jednání.“

Cvičení představitosti

Činorodé představitosti a jejímu rozvíjení jsme pak věnovali řadu různých cvičení, jako například:

Dětská hra „jak bys, kdybys?“, uvedená známým příkladem: „Co piješ?“ „Piju čaj.“ „A kdyby to byl rybí tuk, jak bys pil?“

Vztah zástupným předmětům

Etuda, ve které jsme se stali členy vědecké expedice, jejíž letadlo muselo nouzově přistát, a měli jsme předvést, co bychom udělali, kdyby naše učebna byla horským údolím, stůl balvanem, kamna opuštěným ohništěm, knihy konzervami, váza demižónem vína atd. K tomu nás Torcov upozornil, že není třeba věřit, že židle jsou stromy či skály, máme věřit jen opravdovosti svého vztahu k zástupným předmětům a chovat se k nim: jako by to byly stromy či skály.

Činorodá představa domyslného

Etuda, ve které jsem dostal za úkol vejít „jako“ do svého pokoje a všechno si v něm podrobně představit. „A nezapomeňte stisknout kliku,“ radil mi Torcov, „cítíte, jak se otáčí, jak se dveře otvírají a jak vstupujete do pokoje? Co před sebou vidíte?“ „Přímo proti sobě skříň, umyvadlo, vlevo pohovku, stůl.“ „Zkuste se projít po pokoji a žít v něm... Proč jste tak svrátil čelo?“ „Vidím na stole dopis, na který jsem dosud neodpověděl, a je mi trapně.“ „Výborně! Zřejmě už můžete říct: „Já ve svém pokoji existuji.““

„Existuji“

„Co znamená ‚existuji‘?“ zeptal jsem se, když cvičení skončilo.

„Existuji“ znamená, že jste se postavil do středu smyšlených okolností, že se cítíte být ve světě představovaných věcí, představovaného života a že začínáte jednat sám za sebe a ze sebe.

Představa neznámého

Představit si známé prostředí je ovšem snadnější než přenést se v duchu do neznámých, ale možných životních podmínek. V představách se můžete pustit třeba na cestu kolem světa, jenom si musíte všechno představit konkrétně a do všech podrobností, protože žádné „všeobecné“ a „přibližné“ do umění nepatří. Nezapomeňte, že jen logika a důslednost vám pomohou přiblížit vaše vrtkavé snění k pevné skutečnosti.

Představa skutečného

Můžete na své představitosti žádat i to, co je v reálném životě nesplnitelné, a podniknout výlet do neskutečna. Hlavní tvůrčí podíl tu připadne fantazii, ovšem logika a důslednost zaujmají i při této práci klíčové postavení. Pomáhají přiblížit nemožné pravděpodobnému. Proto i když vytváříte něco pohádkového a fantastického, držte se logiky a důslednosti.

Činorodost představ

Při všech těchto cvičeních mějte na paměti, že herci jde především o představy činorodé. Zpočátku se třeba jen díváte na to, co vám maluje vaše představitost, a v představovaném životě ne-

hrajet sami jen to tomtc který Spi to, o „ztěle: svou jednai řadu vanyc Zař co se i tvůrčí nosti, „filmo odpov tvary promi pás‘ o zraku by zn „V slovil „V okamí mové Z živo Těž žitků, vat‘. V obrazo mater. velmi stabiln potřeb „Tc Othel „„ „a vy znovu oprav „Jd Mís

hrajete sami žádnou roli. Ale pak si v něm začnete představovat sami sebe, i když jste i nadále sami sobě pasívními diváky. Až najednou dostanete chuť jednat. Přestanete vidět sebe, uvidíte jen to, co vás obklopuje, a na všechno, co se kolem vás děje, začnete reagovat, jako byste se na tomto životě skutečně podíleli. A tím okamžikem vás činorodé sprádaní představ uvedlo do stavu, který charakterizujeme slovem „existují“.

Sprádaní představ, snění, práce fantazie znamená především dívat se a vidět vnitřním zřením to, o čem přemýšlím. Obrazům, které se před mým vnitřním zrakem vybavují, můžeme říkat „ztělesněné představy“. Už jsme si řekli, že autor a režisér nedopovědí všechno, co musí herec pro svou tvůrčí práci nezbytně vědět. Je třeba domyslet, dotvořit, co chybí. Herec totiž potřebuje jednak nepřerušovanou řadu daných okolností, které vytvářejí životní prostředí, jednak souvislou řadu představ vázaných na tyto dané okolnosti. Úhrnem tedy potřebuje souvislou řadu „ilustrovaných daných okolností“.

*Zapamatujte si: v každém okamžiku svého pobytu na jevišti musí herec mít před očima buď to, co se děje kolem něho na scéně, čili vnější dané okolnosti vytvořené režisérem, výtvarníkem a ostatními tvůrci, nebo to, co se děje v jeho nitru, v jeho obrazotvornosti, čili představy, které ilustrují tyto okolnosti, dané pro životní náplň role. Ze všech těchto okamžiků se skládá hned vně, hned uvnitř nás jakýsi „filmový pás“, souvislá řada vnějších a vnitřních záběrů a představ. Tyto představy v nás vyvolávají odpovídající náladu, ta působí na duši a vyvolává odpovídající prožívání.* Abychom si rozuměli: tvary našich představ vznikají v našem nitru, v naší paměti a představivosti, ale pak se pomyslně promítají kdesi mimo nás a my se na ně díváme ne vnějším, ale vnitřním zrakem. Tak se „filmový pás“ odvíjí v mém nitru a je promítán mimo mne na myšlenou projekční plochu našeho vnitřního zraku. A totéž se děje ve zvukové sféře: v představách slyšíme zvuky vnitřním sluchem, ale jako by zněly zvenčí, mimo nás.“

„Vytvářet představy pro každý okamžik v celé dlouhé hře je asi hrozně složité a těžké,“ vyslovil jsem svoje obavy.

„Vyprávějte nám svůj životopis!“ vyzval mě Torcov. Vzpomněl jsem si jen na několik silných okamžiků a vyprávěl jen několik epizod, ale Torcov byl spokojen: „Zhustil jste svůj život do filmové zkratky. Prožil jste jej celý, ale co vám zůstává, jsou vzpomínky na nejzávažnější okamžiky. Z života role zůstanou také jen nejpodstatnější, zvrátové momenty. Není to tedy práce tak těžká.“

Těžší a snad nesplnitelný by byl požadavek vytvářet nepřetržitou linii pocitů a duševních prožitků, protože naše pocity a prožitky jsou náladové, proměnlivé a nezachytitelné a nedají se „fixovat“. Vnitřní zření je povolnější. „Vidiny“ se ostřeji vrývají do naší zrakové paměti, takže je naše obrazotvornost může nově oživit. Mimo to jsou tyto „ztělesněné představy“ přece jen reálnější, materiálnější, dá-li se to tak říci, než představy o pocitech, vybavovaných citovou pamětí často jen velmi nejasně. *Povolnější a dostupnější „vidiny“ nám tedy pomohou oživit méně dostupné a méně stabilní pocity a prožitky, probudit touhy, nutkání a samo jednání. A proto pro každou roli nutně potřebujeme ne prosté, ale „ilustrované dané okolnosti“.*

„To znamená,“ chtěl jsem se ujistit, „že když si vytvořím pás představ pro všechny okamžiky Othellova života a když promítnu tento pás na projekční plochu svého vnitřního zraku...“

„...a když tyto ilustrace budou věrně zrcadlit dané okolnosti hry,“ vpadl mi do řeči Torcov, „a vyvolají ve vás nálady a pocity odpovídající náladám a citům role, tak budete jistě pokaždé znovu nakažen svými vidinami a při každém pohledu na „filmový pás“ budete Othellovy pocity opravdově prožívat.“

„Jde tedy hlavně o to, jak vytvořit „filmový pás“?“

Místo přímé odpovědi nám dal Torcov za úkol vžít se do představy, že každý z nás je strom.

„Ztěles  
předsta

„Ilustr  
dané ok

„Filmo

„Život

Psycho  
funkce  
„ilustr  
daných  
okolno:

Etuda  
„jsem

„Dobrá,“ řekl Šustov, „já jsem tedy stoletý dub, i když tomu moc nevěřím.“

„Říkejte si tedy: já jsem já, ale kdybych byl dub, jak bych jednal? Kde bych stál? V lese, na lukách, na návrší? Vyberte si, co vás nejvíc vzruší. A v které době. Popište, co kolem sebe vidíte, co slyšíte a proč jste právě tady, k čemu tu sloužíte. A až vám bude jasné, kdy, kde, proč a nač existujete, hledejte nová ‚kdyby‘ a ‚dané okolnosti‘, které by vám pomohly vytyčit úkol a vyvolat ve vás úsilí splnit jej. Odpovězte si upřímně na otázku: jaká událost by mě mohla vyvést z rovnováhy, na co jsem citlivý, co mě nejvíc vzrušuje, děsí, naplňuje bolestí...?“

Dále nám Torcov objasňoval svou metodu rozvíjení představivosti: „Je-li žákova představivost mrtvá, dám mu jednoduchou otázku, na kterou vím, že nemůže odpovědět. Odpoví něco nazdařbůh, ale já se tím nespokojím a žák je nucen rozhýbat svou představivost nebo vzít na pomoc rozum a aspoň uvažovat o tom, nač je tázán. Práce představivosti je často připravována takovou uvědomělou, rozumovou činností. A když lenivá představivost neodpovídá ani na nejjednodušší otázku, je třeba jí napovědět. I když žák přejme cizí představu, přece jen začne před svým vnitřním zrakem něco vidět a snový svět vytváří aspoň částečně i z vlastního materiálu. Připraví se tak půda, do které učitel nebo režisér může zasít nová semena představ.“

Tuto metodu mohou na sobě praktikovat i žáci. Naučí se, jak ochablou představivost zneklidňovat otázkami, které klade rozum, jak bojovat s její pasivitou a jak ji rozvíjet. Představivost je pro herce nepostradatelná. A nejen při tvůrčí práci. I výkon otřelý opakováním lze vždycky osvěžit novým nápadem, novou okolností, novým ‚kdyby‘.“

Lekci o představivosti pak Torcov uzavřel:

„Nejlépe samozřejmě je, když představivost pracuje sama, intuitivně. Jinak ji musíme pomoci rozumovou činností a probudit ji podnětnými otázkami: *kdo, kdy, kde, proč, nač a jak, které nám pomáhají vytvořit stále určitější obraz smyšleného života*. Jakýkoli výtvar představivosti musí být přesně zdůvodněný a pevně vytyčený. Sprádat představy ‚všeobecně‘, bez pevně určeného tématu, je neplodné. Mátožné představy pro jevištní tvůrčí práci nestačí. Nedokážou probudit v člověku-herci organický život tak, aby se celá jeho přirozenost poddala roli psychicky i fyzicky. Sami už ze zkušenosti víte, jak herce díky jeho herecké přirozenosti pouhá otázka: ‚Co bych dělal, kdyby má představa byla skutečností?‘ nutká, aby na ni odpověděl jednáním.“

*Je to závažný poznatek, když zjišťujeme, že nehmotné, netělesné, subtilní sprádaní představ umí reflektoricky vyvolávat činnost našich svalů a hmoty našeho těla.*

Pamatujte si: každý náš pohyb na scéně, každé naše slovo musí být výslednicí opravdového prožitku naší představivosti, jinak jsme jednali mechanicky jako stroj, jako automat. Chcete-li si zajistit účast představivosti při veškeré tvůrčí práci, je nezbytné, aby vaše představivost byla pružná, aktivní, citlivá a dostatečně rozvinutá.“

Rozvíjení  
představivosti

technika  
vyvolání  
představ

technický  
představ

Požadavky  
představivosti

Rušivý  
Objekt  
Cvičící  
Rozvíjí

/1/  
jsme :  
Je zaj  
stranc  
na scé  
dokuc  
navrh  
„D  
svěřer  
zoruje  
vat, je  
je ház  
neštas  
mene  
diváky  
Zke  
sehrál  
Oba t  
na par  
duje r  
sám n  
Toe  
„Při o  
jevišti  
divák  
Masin  
od hle  
Vz  
nový

## Jevištní pozornost

Rušivý vliv diváka. Psychotechnika tvůrčí pozornosti. Selhání a obnova přirozených funkcí. Objekt pozornosti. Okruhy pozornosti. „Veřejná samota“. Vnitřní pozornost. Cvičení pozornosti. Smyslová pozornost. Víceplošná pozornost. Rozvíjení pozorovacího talentu

/1/ Pracovali jsme na etudách ‚s šílencem‘ a ‚se zatápěním v kamnech‘. Při zavřené oponě jsme se na jevišti cítili jako v útulném pokoji, ale tu dal Torcov z ničeho nic oponu rozhrnout. Je zajímavé, jak silně se tím naruší pocit soukromí. Když se čtvrtá stěna otevře, stane se čelní stranou, které se rázem přizpůsobuješ, protože odtud se na tebe dívají. Už není důležitý partner na scéně, důležité je, by tě viděl a slyšel někdo, kdo sedí ve tmě na druhé straně rampy. Zřejmě dokud se nenaučíme nevšímát si proscéniového otvoru, nehneme se s tvůrčí prací z místa. Šustov navrhl, že by nám snad nový dramtický úkol lépe pomohl odvrátit pozornost od hlediště.

„Dobrá, zkusíme to,“ souhlasil Torcov. „Představte si: Spolkový pokladník přepočítává doma svěřené peníze. Barevné pásky, které snímá z balíčků bankovek, hází do krbu. To se zájmem pozoruje slabomyslný bratr jeho ženy, která právě z vedlejší místnosti volá manžela, aby se šel podívat, jak koupe děcko. Pokladník odchází, slabomyslný osamí, barevné papírky ho lákají a začne je házet do krbu i s bankovkami. Pokladník se vrací, vidí to a v zoufalství idiota uhodí. Ten padne nešťastně spánkem na mříž u krbu a zabije se. Přiběhne žena, snaží se ubožákovi pomoci a zapomene na dítě, dítě se utopí... Tady máte tragédii, při které vás, doufám, přejdou myšlenky na diváky,“ řekl s úsměvem Torcov.

Zkoušeli jsme příběh zahrát, ale nevedlo se nám to, a tak Torcov dovolil, abychom „ty hrůzy“ sehráli při stažené oponě. Jenže pak mi vadila i přítomnost Torcova a jeho asistenta. Řekl jsem to. Oba bez protestu odešli. Osaměli jsme, ale nic se nezlepšilo. Má zjitřená pozornost se přenesla na partnera. Začal jsem sledovat a kritizovat jeho hru jako divák a cítil jsem, že on stejně tak sleduje mě. A nakonec moje oči zabloudily k zrcadlu a mě vyvedlo z míry i to, že se dívám sám na sebe.

Torcov, jak se ukázalo, všechno tajně pozoroval a celou dnešní zkušenost s námi pak probral. „Při otevřené oponě vám vadí přítomnost diváka v hledišti, při zavřené přítomnost režiséra na jevišti, pak vám vadí i spoluhráč, který se na vás dívá, a nakonec vadíte každý sám sobě jako divák. A tak ať se podíváte, kam chcete, všude vám vadí divák. Ale hrát bez něho je nuda. *Musíme se tedy zabývat ‚tvůrčí pozorností‘. Její tajemství je prosté: chceme-li odpoutat pozornost od hlediště, musíme se dát upoutat tím, co se děje na jevišti.*“

Vzpomněl jsem si na rozsypané hřebíky, které mi pomohly poprvé zapomenout na proscéniový otvor. Ale Torcov pokračoval:

Pozornost  
v životě  
a na jevišti

„Herec si musí najít předmět pozornosti ne v hledišti, ale na scéně. A čím bude tento předmět přitažlivější, tím lépe se jím dá pozornost ovládnout. Víte dobře, jak matka odvrací pozornost dítěte hračkou. Takovou hračku si musí umět podstrčit i herec, aby odvrátil svou pozornost od hlediště. V životě není okamžik, kdy by naše pozornost nebyla něčím zaujata. Předměty si přitahují naši pozornost samy. Ale na divadle nám hlediště brání žít normálně. Přitom je na jevišti mnoho věcí daleko zajímavějších než proscéniový otvor. Je jenom třeba, abychom se na to, co je na scéně, pořádně zahleděli, abychom se naučili udržet pozornost v prostoru hry, abychom si osvojili techniku, jak se upnout k předmětu natolik, že nás už sám odvrací od všeho, co je mimo jeviště.“

Psychotechnika  
pozornosti

Objekt pozornosti

Co je to „objekt pozornosti“, demonstroval pak Torcov názorně. V naprosté tmě se před námi na stole rozsvítila lampička. Ta znázorňovala „blízký předmětný bod“. Soustředit se na jediný světelný bod ve tmě je ovšem lehké. Pak Torcov každému určil, na co se má dívat při světle: na tužku, zápalku, opěradlo křesla a podobně. Šustov pozoroval svinutý provázek a najednou jej začal rozmotávat. „Vidíte, jak připoutání pozornosti k nějakému předmětu vyvolává přirozenou potřebu něco s ním dělat?“ řekl Torcov. „A činnost nutí pak naši pozornost k ještě většímu soustředění. Tak se pozornost prolíná s jednáním.“

Podobně, pomocí různě vzdálených světel, demonstroval Torcov „střední“ a „vzdálený předmětný bod“. Ale s udržením pozornosti na vzdálenějších předmětech při plném světle už to nebylo tak snadné. „Vidím, že se napřed musíte naučit, jak se vůbec máte na scéně dívat a vidět,“ řekl Torcov.

„Co je na tom k učení?“ zeptal se kdosi.

Selhání a obnova  
přirozených  
funkcí

„*Jakmile člověk vystoupí na scénu před diváky, všechno selhává, i ty nezákladnější, nejprostší úkony. Proto se na jevišti musíme znovu učit sedět, chodit, pohybovat se. Musíme se učit dívat se a vidět, poslouchat a slyšet.*“

Uděláme pokus,“ pokračoval Torcov. „Pozorujte všichni třeba tamten ručník.“ Všichni jsme tedy začali usilovně hledět na ručník. Ale Torcov nás přerušil: „Ne! To není dívání, ale poulení očí na objekt. Být pozorný a vydávat se za pozorného není jedno a totéž. Pryč s napětím! Pětadesát procent napětí dolů!“

Odstranění  
přebytečného  
napětí

Snažil jsem se uvolnit. Přebytek napětí byl opravdu neuvěřitelný. Jak je to prosté a jak málo je k tomu třeba, aby se člověk na scéně díval a viděl. V životě to dobře znám, jenže tam z toho nemám tu radost. Na scéně jsem to zažil dnes poprvé. Je to neuvěřitelně lehké ve srovnání s tím, co jsem dělal dosud. Ale právě v tom je ta obtíž: nedělat na scéně vůbec nic.

Torcov mě pochválil: „Tomu říkám dívat se a vidět! Ale jak často se na jevišti díváme a nevidíme. Nic není strašnější než prázdný hercův pohled. Podává neklamné svědectví o tom, že jeho pozornost bloudí mimo život zobrazovaný na jevišti, že herec nemá k roli vztah a žije něčím jiným. Oko herce, který se dívá a vidí, upoutá i pozornost diváků a převede ji na předmět, na který se mají dívat. Prázdný hercův pohled naopak pozornost diváka od scény odvrací. Ukážu vám, co všechno přitahuje pozornost herců, kteří jsou na jevišti.“

Zhaslo se a do tmy se rozblíkla světla nejen po celém jevišti, ale i v hledišti, kde byla některá zvláště silná. „Tam sedí kritik a režisér,“ řekl Torcov, „zatím co to sotva znatelné, skomírající světýlko na jevišti je váš partner, chudák. Tady vidíte, jak tomu na scéně nemá být, ale jak tomu často, bohužel, bývá.“

A tak nás celou další hodinu učil Torcovův asistent Rachmanov „dívat se a vidět“. Ukládal nám jednoduchá cvičení: pozorovat po určitou dobu nějaký předmět a pak jej podrobně popsat. Čím víc se doba k pozorování zkracuje, tím je to obtížnější.

Cvičení pozornosti

„Dívat se a vidět!“



nto předmět  
ozornost dí-  
nost od hle-  
y si přitahují  
višti mnoho  
je na scéně,  
osvojili tech-  
mo jeviště.“  
e před námi  
se na jediný  
: při světle:  
nejednou jej  
i přirozenou  
většimu sou-  
ný předmět-  
iž to nebylo  
vidět,“ řekl

í, nejprostší  
it dívat se a

šichni jsme  
ale poulení  
im! Pětade-

jak málo je  
oho nemám  
ím, co jsem

áme a nevi-  
om, že jeho  
e něčím ji-  
ředmět, na  
ací. Ukážu

yla některá  
skomírající  
le jak tomu

“. Ukládal  
mě popsat.

/2/ Dnes Torcov přistoupil k názornému předvádění různých „okruhů pozornosti“. Nejprve se ve tmě rozsvítila jen lampa před námi na stole. „Ten kužel paprsků představuje ‚malý okruh pozornosti‘,“ řekl Torcov. „Jste v něm vy sami a předměty na stole. Takový okruh se podobá detailnímu záběru, který zaznamenává všechny podrobnosti.“

Uvědomil jsem si, jak člověku stačí, aby se ocitl za tmy ve světelném kuželi, a hned má dojem, že je ode všeho izolován. Cítí se jako doma, nebojí a nestydí, zapomíná na cizí oči ve tmě. Snadno vidí na předmětech ty nejjemnější podrobnosti a zažívá ty nejintimnější pocity, probírá se spleť vlastních myšlenek, může navázat styk s druhou osobou a svěřit se jí, vybavit si v paměti minulost a snít o budoucnosti.

„Stavu, který teď prožíváte, říkáme ‚veřejná samota‘,“ pokračoval Torcov. „Kdykoli během představení se do ní můžete uchýlit. Stačí oddělit se od diváka ‚malým okruhem pozornosti‘.“

Zvětšováním světelného kruhu pak Torcov demonstroval „střední“ a „velký okruh pozornosti“. Jako pomůcku pro práci s těmito okruhy za světla nám Torcov radil ohraničit si je určitými předměty, které na jevišti vidíme: tak třeba plocha stolu může vymezit malý okruh, plocha koberce střední okruh a celý pokoj pak velký okruh pozornosti. A dodal: „K tomu vám ještě prozradím jeden technický trik. Zvětšovat okruh pozornosti můžete jen potud, pokud se dokážete udržet uvnitř vytyčeného prostoru. Jakmile se jeho hranice začne rozplývat, pozornost se ráda vymkne naší vůli. Abyste ji rychle opět ovládli, hledejte útočiště u ‚předmětného bodu‘ třeba u téhle lampy na stole. A teprve, když jste se pozorností opět zachytili, rozšířte si její okruh podle potřeby. *Pamatujte si, jakmile začnete ve větším okruhu pozornosti tápat, rychle hledejte záchranu u ‚předmětného bodu‘.*“

„Malý okruh pozornosti“ můžete všude nosit s sebou, na scéně i v životě,“ uzavíral Torcov. A opravdu, zkusil jsem to na zalidněné ulici a zjistil jsem, že se tu člověk stáhne do veřejné samoty snáze než na jevišti. Asi proto, že na ulici do mne nikomu nic není, kdežto na scéně se lidé na mne dívají. *Ze všech tajů tvůrčí práce, do kterých nás zatím ve škole zasvětili, je pro mne nejceněnější ten přenosný ‚malý okruh pozornosti‘, který mě na scéně, v kritických chvílích, ochrání svou ‚veřejnou samotou‘.*

/3/ Dnes Torcov řekl: „Dosud jsme se zabývali pozorností zaměřenou na předměty, které jsou mimo nás. Teď zkusíme upřít pozornost na předměty, vytvářené naší představivostí, na předměty našeho vnitřního světa. Připomeňte si třeba chuť kaviáru,“ vyzval mě. Udělal jsem to. „Kde je předmět vaší pozornosti?“

„Nejdřív jsem v duchu viděl talíř s kaviárem...“

„To znamená, že předmět byl pomyslně mimo vás...“

„A současně mi tato představa vyvolala v ústech onu chuť.“

„Čili: nejprve si vytváříme zrakové představy a jejich prostřednictvím si vyvoláme vnitřní pocity některého z pěti smyslů. *Uvědomte si: zrakové představy mají schopnost vyvolat ozvěny v našem vnitřním životě, jinými slovy: mají schopnost navodit prožívání, které pak můžeme dále rozvíjet. A tuto působivost mají nejen představy reálných předmětů, ale i představy fantastické. Proto je pro nás tak důležitá právě vnitřní pozornost, protože velká část tvůrčí práce ve zkušebně i na scéně probíhá v oblasti tvůrčího snu, v oblasti vymyšlených daných okolností. Obtíž je v tom, že objekty našeho vysněného světa jsou nestálé a často nezachytitelné.*“

„Je způsob, jak docílit větší stálosti objektů vnitřní pozornosti?“ zeptal jsem se.

„Všechno, co víte o vnější pozornosti, platí stejnou měrou o vnitřní pozornosti a jejich objektech. I tady můžeme používat blízkých, středních a vzdálených přednětných bodů, malých, středních

„Malý c  
pozorno

„Veřejn

Zvětšov  
pozorn

„Předn

Psychol  
význam  
„maléh  
pozorn

Předsta  
předm  
pozorn

Vnitřn

i velkých okruhů pozornosti. Víte přece, že na jevišti je hercova vnitřní pozornost neustále odváděna od života role myšlenkami na vlastní lidský život. Proto je i oblast vnitřní pozornosti ve znamení neustálého boje mezi pravou a nepravou pozorností. Ta první roli pomáhá, druhá jí škodí.

Vnitřní pozornost je tedy třeba rozvíjet systematickou prací. Herec by si měl vycvičit pozornost bystrou, pronikavou, soustředěnou a stálou, která se dovede upoutat jen k tomu, co souvisí s rolí, a ostatní pomíjí. Jevištní práce klade na vnější i vnitřní pozornost požadavek ustavičné činnosti, ale kdo je při své práci disciplinovaný a vnitřně soustředěný, může být bez obav: jeho pozornost nabude potřebného cviku už v průběhu práce i bez zvláštních cvičení.

Je ovšem možné cvičit si pozornost i mimo jeviště, v soukromém životě. Pomohou tu stejná cvičení jako při rozvíjení představitivosti. Navykněte si například před usnutím přehlédnout v duchu události celého dne. Uvědomte si i nejmenší podrobnosti. Když vzpomenete na oběd, připomeňte si nejen jídlo, ale i nádoby a jeho rozestavení, myšlenky a pocity vyvolané hovorem při jídle. Prohlédněte si v myšlenkách znovu dopodrobna místnosti, které jste navštívili. Vybatve si co nejjasněji své příbuzné, živé či mrtvé. To všechno bude bystřit vaši pozornost, která by neměla být povrchní.“

/4/ „Tvůrčí práce vyžaduje plné soustředění organismu jako celku. *Naši pozornost na jevišti upoutá spíš přitažlivá představa o předmětu než předmět sám. Proto jej musíte obklopit lákavými danými okolnostmi, vzrušujícími myšlenkami fantazie.* Nudí vás pozorovat žárovku? Tak si řekněte: co kdyby to třeba bylo oko spícího netvora, co bych dělal? Tím se probudí vaše představitivost, probudí se touha po jednání a začnete-li jednat, je to důkaz, že jste předmět vzali na vědomí, uvěřili v něj a odpoutali se od všeho, co je mimo scénu. Takto zaujatá pozornost zapřáhne do práce celý tvůrčí aparát. *Je tedy třeba umět přerodit předmět a tím docílit, aby se chladná, intelektuální pozornost stala zapálenou, smyslovou pozorností.* Smyslová pozornost je v tvůrčí práci zvláště důležitá, zejména jde-li o ‚vdechnutí lidské duše‘ do role.“

/5/ Ve třídě vznikl spor. Veselovský tvrdil, že je obtížné dbát současně o roli, o technické prvky, o text, o partnery, nápovědu, diváky a několik předmětů pozornosti najednou. „Kolik pozorností bych na to potřeboval?“ řekl.

„A co žonglér v manéži,“ odpověděl Torcov, „který na hřbetě klusajícího koně udržuje rovnováhu, na čele balancuje tyč, na jejímž konci točí talířem, a přitom rukama vyhazuje a chytá několik nožů? To všechno může dělat, protože člověk disponuje víceplošnou pozorností. Není to snadné, ale naštěstí se dají takové úkony cvikem zautomatizovat.“

Přišla řeč i na to, kdy a jak může herec obrátit oči na čtvrtou stěnu, čili do publika. Torcov doporučoval: „Prozatím se držte pohledem linií portálu. Zamíří-li vaše oči do hlediště samy, stane se to instinktivně a správně. Ale pak se dívejte někam přes diváky, nebo naopak nedohlédněte až k nim. Ale střežte se podívat na čtvrtou stěnu přímo, bez vnitřního impulsu, střežte se fyzicky lhát.“

/6/ „Herecká pozornost je ovšem také důležitý prostředek k získání materiálu pro tvůrčí práci. Proto herec musí být pozorný nejen na scéně, ale v životě,“ vykládal Torcov.

„Jsou lidé, kteří mají pozorovací talent od přírody. Ti mimovolně postihují a hluboko si vrývají do paměti všechno, co se kolem nich děje. Při tom si dovedou vybírat z pozorovaného to nejzávažnější, nejzajímavější, nejtypičtější. Když takové lidi potom posloucháte, teprve vidíte, co všechno uniká lidem bez pozorovacího talentu.“

„Jak teď  
„Začněte  
líbí. Tím p  
bejte se ani  
tální.

Pak poz  
jistý stupeň  
práci. Pro l

Technick  
si otázky: k

A nakon  
práce z nej

Emocion  
v duši, a t

Mnoho z d  
aparátě, ale

lidské byto  
dou podle t

se aktivně ,

Psychote  
praktickou

te okolnost  
snažte udě  
ho materiá  
hat na svou

může najít p  
lu pro tvůrč

„*Jak tedy cvičit pozorovací talent?*“

„Začněte přírodou: květem, listem, pavučinou. A pokuste se vyjádřit slovy, co se vám na nich líbí. Tím přinutíte pozornost pronikat intenzivněji, hloubkěji k podstatě předmětu. Ale nevyhýbejte se ani ošklivému v přírodě, jinak vaše představa o kráse bude jednostranná, sladce sentimentální.“

Pak pozorujte umělecká díla a krásné věci vůbec. Ale ne chladným okem analytika. Herec má jistý stupeň vnitřní teploty, věci ho vzněcují, a tak získává živý, pulsující materiál pro tvůrčí práci. Pro herce je proto nepostradatelná vřelá smyslová pozornost.

Technickou metodu bude třeba teprve najít. Zatím přijměte to, co je praxí vyzkoušeno. Kladte si otázky: kdo, co, kdy, kde, proč a nač je to, co pozorujete. A upřímně si odpovězte.

A nakonec budete muset věnovat pozornost nejdůležitějšímu materiálu, na kterém naše tvůrčí práce z největší části spočívá: emocím, které získáváte v osobním styku s lidmi.

Emocionální materiál má mimořádnou cenu, protože z něho se vytváří přítomnost lidské role v duši, a to je hlavní cíl našeho umění. Je to materiál těžko postižitelný a nezískává se snadno. Mnoho z duševních prožitků se odráží v mimice, v očích, v hlase, v pohybech a v celém fyzickém aparátě, ale lidé většinou neradi odhalují své nitro, skrývají svůj cit, a tak není lehké dobrat se jádra lidské bytosti. A na druhé straně se lidé ani nedovedou na sebe dívat, navzájem se slyšet, nedovedou podle tváře nebo podle zabarvení hlasu rozeznat, v jaké náladě je jejich společník, neumějí se aktivně „dívat a vidět“ celou životní pravdu, která bývá složitá.

Psychotechnická metoda těchto pozorování není zatím vypracovaná. Mohu vám dát jen praktickou radu: pokud se vnitřní svět člověka zrcadlí v jeho činech, pozorujte ty činy, sledujte okolnosti a ptejte se: proč ten člověk jednal tak či onak a co si při tom myslel? A z výsledku se snažte udělat si představu o jeho vnitřním založení. Jinak je získávání nejjemnějšího emocionálního materiálu svrchovaně složitý proces, který se nepoddává našemu poznání, a tak musíme spoléhat na svou životní moudrost, na lidskou zkušenost, citlivost a intuici. Snad nám věda jednou pomůže najít praktické přístupy k cizí duši, snad vypracuje metody k získání podvědomého materiálu pro tvůrčí práci nejen podle vnějšku, ale i z vnitřního života lidí.

# Svalové uvolnění

Vliv fyzického napětí na psychiku. Kontrola. Uvolňovací cvičení. Přírozená ekonomika sil

hlasové vypětí /1/ Opakovali jsme etudu „pálení peněz“. Když se blížilo tragické místo, něco se ve mně zbortilo a křečovitě sevřelo. Abych si pomohl, sevřel jsem vší silou popelníček ze skla, který jsem držel v ruce. V dlani něco prasklo, z ruky tekla krev, omdlel jsem.

Tato příhoda přiměla Torcova zařadit do programu kapitoly z „Vnější techniky“ „O svalovém uvolnění“. Řekl:

Svalová křeč „Neumíte si ani představit, jakým zlem pro tvůrčí práci je svalová křeč. Zachvátí-li hlasové ústrojí, herec ochrptí nebo ztratí hlas. Přepadne-li nohy, chodí herec jako paralytik. Ruce zdřevění. Křeč může napadnout šíji, páteř, bránici, dýchací ústrojí. A nejhorší je, když křiví tvář; mimické svalstvo tuhne a výraz sotva odpovídá tomu, co herec prožívá.

*Tělesné vypětí paralyzuje všechnu naši vnitřní aktivitu,*“ pokračoval Torcov. „Chcete se přesvědčit, jak svalové napětí spoutává psychický život člověka? Zkuste zvednout tohle piano a teď rychle násobte  $37 \times 9$ ... Nejde to? Tak si aspoň připomeňte všechny obchody v naší ulici! Také to nejde? Zkuste si vyvolat chuť ledvinek nebo pocit, který máte při dotyku plyše!...“ Ale všechno marné; ti, co s velkým úsilím zdvihali klavír, museli jej napřed pustit, uvolnit svaly a pak mohli postupně odpovídat na otázky. „Vidíte?! Nedokazuje to, že svalové napětí působí rušivě na duševní práci, na prožívání? *Dokud trvá fyzické napětí, nemůže být řeč o normálním jemném cítění nebo o normálním prožívání role. Proto je před začátkem tvůrčí práce třeba uvést svalstvo do normálního stavu, aby přepětí nesvazovalo svobodu jednání.* Jinak se vám stane něco podobného jako Nazvanovovi.“

„A je možné zbavit se fyzické křeče jednou provždy?“

Kontrola napětí Torcov místo odpovědi připomenul případ herce, popsany v knize „Můj život v umění“, který trpěl svalovým přepětím, a vypěstoval si proto takový návyk mechanické kontroly, že se jeho svaly při vstupu na jeviště okamžitě samy uvolňovaly. A stejně se zbavoval svalového přepětí i v obtížných okamžicích tvůrčí práce na scéně. „Při tom nešlo jen o zvlášť silnou svalovou křeč,“ upozornil Torcov. „I nejnecitnější sevření, které herec hned ani nepostřehne, může mít na tvůrčí práci rozkladný vliv. Znal jsem herečku, jejíž hra trpěla jakousi přepjatostí, dokud se nepřišlo na to, že v dramatických místech role trochu zvedá pravé obočí. Naučila se tedy v kritické chvíli toto napětí odstraňovat a tím se uvolnilo svalstvo v celém těle. Vnitřní prožitky se pak mohly svobodně projevat. Stala se z ní tvárná herečka.

řebný návyk *Vidíte, že je třeba mít sama sebe pod ustavičnou kontrolou, jak v životě, tak na jevišti. A pátrat, nevzniká-li někde zbytečné svalové napětí. Každou křeč je nutno hned odstranit. A to nejen ve chvílích klidu, ale hlavně v okamžicích vyššího nervového i fyzického vzepětí.*“

„Nej  
„Nej  
stát náv  
Je nutn  
nutkáni

Jedn  
a všimr  
učí, že j  
ne se v  
to navy  
nejlépe  
minimu  
před us

Nebo  
udržují  
aby zůs

A jak  
nými ol  
lohou a  
stál poc  
uvěřit t  
nání. S  
napětí s

„Přir  
val ve v

„Ve  
pozici r

1. ka  
těl

2. se  
3. př

A ted

Po vš  
příroze  
kovými  
naše sva

/2/  
cov nás  
přebyte  
rádo vz  
lze „izo  
a správi  
jako ve s  
články j

„Nenapínat se při vzrušení?!“ Zdálo se mi to nepochopitelné.

„Nejen nenapínat, ale naopak uvolňovat svalstvo. K tomu je třeba kontroly, která se herci musí stát návykem, musí patřit k jeho normálnímu stavu na scéně. To vyžaduje systematický trénink. *Je nutné vycvičit se tak, aby v okamžiku velkého vzepětí byl návyk uvolňovat svalstvo silnější než nutkání je napínat.*“

Jedno takové cvičení nám Torcov hned doporučil: „Lehněte si na záda, na tvrdou plochu, a všimněte si svalových skupin, které se ze setrvačnosti i nadále namáhají..., a uvolněte je. Indové učí, že je třeba umět ležet, jako leží malé děti nebo zvířata. Usne-li na písku kočka nebo dítě, otiskne se v něm celé jejich tělo, zatímco u dospělého člověka se otisknou jen lopatky a kříž. Zaviňuje to navyklé, chronické napětí v různých částech těla. Teprve ve stavu naprostého uvolnění si tělo nejlépe odpočine. Proto tak líhají v poušti vodiči kavavan, kteří jsou nuceni krátit svůj spánek na minimum. Délku odpočinku jim nahrazuje dokonalé svalové uvolnění. Ostatně zkuste se uvolnit před usnutím, uvidíte, jak je to výborný prostředek i proti nespavosti.

Nebo jiné cvičení: zaujměte jakoukoli tělesnou pozici a postarejte se, aby svaly, které pozici udržují, byly napjaty jen natolik, nakolik je to nezbytně třeba, kdežto sousední svalové skupiny aby zůstaly v klidu.

A jako vyšší stupeň tohoto cvičení zkuste pak takovou polohu zdůvodnit nějakým ‚kdyby‘ a danými okolnostmi. Uvidíte, že od okamžiku, kdy poloha dostane aktivní úkol, přestane být jen polohou a stane se činností.“ Zkusil jsem to. Stál jsem se zdviženou rukou a řekl jsem si: kdybych stál pod větví, na které visí broskev, a chtěl bych ji utrhnout, co bych dělal? A skutečně, stačilo uvěřit této myšlence a okamžitě úkol vzatý ze života proměnil mrtvou pózu v živé, opravdové jednání. Stačilo postihnout zrno pravdy v tomto jednání a přirozenost zařídila ostatní: zbytečné napětí se zeslabilo, nutné zesílilo a nebylo k tomu třeba ani žádné uvědomělé techniky.

„Přirozenost sama řídí živý organismus lépe než vědomí a sebedokonalejší technika,“ pokračoval ve výkladu Torcov.

„Ve všech těchto názorných cvičeních se dají vypozařovat tři momenty, které při každé tělesné pozici na scéně spolupůsobí:

1. každá nově zaujatá pozice i samo vzrušení z veřejného vystoupení vzbuzuje přebytné tělesné napětí,
  2. sebekontrola nám pomůže takové napětí zjistit a uvolnit,
  3. připadá-li pak taková pozice herci nevěrohodná, musí ji oprávnit vhodným zdůvodněním.
- A tedy: napětí, uvolnění, zdůvodnění.“

Po všech těchto pokusech je mi jasné, že životní úkol a opravdové jednání vnesou do naší práce přirozenost. Jednání, ať je pak reálné nebo pomyslné, hlavně, když je dobře zdůvodněné, a to takovými okolnostmi, kterým herec sám upřímně věří. *Jenom přirozenost dovede dokonale ovládat naše svaly, účelně je napínat nebo uvolňovat.*

/2/ Další cvičení byla zaměřena na izolovanou činnost jednotlivých svalových skupin. Torcov nás postavil do řady a nařídil, abychom zvedli pravou ruku. Rachmanov pak hmatem zjišťoval přebytné svalové napětí jednak v rameni a celé ruce, jednak v šiji, v zádech a zvláště v kříži, kde rádo vzniká napětí v přílehlých svalových skupinách, které mají zůstat zcela uvolněné. Takto cvičně lze „izolovat“ činnost kterékoli svalové skupiny. Tak na příklad zvedáme-li paži ramenním svalem a správně ho napínáme, musí paže v lokti, v zápěstí a prstech zůstat naprosto uvolněná a vláčná jako ve spuštěné poloze. Můžeme pak postupně zdvihát paži i v lokti, v zápěstí a nakonec jednotlivé články prstů. V opačném sledu, od prstů k rameni, paži potom uvolňujeme. Podobně lze procvi-

Cvičení  
svalové  
uvolnění

Zdůvod  
tělesné

Přiroze  
vyladě  
svalové

Cvičení  
jednotl  
svalový

čovat nohy nebo krční svalstvo tak, aby byly využity všechny jeho pohybové možnosti. Také páteř jsme zkoušeli ohýbat obratle po obratli, nejhořejším v týle počínaje a nejnižším v pánvi konče. Ale ke svému zděšení jsem zjistil, že jsem s to ohnout páteř zatím jen ve třech místech, ačkoli mám přece čtyřicet pohyblivých obratlů!

Po cvičné hodině řekl Šustov výstižně: „Mám dojem, že nás Torcov jako nějaký mechanik rozebral na jednotlivé kůstky, klouby a svaly, všechno pročistil a promazal a opět sestavil. Cítím se pohyblivější, obratnější a ‚výraznější‘.“

Musíme se prostě od paty k hlavě předělat a přizpůsobit požadavkům hereckého umění, nebo vlastně požadavkům přirozenosti, s kterou je naše umění v podivuhodném souladu. Jenže naši přirozenost kazí špatné návyky, které v životě mohou zůstat bez povšimnutí, ale na scéně rázem bijí do očí.

A tak jsem, nevím pokolikáté, začal doma pozorovat kočku. *Tělesná vyspělost a harmonie pohybů, s jakou se setkáváme u zvířat, je člověku nedostupná. Jak ekonomicky hospodaří se svou energií! Sebe-menší napětí nevynaloží zbytečně.* Chystá-li se ke skoku, soustředí svoji sílu tak, aby ji v jednom rozhodném okamžiku vrhla do příslušného pohybového centra, a naprostý klid se změní v bleskový pohyb, jehož lehkost a jistota je záviděníhodná. Uvědomil jsem si přitom svou počáteční chybu.

Svalové přepětí nám brání žít na jevišti přirozeným životem. Při zvedání klavíru je obtížné násobit pár čísel. Jak jsem tedy mohl chtít zvládnout v křeči složitou psychologii Othellovu?! To mi ozeřjil Torcovův důkaz provedený protikladem.

## Části a úkoly

Smysl dělení na části. Organická spojitost částí a úkolů. Technika vyvozování úkolů z částí. Potřebné úkoly. Fyzické a psychické úkoly.

/1/ Torcov zahájil novou, důležitou etapu vyučování výkladem, jak se má text hry a role rozdělit na jednotlivé části a co to části jsou.

O přestávce pak Šustov vyprávěl, jak totéž předvedl velice názorně Torcovův žák, mladý pedagog herectví, dětem jeho strýce, kterým dává hodiny herecké přípravy. Seděli prý u oběda a na stůl byl přinesen krocan. Když měl být rozporcován, domácí učitel řekl: „Představte si, děti, že to není krocan, ale pětiaktová hra, třeba Revizor. Dá se pozřít najednou? Nedá. Musíme ji jako krocana rozdělit na části. Ale ani celá porce se nedá zhltnout naráz, a proto si ji musíme dělit dál, až máme přijatelná sousta. Zdá-li se nám sousto příliš suché a nezáživé, můžeme si je ochutit ‚omáčkou z magických a daných okolností‘, kterou nám ostatně může podat sám autor nebo režisér nebo i spoluherec“ — „a pochutnáme si na krocánovi s opravdovostí vášně“, vpadly mu do řeči děti.

Př  
ku, c  
takh  
příkl  
„J  
nu, l  
H  
ale p  
Jdu  
část,  
zatím  
v pr  
snáza  
„J  
zas s  
„J  
ale i  
až na  
oper  
hry :  
pozn  
nou :  
here  
Přec  
ani p  
De  
ale i  
části  
části  
střed  
řejí s  
Ú,  
Podl  
V  
přek  
se ov  
lení.  
jich  
scén  
O  
šarže  
V  
a pr  
a uk  
živoi

Odstranění  
patných návyků

Přirozená  
ekonomika sil

Dělení na části

Názorný příklad  
s krocánem

nosti. Také pánvi kon-tech, ačkoli

echanik ro-il. Cítím se

mění, nebo Jenže naši céně rázem

mie pohybů, vergii! Sebe-ji v jednom ní v blesko-echní chybu. obtížné ná-vu?! To mi

rolů z částí.

t hry a role

mladý pe-oběda a na si, děti, že síme ji jako usíme dělit si je ochutit nebo režis- adly mu do

Při návratu domů jsem začal dělit na části každý svůj pohyb: beru za kliku u dveří, tisknu kliku, otvírám dveře, překračuji práh, zavírám dveře, pouštím kliku... Ale na kolik částí bych takhle musel rozdělit celého Othella? Zeptal jsem se na to v příští hodině Torcova. Odpověděl mi příkladem:

„Ptali se jednoho lodivoda, jak si na své dlouhé cestě může pamatovat každou zátočinu, mělčinu, každé úskalí? Odpověděl: „Nestarám se o ně, plavím se tudy, kudy jde splavný proud“.

Herec nesmí brát svou roli po malých, nespočetných částech, které by si ani nezapamatoval, ale po velkých, nejzávažnějších částech. Tak třeba vy při svém návratu jste si měl říci: Co dělám? Jdu domů. A „návrat domů“ je první velká část. Když jste dorazil do svého pokoje, začala druhá část, když jste ulehl, začala třetí a to je váš splavný proud. *Dělení hry a role na malé části je jen prozatímní opatření, v tak rozmělněném stavu nemohou zůstat dlouho. Malými částmi se obíráme jen v průběhu přípravné práce. V tvůrčím procesu je musíme spojit do velkých částí. Čím méně částí, tím snáze zvládneme celek. Proto má být objem částí maximální a počet minimální.*“

„Rozdělení role na části usnadňuje její analýzu a její studium, to je mi jasné, ale jak potom zas spojovat malé části ve velké?“ zeptal se jsem.

„Když proniknete k vnitřní podstatě každé částičky, pochopíte, že není každá o něčem jiném, ale že se některé opakují, nebo jsou navzájem organicky příbuzné a ty začnete spojovat, až nakonec místo množství malých částí budete mít dva tři obsahové celky, s kterými se dá lehkot operovat a které si herec dobře osvojuje. Herci, kteří tohle neudělají, nevyznají se pak v anatomii hry a pro množství malých, bezobsažných částí ztrácejí pojem o celku. Význam částí pro herce poznáte časem v praxi. Poznáte, jak je těžké hrát špatně rozanalyzovanou hru, roli špatně rozdělenou na části. Jak to herce unavuje a jak rozvláčné to připadá divákovi. A naopak, dobře připravený herec myslí vždy jen na část, kterou má před sebou, a když ji odehraje, přesune pozornost na další. Přecházejte ve svých rolích od jednoho velkého úseku k druhému a nebude se vám zdát dlouhá ani pětiaktová tragédie.

*Dělení hry na části je pro nás ovšem nezbytné nejen proto, že umožňuje analýzu a studium role, ale i z jiného důvodu. Každá část ukládá totiž tvůrčí činnosti nějaký úkol. Tento úkol se z příslušné části rodí organicky. Do hry proto nelze svévolně vkládat cizí, nesourodé úkoly. Úkoly stejně jako části mají vyplývat jeden z druhého zcela logicky. A podobně, jako je tomu u částí, existují velké, střední a malé, závažné a druhořadé úkoly, které můžeme navzájem spojovat, takže rovněž vytvářejí splavný proud.*

*Úkoly jsou orientační body, které určují průběh splavného proudu a vyznačují základní etapy role. Podle nich se herec během tvůrčí práce řídí.*

V životě člověk neustále něco chce, o něco se snaží nebo překonává nějaké překážky... A z každé překážky vyplývá nějaký úkol, nějaké jednání, nutné k jejímu zdolání. Dosáhnout nejvyšších cílů se ovšem vždycky hned nedaří. Všelidské, světové úkoly neřeší jeden člověk, ale věky a celá pokolení. Veliké úkoly divadla naplňují geniální básníci a herci. A právě vytyčení velikých úkolů a jejich plnění prostřednictvím opravdového, účelného, produktivního jednání, to je tvůrčí práce na scéně.

Omyly některých herců tkví v tom, že nemyslí na jednání, ale na jeho výsledek. Tak vzniká šarže těchto výsledků, která může vést jedině k řemeslu.

*Vyhýbejte se tedy na scéně šablonovitému zobrazování výsledků, ale zaměřte své opravdové, účelné a produktivní jednání k vyplnění přijatých a vzrušujících úkolů. Úkoly odvracejí herce od šarže a ukazují mu správnou cestu. Úkol dává herci dobrý pocit, že má právo vyjít na scénu a žít tam svým životem souběžným s životem role.*“

Příklac s lodiv

Pomoc malýct

Zpětné části

Význa

Organ spojité a úkol

Funkc

Úkoly a na s

/2/ „Jakým způsobem se úkoly z jednotlivých částí vyvozují?“

„Psychologická metoda tu má jeden prostředek: stanovit přiléhavý název, který by charakterizoval vnitřní podstatu zkoumané části.“

„K čemu je takové křtění dobré?“ ptal se ironicky Govorkov.

„Dobře zvolený název, vymezující vnitřní obsah části, je její syntézou, extraktem. Už jeho hledání nutí herce sondovat danou část, vylouhovat její vnitřní obsah. A při volbě názvu najdeš i úkol. Jen vám radím, abyste název části vyjadřovali podstatným jménem, kdežto úkoly slovesem.“

„Proč?“ nechápali jsme.

„Zkuste tedy jedním plnit úkoly, které jsou označené podstatnými jmény ‚láska mateřská, či ‚povinnost fanatika‘,“ vyzval nás Torcov a poslal na jeviště. Tam se Veljaminová pokoušela jakýmiisi grimasami vyjádřit „všeobecnou“ něhu a lásku, zatímco Vjuncov se zlostně mračil, strnule napřimil záda, začal dupat a mluvil basem, aby vyjádřil sílu, tvrdost a rozhodnost k jakési „všeobecné“ povinnosti. Na to navázal Torcov:

„Vidíte, k čemu vede úkol daný podstatným jménem. To proto, že podstatné jméno vybavuje statickou představu o postavě a nikoli její aktivní, dějový obsah. Jenže každý úkol musí vést k jednání. Podívejte se, co se stane, když namísto podstatným jménem označíme úkol slovesem. Jak se to dělá? Jednoduše:

„Chci“

Položte před příslušné podstatné jméno slůvko ‚chci‘. Zkuste to třeba s podstatným jménem ‚moc‘ a dostanete ‚chci moc!‘ Ale to je žádost příliš všeobecná. Najděte konkrétnější cíl a vyjádřete ho slovesem. Chci dělat co?“

„Chci být mocný! Chci se dostat k moci!“ navrhovali žáci.

„Být‘ je statické a ‚dostat se k moci‘ je pořád příliš všeobecné a sotva se hned uskuteční. Úkol má být konkrétní a splnitelný. Slova, která nevnukají aktivní produktivní jednání, se nehodí. Musíte si říci: chci dělat co..., abych dosáhl moci? Na tuto otázku si odpovězte a poznáte, jak musíte jednat. Takového konečného cíle se nedosahuje najednou, ale postupně, splněním řady pomocných úkolů: chci na sebe upozornit, vyniknout, jevit se schopným, chci budit důvěru a tak dále. Ovšem jeden a týž úkol někoho vzrušuje a nutká k jednání, jiného nechá chladným. Musí tedy každý pro sebe najít takový úkol, který by ho přitahoval a povzbuzoval.

A to je zatím všecko,“ uzavíral Torcov, „ostatní se dovíte až při práci na roli.“

/3/ „Scénické úkoly jsou velmi mnohotvárné, ale ne všechny se vždycky hodí. Proto je důležité, aby herec uměl posoudit kvalitu úkolu a vybíral si jen ty potřebné. A které jsou potřebné?

1. Úkoly, které se vztahují ke hře a směřují k spoluhercům.
2. Úkoly obsažné, přiléhavé a typické pro představovanou roli, nikoli tedy přibližné, povrchní úkoly.
3. Úkoly herce-člověka souběžné s úkoly role.
4. Úkoly životné a splnitelné, které působí na roli hybně, a ne tedy mrtvé, konvenční herecké úkoly a zaměřené jen k pobavení diváků.
5. Úkoly, kterým může věřit jak herec, tak spoluherce a divák.
6. Úkoly poutavé a vzrušující, schopné vyvolat prožívání.
7. Úkoly tvůrčí a umělecké, které směřují k základnímu cíli našeho umění: k vytvoření přítomnosti lidské duše v roli a k jejímu uměleckému ztvárnění.“

Fyzické  
psychické úkoly

„Můžeme rozlišovat i úkoly vnější a vnitřní, čili fyzické a psychické?“ zeptal jsem se.



y charakte-

eho hledání  
i úkol. Jen

a mateřská,  
i pokoušela  
ně mračil,  
ost k jakési

o vybavuje  
vést k jed-  
vesem. Jak

m jménem  
a vyjádřete

uskuteční.  
, se nehodí.  
jak musíte  
cných úko-  
všem jeden  
o sebe najít

lí. Proto je  
potřebné?

, povrchní

ni herecké

řítomnos-

se.

„Kde končí fyzická a začíná duševní oblast?“ řekl Torcov. „Vezměte obyčejné podání ruky: zdravíte-li se se známým, je to většinou navyklý, mechanický úkon, který se obejde bez psychologie. Jindy ale chcete podáním ruky vyjádřit i svou úctu nebo nějaký cit. Podáváte ji sice jako obvykle, ale už tu je něco psychologie, je to úkol, řekněme, elementárně psychologický. A konečně: co když jste včera někoho urazil a rád byste dnes podáním ruky vyjádřil svůj pocit viny a prosbu za prominutí? To už je dost složitý psychologický úkol. Anebo z druhé strany vezměte třeba složitou psychologii Saliériho, když se rozhodne zavraždit Mozarta: jak je těžké vzít pohár, nalít do něho víno, nasypat jed a podat jej příteli... A přece jsou to všechno fyzické úkoly. Jenže, co je v nich psychologie! Dá se ovšem říci i obráceně: jsou to všechno složité psychologické děje, ale kolik je v nich fyzického! Vidíte, jak je obojí lehce zaměnitelné. Ale nebojte se toho a zaměřte jedno s druhým! *Využijte nejasnosti hranic mezi fyzickou a duševní přirozeností. Řiďte se tu vlastním citem, raději s odchylkou k fyzickým úkolům, jsou snáze dostupné i splnitelné. V tvůrčím okamžiku vám to jen prospěje. Správné vyplnění fyzického úkolu vám pomůže navodit si správný psychický stav. Tak se fyzický úkol mění v psychologický.*

*Jinak at je úkol jakkoli správný, přece jen je nejdůležitější, aby byl lákavý, aby herce upoutal, aby se mu chtělo jej vyplnit. Takový úkol má přitažlivou sílu a působí jako magnet na hercovo tvůrčí úsilí. A stejně důležité je, aby úkoly byly dostupné a splnitelné, aby neznásilňovaly hercovu přirozenost. Úkoly s těmito vlastnostmi jsou právě úkoly tvůrčí.“*

Jednot  
fyzické  
a psyc

Pravé  
úkoly

## Pocit pravdy a víra

Pravda v životě a na scéně. Cit pro pravdu a lež. Psychotechnika pravdy a víry. Pravdivost fyzických úkonů. Náhoda a improvizace. Malý fyzický úkon a vrcholný prožitek. Logika a důslednost fyzických jednání. Imaginární předměty. Činnost v nečinnosti. Logika citu. Cesta k prožívání. Obhajoba cvičení. Jevištní pravda

/1/ Než začala hodina, ztratila Maloletková na jevišti peněženku a všichni jsme ji pomáhali hledat. Ani jsme nevěděli, kdy Torcov přišel a že nás z hledišť pozoruje.

„Výborně,“ řekl, když se peněženka našla, „všechno bylo pravda. Pozornost soustředěná, i nejmenší fyzické úkoly přesně splňovány, hledání jste opravdově prožívali, a tak to má v umění být!“

„Ale to nebylo umění, to byla skutečná událost,“ namítali jsme.

„Zopakujte tu událost!“ nařídil Torcov.

Položili jsme tedy peněženku zas tam, kde jsme ji našli, a začli ji znovu hledat. Ale nevedlo se nám to.

Opak  
pravdi  
událos

„Jak to, že nedokážete opakovat, co jste ve skutečnosti právě zažili? Znamená to, že na scéně je třeba prožívat nějak jinak než ve skutečnosti? Samozřejmě!

v životě  
na scéně

*V životě je pravda to, co je. Na scéně je pravda to, co není, ale co by se mohlo stát. Na scéně jde o hru a ne o skutečnost. Ve skutečnosti vznikají pravda a víra samy od sebe. Na scéně si musíme pocít pravdy a víry nejprve vytvořit. Není tu rozhodující, jestli to, co herce obklopuje, je pravé nebo kaširované, důležité je, aby jeho vztah k tomu všemu byl opravdový, aby jeho cit byl upřímný. Jevištní pravda je pravda citová. Jenže v divadle je tomu často. Naopak je vidět realistické dekorace, zatímco na opravdovost citu a prožívání se zapomíná.*

*Na scéně je pravda to, čemu upřímně věříme jak ve svém vlastním nitru, tak v duši spoluherců. Čili: pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy, jedna bez druhé nemohou existovat a bez nich nemůže být ani prožívání, ani tvůrčí práce. Na scéně musí být všechno přesvědčivé jak pro herce a jeho partnery, tak i pro diváky, kteří mají uvěřit, že city, které herec na scéně prožívá, mohou v životě opravdu existovat.*

Vnitřní pravda a naivní víra jsou pro herce na jevišti nezbytné,“ uzavřel Torcov.

Dětské  
kdyby“

/2/ „Dětské ‚jako kdyby‘ je mnohem účinnější než herecké ‚kdyby‘.“ Torcov vyprávěl, že na zkoušce v divadle byla holčička, která bez rozpaků přijala dřevěný špalík, zabalený do kusu látky, jako panenku a zamilovala si ji tak, že si chtěla po zkoušce tuto ‚svou dceru‘ vzít s sebou domů.

*Dítě má jednu vlastnost, které se od něho musíme učit: ví, čeho nedbat a čemu věřit. Tak i herec na jevišti se má zajímat jen o to, čemu může věřit. Toho, co mu vadí, ať si neovšimá.*

Až se v umění doberete té pravdy a víry, jaká je v dětských hrách, pak se můžete stát velkými herci.“

o pravdu  
t pro lež

/3/ „Je dobře mít cit pro pravdu, ale stejně důležité je mít cit pro lež,“ řekl Torcov. „O jevištní lži je nutné mluvit zvlášť, protože mnoha režisérům, hercům i kritikům se konvence, teatrálnost a lež na jevišti líbí, ať už pro jejich špatný vkus nebo z přesycenosti. Reálná skutečnost je přestala bavit, a proto chtějí na scéně něco výjimečného. ‚Jen ne tak jako v životě!‘ říkají a zdůvodňují to vymyšlenými teoriemi, které jsou založeny jakoby na jejich mimořádném smyslu pro jemnost umění.

Jiní naproti tomu mají rádi pravdu, realismus, normální zdravou stravu bez pikantních příchutí. Chtějí na jevišti vidět obraz opravdového ‚života lidské duše‘.

V obou případech dochází k extrémům: výjimečnost a pikantnost může být až zruďná, přirozenost a prostota až ultranaturalistická. Obě krajnosti hraničí s nejhorskou šarží.“

é vztahy  
vdě a lži

Když potom Dymkovová a Umnovych sehráli scénu s plenkami z „Branda“, řekl Torcov: „Tady před sebou máte představitele dvou různých hereckých typů. Oba nenávidí lež na scéně, ale každý po svém. Dymkovová má před lží panický strach a všechnu svou pozornost soustředí jen na ni. Je to zotročení, při kterém nemůže být ani řeči o tvůrčí práci. Umnovycha nezotročuje strach ze lži, ale naopak vášnivá láska k pravdě. Ale kdo má jedinou utkvělou myšlenku ‚jen nic nezfalšovat!‘, nebo jedinou starost ‚jen aby to za každou cenu byla pravda!‘, ten nemůže na scéně tvořit.“

„A jak se toho vyvarovat?“ ptala se Dymkovová.

ch ze lži

„Když se vám vtírá strach ze lži, položte si otázku: jednám, nebo se peru se lží? Na scéně přece nevystupujeme proto, abychom zápasili se svými nedostatky, ale proto, abychom opravdově, účelně a produktivně jednali.

A když  
člověka, l  
dívá, nes  
jemného

Poznár  
bíhat aut  
Začali by  
je sama je

vavý vzt  
práce her  
přehrává.  
vého pro  
může z n  
Taky se s  
vystoupí

„Nejle  
„Ale co  
„Pak j  
oblasti, k  
stupnější.  
úkonech.

Udělán  
„Zatím s  
myslili, u  
zejte z ne  
že i celek

Jenže t  
čal jsem  
ty peníze  
všechno r  
do jakých  
uvěřila to  
práci. Poc  
pečlivě st  
se zasmál

„Tajem  
pravdy a  
složitého  
jedné mali  
a uvěřit p  
tvůrčí stav  
řada tak  
kterou si  
směr a pr  
K nalez

e na scéně	A když vás, Umnovychu, přepadne strach o pravdu, ptejte se: pro koho tu jednám, pro živého člověka, který je mým partnerem na jevišti, nebo pro sebe či pro diváka? Divák totiž, dokud se dívá, nesoudí. Soudcem je herecký partner. Toho když přesvědčíte o pravdivosti svého citu a vzájemného styku, máte důkaz, že jste dosáhl tvůrčího cíle a pravda na scéně zvítězila.	Strach
a scéně jde usíme pocit pravé nebo upřímný. ké dekora-	Poznávat na scéně pravdu a pravdou vytlačovat lež, to je důležitý proces, který by ve vás měl probíhat automaticky. Proto vám radím: nikdy na jevišti nezveličujte požadavek pravdy a význam lži. Začali byste předstírat pravdu pro pravdu, nebo byste se ozbrojili nepřirozenou ostražitostí, která je sama jednou z největších scénických nepravd. Ke scénické pravdě a lži je třeba mít klidný, nesmlouvavý vztah. I lež může být užitečná, poslouží-li jako ladička toho, co nesmíme dělat. Veřejná tvůrčí práce herce vzrušuje a tak má tendenci ukázat více citu, než ho ve skutečnosti má, a tím okamžikem přehrává. Vnitřní protest, vzburzený citem pro lež, je mu v té chvíli nejlepším regulátorem. Takového protestu má herec dbát, i kdyby se mu zdálo, že prožívá správně, protože jeho tvůrčí aparát může z nervozity vkládat do hry víc úsilí, než je třeba a bezděky předstírá, že je vše v pořádku. Taky se stává, že někdo má velmi jemný cit pro pravdu jako divák, ale úplně ho ztratí, když sám vystoupí na scénu jako herec.“	Správ. k prav
spoluherců. a bez nich pro herce rá, mohou	„Nejlepší, co se může herci na scéně stát, je, když pravda a víra vznikají samy od sebe,“ řekl Torcov.	Psych. pravd
yprávěl, že ý do kusu zít s sebou	„Ale co dělat, když tomu tak není?“	
Tak i herec át velkými	„Pak je v sobě musíme vytvořit pomocí psychotechniky. Pocit pravdy a víry vzniká v psychické oblasti, která je těžko dosažitelná. Psychotechnika se tedy obrací na oblast našeho těla, která je dostupnější. Nejsnáze můžeme vyvolat pocit pravdy a víry v tělesné oblasti, v malých, prostých fyzických úkonech.“	Pravd fyzick
l Torcov. konvence, skutečnost kají a zdůmyslu pro	Uděláme zkoušku,“ řekl Torcov a vyzval mě, abych zopakoval etudu „spalování peněz“. „Zatím se vám nepodařilo ji zvládnout, protože chcete všem hrůzám, které jsme si ve fabuli vymyslili, uvěřit najednou. To ‚najednou‘ vás nutí hrát ‚všeobecně‘. Zpracujte ji po částech. Vycházejte z nejjednodušších fyzických úkonů a dovedte i to nejmenší jednání k pravdivosti. Uvidíte, že i celek bude působit pravdivě, a uvěříte mu.“	Etude jedná
tních pří- á, přiroze-	Jenže tentokrát jsem musel etudu s penězi hrát bez příslušné rekvizity, bez balíčku peněz. Začal jsem nejsoucí peníze počítat, ale Torcov už zasahoval: „Nevěřím. Kdybyste aspoň pořádně ty peníze držel, aby neupadly. Najděte konec provázku, kterým je balíček převázán! Ne! Berete všechno moc zkrátka. Chcete-li fyzicky uvěřit tomu, co děláte, neskrblete časem. Vidíte přece, do jakých malinkých pravd, do jakých realistických detailů se musí jít, aby naše přirozenost fyzicky uvěřila tomu, co se na scéně dělá.“ Úkon za úkonem logicky a důsledně řídil Torcov mou fyzickou práci. Pocítil jsem opravdovost fyzického jednání a začal improvizovat: imaginární provázek jsem pečlivě stočil a položil na stůl, pak jsem balíčkem peněz klepl o stůl, abych je srovnal. Vjuncov se zasmál: „To se ti povedlo!“; a Torcov to potvrdil.	Jedná s ima rekviz
l Torcov: ež na scéně: soustředí ezotročuje tu „jen nic e na scéně	„Tajemství této psychotechnické metody netkví ovšem v samotném fyzickém jednání, ale v pocitu pravdy a víry, který v nás fyzické úkony vyvolávají. Nemůžete-li uvěřit najednou v pravdivost celého složitého děje, rozdělte jej na části a snažte se uvěřit třeba té nejmenší z nich. Uvidíte, že z pocitu jedné malinké pravdy, z jediného okamžiku víry v pravdivost svého jednání se herec může vžít do role a uvěřit pravdě celé hry. A jestli jedna malá pravda a jediný záblesk víry mohou navodit u herce tvůrčí stav, tím spíš pomůže herci vžít se do celé role a uvěřit velké, složité pravdě dramatu celá řada takových okamžiků, logicky a důsledně po sobě jdoucích. Vzniká tak linie fyzických úkonů, kterou si musíte proslapávat jako pěšinku v trávě, ale která vám za to bude ukazovat správný směr a provede vás celou rolí a hrou.“	Zrod v pra fyzick
scéně přece pravdově,	K nalezení pocitu pravdy může někdy přispět i náhoda. Upadne-li partnerce během hry kapes-	Vyžití

ník, převrhne-li se židle, může herec sice vypadnout na okamžik z role, odstranit závadu a opět se vrátit k přerušnému hereckému jednání, ale může se taky zachovat k takové náhodě jako postava hry a zapojit ji do partitury role. To znamená improvizovat, ale takový neočekávaný úkon, provedený ne herecky, ale lidsky, vytvoří okamžik pravdy, kterému nelze nevěřit. A v konvenční jevištní atmosféře působí taková náhoda jako závan čerstvého vzduchu.

Naučte se využívat malých fyzických úkonů k navození pocitu pravdy a nepohrdejte jimi. Jejich účinnost se netýká snad jen okrajových míst role, ale projevuje se i ve vrcholných okamžicích dramatického a tragického prožívání. I v životě se stává, že se nejvznešenější prožitky projevují v nejprostších, až naturalistických úkonech. A velcí dramatikové dovedou takové fyzické úkony začlenit do závažných situací. Co dělá lady Macbeth ve vrcholném okamžiku tragédie? Obyčejný fyzický úkon: stírá si krvavé skvrny z rukou. My, herci, pak musíme umět využít toho, že tu dochází k vzájemnému působení těla a duše, jednání a citu, že tu vnější pomáhá vnitřnímu a vnitřní vyvolává vnější.

Prosté fyzické jednání má tak mimořádný význam právě ve vrcholných okamžicích dramatického a tragického prožívání ještě z jednoho důvodu: pro herce je velmi obtížné vystupňovat tvůrčí napětí k vrcholnému bodu tragédie, vyvolat v sobě extatický stav bez skutečné potřeby a snadno při tom upadne do křeče a řemeslné šarže. Vyhnout se tomuto nebezpečí znamená zachytit se něčeho reálného a hmatatelného. A tady pomáhá jasný, vzrušující, ale snadno proveditelný fyzický úkon, který nás i v obtížných dramatických situacích takřka mechanicky udržuje ve správném směru a chrání před šablonou. Čím je prostší a proveditelnější, tím lépe se o něj můžeme opřít.

Jednoduché úkoly pro fyzická jednání mají na herce vůbec blahodárny vliv. Řekněte herci, že jeho role je psychologicky hluboká či dramaticky náročná, a už začne předstírat vášně a „rvát kulisy“ nebo pítvat své nitro a znásilňovat cit. Ale dejte herci ten nejjednodušší fyzický úkol, zasazený do poutavých a vzrušujících daných okolností, a začne jednat beze strachu, protože nepřemýšlí, zdali v tom, co dělá, je dost psychologie či tragiky.

*Vzbuzení pocitu pravdy je jedním z nejzávažnějších momentů herecké tvůrčí práce, jehož nám psychotechnika pomáhá dosáhnout. Neznásilněný cit se pak může plně a opravdově rozvinout.*

Jak tedy vidíte,“ uzavíral Torcov, „chce tragédie něco jiného, než co zatím většinou děláte, a to: neždímat cit z nitra, ale bez přepínání a násilí se starat jen o náležité vyplnění fyzického jednání v daných okolnostech hry, vyhmátnout malou pravdu fyzických úkolů a upřímně ji uvěřit.

*Fyzickými úkony se projevuje život našeho těla a to je polovina života celé role. Fyzické jednání nás vede k samé bytnosti a pocitovosti role a kromě toho nám pomáhá udržet pozornost v oblasti hry a jeviště.“*

/4/ Opakoval jsem etudu „spalování peněz“ bez reálných rekvizit. Plnil jsem všechny fyzické úkony a měl jsem dobrý pocit: věřil jsem si a cítil jsem, že i druzí mi věří.

„Co vám pomohlo najít pravdu a víru?“ zeptal se Torcov.

„Vlastně jen pomyslný předmět ‚nic‘.“

„Nebo spíš fyzické jednání s tímto ‚nic‘,“ opravil mě Torcov. „Je to podivuhodný jev: pozornost rozptýlená po celém divadle se pevně zachytí na neexistujícím předmětu a toto ‚nic‘ ji odvede od diváků a ode všeho, co je mimo jeviště, připoutá ji k sobě a k fyzickým úkolům, které si sama vynucuje, a zasahuje tak až do živého jádra hry, do její podstaty. Současně vám ovšem pomáhala i logika a důslednost vašeho jednání. A to je ještě závažnější věc hodná pozornosti:

*V životě všechno probíhá samo sebou, tam o logice a důslednosti úkonů nepřemýšlíme. Při jídle si*

přece  
ně, ovš  
kontrol

Na sc  
a autor  
a podvě  
tým opa

Je di  
pravdy  
tiž bez  
a složky  
pak je l

/5/  
cvičení  
probíha  
stejně p  
„Ale  
„Pro  
nestačí.  
úkonů  
ať už u  
Imag  
pronika  
od prav  
váním  
vosti.“

Po v  
ných p  
logiku  
jejich r  
šaty či  
manitě,  
ráno za  
samozř  
ňují. J  
postara

/6/  
mezi s  
jednání  
„Vaš  
fyzický  
a víry  
Nejn

žití pocitu  
ké pravdy  
rcholných  
kamžicích  
dramatu

v fyzických  
i na hercův  
tvůrčí stav

otechnický  
nam pocitu  
pravdy

k fyzických  
jednání  
a pozornost

inek cvičení  
imaginární  
rekvizitou

Logika  
a důsled  
fyzickýc  
v životě

přece nelámeme hlavu, jak držet příbor, jak kousat a polykat, to všechno probíhá logicky a důsledně, ovšem samočinně, jinak bychom se nenajedli. Funguje tu podvědomí, instinktivní sebekontrola.

*Na scéně je tomu jinak. Tam nejednáme proto, že by to bylo pro nás životně nutné, ale z vůle režiséra a autora. Jenže chybí-li fyzickému jednání organická nezbytnost, zmizí i jeho ‚mechanická‘ logika a podvědomá, důslednost. Musíme je tedy nahradit vědomě logickým a důsledným jednáním a časovým opakováním vypěstovat během času příslušný návyk.*

Je důležité, abyste si co nejdříve navykli na logiku a důslednost fyzických úkonů i na pocit pravdy a víry, který s sebou přináší. Toto tíhnutí k logice a důslednosti, k pravdě a víře, se totiž bezděky přenáší i do dalších oblastí, na naše myšlenky, přání, pocity, zkrátka na všechny prvky a složky lidské přirozenosti. A když jejich činnost je logická a důsledná, plná opravdovosti a víry, pak je hercovo prožívání dokonalé.“

/5/ „Techniku působení na cit malými fyzickými úkony si osvojíte zejména vytrvalým cvičením fyzických jednání s pomyslnými předměty,“ znovu zdůrazňoval Torcov, „tak, aby vše probíhalo logicky a důsledně, ale naprosto automaticky. Divák musí věřit, že jednáte na scéně stejně podvědomě jako v životě.“

„Ale proč nemáme cvičit rovnou se skutečnými předměty?“

„Protože reálné předměty vybavují mechanismus některých úkonů tak překotně, že jim herec nestačí. Dochází pak ke skokům, jednání je mezerovité, logika a důslednost plynulé linie fyzických úkonů je porušena, ztrácí se jejich pravdivost, a kde není pravda, není víra a není ani prožitek, ať už u herce či u diváka.

*Imaginární předmět vás zato nutí soustředit pozornost ke každé nejmenší fázi fyzického úkonu, pronikat hlouběji k jeho podstatě, a tak díky logice a důslednosti dojdete přirozenou cestou k pravdě, od pravdy k víře a ke skutečnému prožívání. Dělejte to napřed uvědoměle, dokud se častým opakováním nevytvoří mechanický návyk. Stálým cvičením dovedete své jednání k organické opravdovosti.“*

Po vyučování jsem ještě slyšel, jak Torcov nabádá Rachmanova, aby s námi v hodinách „cvičných příkladů“ neúnavně pracoval na etudách s imaginární rekvizitou. „Žáci si musí uvědomit logiku a důslednost fyzických úkonů a toto vědomí se musí stát jejich přirozenou potřebou, jejich normálním stavem na scéně. Ať se učí psát dopisy, prostírat stůl, pít pomyslný čaj, šít šaty či stavět domy! A když dosáhnou dokonalosti, obklopte jim jeden a týž fyzický úkon nejrozmanitějšími ‚kdyby‘. Kdo nacvičil ‚oblékání‘, ať ukáže, jak by se oblékal, kdyby byl svátek, kdyby ráno zaspal a pospíchal do vyučování, kdyby hořelo... Logika a důslednost fyzického úkonu se samozřejmě nemění, lidé se oblékají vždycky stejně, ale okolnosti naše jednání přece jen ovlivňují. Jak, to nám napoví naše přirozenost, životní zkušenost, samo podvědomí. My se musíme postarat jen o to, aby fyzický úkon za takových okolností proběhl logicky a důsledně.“

/6/ Logika a důslednost se staly teď cílem všech našich etud. Dokonce i když jsme sami mezi sebou, hlídáme jeden druhého a běda, je-li kdo přistižen při nelogickém a nedůsledném jednání. Až nás při takovém vzájemném šikanování přistihl Torcov a vyhuboval nám:

„Vaše hloupá hra zbavuje mou metodu smyslu. Cílem přece není formální logika a důslednost fyzických úkonů, ale opravdovost citu a upřímná víra tvořícího herce. Bez takové opravdovosti a víry se i logické a důsledné jednání na jevišti mění v konvenci a vede ke lži.

*Nejnebezpečnější pro mou metodu, pro celý systém, pro psychotechniku a konečně pro celé umění,*

Smysl c  
s imagin  
předmět

Cvičné

Nebezp  
formáln  
chápání  
a důsled

je formální vztah k naší složité tvůrčí práci a její úzké chápání. Nic by nebylo hloupější a pro umění škodlivější než systém pro systém. Ze systému nelze dělat cíl a zaměnit tak prostředek za výsledek. To by byla největší lež. A té se dopouštíte, když ulpíváte na každém fyzickém úkonu, ne abyste hledali pravdu a zrození viny, nýbrž abyste učinili formálně zadost logice a důslednosti samotných fyzických úkonů. To nemá s uměním nic společného.

Mimo to vám dávám přátelskou radu: nikdy nedávejte své umění, tvůrčí metodu a psychotechniku na pospas kritikářům a rýpalům. Ti mohou zbavit herce jeho zdravého smyslu a docela ho ochromit a umrtvit. K čertu s kritikáři vně i uvnitř nás! Vychovejte ze sebe zdravé, klidné, rozumné a vnímavé kritiky, kteří vaše jednání neumrtví, ale ožíví a pomohou vám jednat neformálně a opravdově. Skutečný kritik se dovede dívat a vidět krásu, kdežto kritik-rýpal dobré přezírá a vidí jen špatné.

Ať se ti, kdo kontrolují cizí tvůrčí práci, omezí na roli zrcadla a přímo, bez popichování řeknou, jestli věří či nevěří tomu, co viděli a slyšeli. Ať vyzdvihnou ty okamžiky, které je přesvědčují, víc od nich nežádáme. Kdyby byl divák přísný jako oni, nemohli bychom se před ním ukázat.“

„A divák snad není přísný?“

„Divák je přísný, ale ne nedůtklivý. Naopak. Chce být klamán a je rád, když může uvěřit scénické pravdě a zapomenout, že divadlo je jenom hra a ne život.“

/7/ Pracovali jsme opět na etudě „spalování peněz“. Měl jsem zahrát odchod do jídelny, kde žena koupá děcko. Vstal jsem tedy a zamířil do vedlejší místnosti.

„Jak vidím, právě tohle pořádně nedovedete,“ řekl Torcov. „Na jevišti vejít do místnosti nebo z ní vyjít za kulisy není lehká věc. Proto jste se taky dopustil tolika nedůsledností a nelogičností. Posuďte sám, kolik malých, ale nezbytných fyzických úkonů a pravd jste pominul. Než jste vyšel, zaměstnával jste se přece závažnou prací, kontroloval jste spolkové papíry a pokladnu. To není maličkost, kterou lze jen tak odhodit. Zato z pokoje jste vyběhl, jako kdyby padal strop, a zatím vás jen zavolala žena. Taky byste v životě sotva šel ke kojenci s hořící cigaretou. Nechte ji tu a pak jděte. Vidíte, že ‚odchod do jídelny‘ je velké dějství, které se skládá z řady malých úkonů.“

Stejně tak při návratu z jídelny mi Torcov nedovolil hrát žádnou tragédii. „Nejdřív musíte běžet ke krbu a vytáhnout peníze z ohně, ale co nejrychleji, protože bankovky rychle hoří.“

A pak přišlo další obtížné místo, kdy jsem se měl proměnit „v solný sloup“, čili zůstat stát „v tragické nečinnosti“, jak řekl Torcov. Strnul jsem... A Torcov vypočítával mé chyby: vytržené oči, tragické otírání čela, chytání se za hlavu a za srdce... To všechno jsou prý šablony staré dobrých tři sta let.

„Pryč se všemi šablonami! Najděte si sebenepatrnější, ale opravdové, produktivní jednání!“

„Ale jak mám jednat při ‚tragické nečinnosti‘?“ ptal jsem se. „Znal jsem ženu,“ řekl Torcov „která, když dostala zprávu o smrti svého muže, strnula bez jakéhokoli tragického výrazu na několik minut, ale v těchto minutách prožila celou svou minulost.“ Namítl jsem, že šlo potom o činnost ryze psychickou a ne fyzickou. „V každém fyzickém úkonu je něco psychického a v psychickém něco fyzického,“ odpověděl Torcov.

„Ale dobrá, budeme tedy mluvit o psychologii a zabývat se ne vnějším, ale vnitřním dějem, všimneme si logiky a důslednosti ne fyzických úkonů, ale vnitřních pocitů. Logika a důslednost pocitů, bez nichž nemůžeme oživit pauzu v ‚tragické nečinnosti‘, jsou ovšem složité psychologické problémy, jimiž se věda příliš nezabývala. Musíme si tedy vypomoci domácími prostředky.“

Prostředek, kterému mě naučila praxe, je až směšně jednoduchý. Zeptám se sám sebe, co bych dělal, kdybych upadl do ‚tragické nečinnosti‘? A stačí pak dát si upřímnou lidskou odpověď.

Člověk,  
A nejen to

Tajemst  
stranou a  
fyzických  
tyto pocity

Začal js  
k ní, odp  
a najedno  
Ne, neutíl

„Všechn  
jste zvážil  
bezvýcho  
se všechno

říte v sob  
stavu, trag  
o to, jsou-

opakování  
Jen pod to  
a účelné  
prostředně

/8/

pohledem  
tak civí. A  
vat život j

peny zmr  
jsem se na  
kovek o st  
goval a vy

otázku: kd  
rozené a n  
„Vidíte:

Malé prav  
pravda, ch  
Odpověděl  
podle přiro

Čemu p  
posunčina  
vašich pře  
ale citem s

představ d  
probudila l  
Tajemstv  
pravda tyto

pro umění  
a výsledek.  
abyste hle-  
samotných

psychotech-  
u a docela  
vé, klidné,  
lnat nefor-  
ypal dobré

ní řeknou,  
ěsvědčují,  
n ukázat.“

ůže uvěřit

do jídelny,

nosti nebo  
logičností.

jste vyšel,  
i. To není  
p, a zatím  
chte ji tu  
h úkonů.“  
řív musíte  
hle hoří.“  
zůstat stát  
hyby: vy-  
ry šablony

jednání!“  
kl Torcov  
výrazu na  
šlo potom  
hického a

ím dějem,  
lůslednost  
é psycho-  
rostředky.  
i sebe, co  
i odpověď.

*Člověk, než se o něčem rozhodne, je ve svém nitru, ve své představivosti na nejvyšší stupeň činný. A nejen to. Herec fyzicky zakouší to, o čem přemýšlí, a stěží v sobě potlačuje vnitřní nutkání jednat.*

*Tajemství naší metody tkví tedy v tom, že obtížné psychologické otázky kolem logiky citu necháme stranou a zkoušíme přístupnější oblast logiky jednání. Vedeme-li totiž logicky a důsledně vnější linii fyzických úkonů, zjistíme, že paralelně s ní probíhá linie našich pocitů. Je to pochopitelné, protože tyto pocity jsou pohnutkami všeho našeho jednání, jsou s ním tedy nerozlučně spjaty.“*

Začal jsem tedy znovu vážit každý fakt, každou danou okolnost etudy: šťastná rodina, povinnost k ní, odpovědnost pokladníka, hrbáč-idiot, hořící peníze, revize a katastrofa, která mě čeká... a najednou jsem neviděl jiné východisko, než utéci. Ale nebude útek pádným důkazem proti mně? Ne, neutíkat! Říci, jak to bylo. Jsem přece nevinný. Ale jak to dokážu?...

„Všechny tyto přestavy si zaznamenejte a převedte je v jednání,“ radil mi Torcov. „Nejdřív jste zvažil fakta, která mohou svědčit proti vám: to je první úkon. Vaše postavení vám připadalo bezvýchodné a rozhodl jste se utéci: druhý úkon. Pak jste útek zavrhl: třetí úkon. A rozhodl jste se všechno na sebe říci: čtvrtý úkon. Všechny tyto vnitřní úkony opravdově proveďte a vytvořte v sobě stav analogický se stavem postavy, kterou představujete. A při každém opakování stavu ‚tragické nečinnosti‘ si tyto představy zrekapitulujte. Budou pokaždé jiné, ale nestarejte se o to, jsou-li lepší nebo horší, důležité je jen to, že jsou dnešní. Jen tak se vyhnete šablonovitému opakování toho, co jste nacvičili, a budete svou úlohu řešit vždy nově a čím dál hlouběji a plněji. Jen pod tou podmínkou se vám podaří udržet při reprízách živou pravdu a víru, produktivní a účelné jednání. To vám pomůže nikoli herecky konvenčně představovat, ale lidsky, bezprostředně prožívat.“

/8/ Znovu jsme opakovali etudu „spalování peněz“. Při počítání bankovek jsem zavadil pohledem o hrbáče-Vjuncova a poprvé jsem si položil otázku, kdo to vlastně je a proč tu na mne tak civí. A vymyslel jsem si, že on a má žena jsou dvojčata a že při těžkém porodu museli riskovat život jednoho, aby zachránili druhého, a že tak vlastně zdraví a krása mé ženy byly vykoupěny zmrzačením jejího bratra. V tom okamžiku jsem k němu pocítil provinilou něhu a díval jsem se na něj jinýma očima. Abych ho pobavil, začal jsem žertovat při poklepávání balíčky bankovek o stůl a komickým pohybem jsem je „jako“ házel do ohně. Vjuncov na všechno živě reagoval a vyšla nám scéna plná pohody. A než jsem pak odešel ke své ženě, znovu jsem si položil otázku: kdo to vlastně je?... a vymyslel jsem i o ní celý příběh... Scéna i nadále probíhala přirozeně a nenásilně.

„Vidíte?!“ triumfoval pak Torcov, „z jedné pravdy se logicky a důsledně odvíjejí další pravdy! Malé pravdy volají po větších! Když jste při počítání bankovek fyzicky poznal, co je to jevištní pravda, chtěl jste se dobrat pravdy i v tom ostatním: jak je to s hrbáčem a jak s mou ženou? Odpověděl jste si smyšlenkou, které bylo snadné uvěřit, a začal jste na scéně žít opravdově, podle přírodních zákonů.“

Čemu připsat tuto změnu? Dřív jste cítil pravdu, ale nevěřil jste tomu, co jste dělal. Vnější posunčina a fyzická přepjatost nejsou úrodnou půdou pro vyklíčení pravdy a prožitku. Proto zrna vašich představ hynula. Teď je ve vašem výkonu všechno opravdové. Věříte tomu ne rozumem, ale citem své organické, fyzické přirozenosti. V takové půdě představa snadno vyklíčí. A sprádní představa dostává reálný smysl: zdůvodňujete tím své vnější jednání. Pravda fyzických úkonů probudila k životu vaši duši. Už jste nehrál, ale žil. Tomu stavu říkáme ‚existují‘.

*Tajemství tedy spočívá v tom, že logika a důslednost fyzických úkonů a pocitů vás dovedly k pravdě, pravda vyvolala víru a vše společně dotvořilo stav ‚existují‘, to znamená: jsem, žiji, cítím a myslím*

Tajems  
fyzický

Nové v  
faktů

Provede  
vnitřnic

Rekapit  
předsta  
při repr

Prohlut  
daných

Účinek  
fyzické

Cesta k

souhlasně s rolí. Tam, kde je pravda a víra, kde je „existují“, tam je nutně nikoli konvenčně herecké, ale opravdové, lidské prožívání.

Pravda a víra jsou nejsilnější lákadla našeho citu.“

/9/ Při ověřování, jaký máme kdo smysl pro jevištní pravdu, došlo ke srážce mezi Torcovem a Govorkovem. Začalo to tím, že Torcov kritizoval Govorkovův výkon:

„Z vašeho hlediska obratného mechanika, který se zajímá jen o vnější techniku jevištního projevu, se vám váš výkon zdál jistě správný a jste se svým mistrovstvím spokojen.

Ale já s vámi nic necítil; nemohl jsem, protože hledám v umění opravdovou, organickou tvůrčí práci samé přirozenosti, která oživuje mrtvou roli lidským životem.

Vaše domnělá pravda vám umožňuje představovat postavy a vášně. Má pravda umožňuje vytvářet tyto postavy a vyvolává tyto vášně. Ve vašem umění je divák divákem, věří vašemu mistrovství, jako věří akrobatovi, že nepadne z hrazdy. V mém umění je divák bezděčným svědkem a podílníkem tvůrčí práce, vžívá se do podstaty života na scéně a věří mu.“

Govorkov se neudržel: „Už půl roku nás nutíte přestavovat židle, zavírat dveře a zatápět v kamnech. Brzy se budeme muset kvůli realismu s menší či větší fyzickou opravdovostí dloubat v nose. Fyzické úkony patří do cirkusu. Ale světoví básníci, promiňte, nenapsali svá geniální díla, aby se jejich hrdinové cvičili ve fyzických úkonech. Umění je svobodné, potřebuje rozmach a rozlet, potřebuje prostor a ne maličké pravdy!“

Torcov chvíli překvapeně mlčel, pak mu odpověděl: „A proč právě vy máte taková herecká cvičení za ponižující? *Tanečnice každé ráno dře do úpadu, aby se večer mohla vznášet na špičkách. Pěvec každé ráno procvičuje bránici a rezonance, aby mohl večer vlít do zpěvu svou duši. A my se tu pachtíme po těsnějším, bezprostřednějším svazku mezi tělesnou a duševní přirozeností, abychom prostřednictvím jedné mohli působit na druhou.* Jen vy chcete dělat výjimku. Zříkáte se dokonce celé poloviny své přirozenosti, té fyzické. Opájíte se vnějšími řemeslnými prostředky, deklamátorským pathosem, obvyklými šablonami. Vystupujete na špičky a chcete se vznášet, ale ve skutečnosti vás ovládá jen hlediště. A mohl by z vás být výborný herec v rolích, pro které se hodíte svou povahou. Ale... uvažujte o tom, co jsem řekl. Rozpoznat včas, k čemu se hodíme, je v našem umění závažná věc.“

/10/ Vjuncova Torcov pochválil s výhradou: „Při umírání jste vyhrával pravdu, kterou nikdo netouží na scéně vidět: svíjení, vzlykání, grimasy, křeče v celém těle. Proč ten naturalismus? Měl jste prožít poslední chvíle lidské duše a zaujalo vás fyzické umírání lidského těla. Ale každá životní pravda se nehodí do divadla.

*Jevištní pravda má být ryzí, nezkrášená, oproštěná od zbytečných banálních podrobností. Má být reálně opravdová, ale zpoetizovaná tvůrčím nápadem. Ať je realistická, ale umělecká!“*

Nakonec předvedla svou etudu Maloletková a Torcov byl nadšen: „To byla umělecká pravda! Všemmu věříš, všechno je vzato ze života, ale všeho je jen tolik, kolik je právě třeba. Maloletková se umí dívat, umí vidět krásu a má smysl pro poměrnost. Dokonalost jejího výkonu pramení z přirozeného talentu a hlavně z výjimečně nádherného smyslu pro pravdu. A co je jemné a pravdivé, je nutně i svrchovaně umělecké. Ničím nepokaženou přirozenou opravdovost už nic nepředčí.

Všchno, co herec na scéně dělá, až po ty nejnicotnější úkony, má být proniknuto a schváleno pocitem pravdy. Proto se vyhněte všemu, nač ještě nestačíte, nebo co se přičí vaší přirozenosti, logice, vašim zdravým smyslům!“ uzavřel Torcov.

Zkouška e  
pocity. Kc  
Opakování  
Tvůrčí ma

/1/  
protože kaž  
tak svěží a  
nám Torco  
„Každý  
Je pravda,  
jednání, se  
dveří. Ale c  
zajímá, jak  
Když jse  
jste dané ol  
okolností u  
život. Mate  
popudem k  
vzrušil, dne  
tažlivost. U  
city. Co to

2  
Dva lidé by  
vyprávěti st  
šlept, jak le  
míral na ví  
chybnosti s  
Kdybyse  
krasli, a pak  
ovocní pu  
zahý oml  
míre dítro



## Emocionální paměť

Zkouška emocionální paměti. Smyslová paměť. Krystalizace vzpomínek. Prvotní a druhotné pocity. Kombinace prvků vlastní duše. Vliv scénických prostředků na city.

Opakování prožitku. Soucítění. Psychotechnika citu. „Vábničky“.

Tvůrčí materiál

/1/ Dnes jsme opakovali etudu „s šílenecem“... A dá se říci, že s opravdovou chutí, protože každý už věděl, co a jak má dělat. Ale Torcov nebyl spokojen. Že prý naše hra už nebyla tak svěží a upřímná jako poprvé. Bránili jsme se, že jsme přece všechno cítili a prožívali. Nato nám Torcov řekl:

„Každý člověk v každém okamžiku svého života něco prožívá. Jde o to, co jste cítili a prožívali. Je pravda, že jste s překvapující přesností zachovali celý režijní plán, všechny přechody, vnější jednání, seskupení v hromadných scénách a dokonce i nahromadění nábytku při barikádování dveří. Ale copak je tak strašně důležité, kde kdo stál a co kde leželo? Jako diváka mě především zajímá, jak jste vnitřně jednali, co jste cítili. A toho jsem se nedočkal.“

Když jsem vám poprvé navrhl předpoklad, že ten nezvaný host za dveřmi je šílenec, zvážili jste dané okolnosti i otázku sebezáchovy a pak jste začali jednat. Dnes jste bez zvážení daných okolností už jen kopírovali vnější jednání známé z dřívějšíka, ale nevytvořili jste nový, dnešní život. Materiál ke hře jste vzali z hereckých a ne z životních vzpomínek. Je to přirozené, nejlepším popudem k tvůrčí práci bývá nové tvůrčí téma. Při prvním provedení vás „šílenec za dveřmi“ vzrušil, dnes už vám bylo všechno předem známé a hotová vnější forma má pro herce velkou přitažlivost. Ukázali jste dobrou paměť pro vnější jednání, ale neprojevila se u vás paměť pro pocity. Co to je?

/2/ Emocionální paměť, jak jí říkáme, osvětluje psycholog Ribot takovým příkladem: Dva lidé byli zastiženi mořským příbojem na skalnatém břehu, a když vyvázli z nebezpečí života, vyprávěli své dojmy. Jednomu z nich utkvěla v paměti každá podrobnost v jednání: kam a jak šlápl, jak lezl po kamenech, kam skočil... Z toho si druhý takřka nic nepamatoval, zato si vzpomínal na všechny své dojmy a pocity: jak se počáteční nadšení změnilo ve zděšení, jak se pocity střídaly s nadějí, jak ho pak zachvátila panika.

Kdybyste byli dnes znovu prožili všechny pocity, které jste poprvé při etupě „s šílenecem“ zakusili, a pak mimovolně začali nově a opravdově jednat, byl bych řekl, že máte výjimečnou emocionální paměť. Kdyby vám byly vnější prvky, kterými jste se začali řídit, připomněly, co jste tehdy cítili, takže by vaši hru ovlivnily aspoň emocionální vzpomínky, pořád ještě bych řekl, že máte dobrou emocionální paměť.

Opakování s „šílenecem“

Zkouška emocionální paměti

Kopírování dřívější

Ribotův příklad paměti jednání a pro p

Selhání emocionální paměti

*Ale vy jste hráli jen vnějškově, fyzické úkony ve vás nevyvolaly dřívější prožitek, ani jste nepocítili potřebu znovu zvážit dané okolnosti a začít jednat jako poprvé. Mohli jste použít psychotechniky, zvolit si nějaké nové „kdyby“, novou okolnost, tím povzbudit představivost, vyvolat nové hodnocení situace, a tím i city, jenže vy jste opakovali jen vnější jednání, šli jste jen po výsledku a vaše emocionální paměť se vůbec neprobudila.“*

Funkce  
emocionální  
paměti

„Emocionální paměť nám tedy umožňuje vyvolat známé, už jednou zažité pocity, podobně jako zraková paměť nám vybaví tvar předmětu, obraz, krajinu, tvář člověka. Jsou malíři s tak silnou zrakovou pamětí, že mohou malovat portréty nepřítomných osob. A jsou hudebníci s takovou sluchovou pamětí, že mohou v duchu poslouchat celé symfonie. A což vy sami si nedovedete připomenout vůni konvalinek, chuť hořčice, hebkost plyše? Všechny tyto druhotné pocity vznikají v paměti některého z pěti smyslů.“

„Má smyslová paměť nějakou důležitost pro herce?“

Důležitost  
vě paměti  
pro herce

„Velikou. Zraková a sluchová paměť uchovává vzpomínky na zrakové a sluchové vjemy, na mimiku lidské tváře, na hlasovou intonaci. Herci zrakového typu snadno pak vyhmátnou cit podle jednání, které si v představě vybaví. Herci sluchového typu jsou podobně vnímaví spíš na zvuk hlasu, na řeč a intonaci a prvním popudem k vyvolání pocitů jsou u nich sluchové vzpomínky. Podobně se mohou uplatnit i chuťové, hmatové nebo čichové počítky. *Ovšem zrak a sluch jsou dojmům nejpřístupnější a nejsilněji působí na celou smyslovou oblast. Z toho je zřejmá těsná spojitost všech pěti smyslů. A pro nás nejdůležitější je spojitost smyslové oblasti s naší pocitovou pamětí, a tedy i vliv na vyvolání emocionálních vzpomínek. Smyslová paměť je pro herce, jak vidět, nezbytná.“*

/3/ Vyprávěl jsem Torcovovi, jak jsem byl kdysi svědkem pouličního neštěstí a jakými proměnami od té doby prošly mé emocionální vzpomínky. Torcov toho použil pro další výklad:

krystalizace  
vzpomínek

„Váš příklad,“ řekl, „krásně ilustruje proces krystalizace vzpomínek v emocionální paměti. Každý člověk viděl nejedno neštěstí. Vzpomínky na ně se mu ukládají v paměti, ale ne se všemi podrobnostmi, nýbrž jen s těmi, které na něho nejvíc zapůsobily. A k nim se pak připojují další podobné prožitky a z nich se postupně vytváří jeden zhuštěný okruh vzpomínek na stejnorodé pocity. Není v něm nic zbytečného, jen to podstatné. Je to syntéza všech stejnorodých pocitů, která se už netýká jednotlivých drobných událostí, ale všech případů stejné povahy. Takové vzpomínky jsou hutnější a obsažnější než sama skutečnost.“

Čas je nádherný filtr, velkolepé síto vzpomínek na prožitky. Čas je i skvělý umělec, který do našich vzpomínek vnáší čistotu a poezii.“

Prvotní  
né pocity

/4/ „Herec tedy, místo aby čekal na inspiraci odněkud z výše, se má pro ni obracet sám k sobě, ke své emocionální paměti? Ovšem vnuknutí, čerpaná z naší paměti, nejsou už prvotního, ale druhotného původu?“ ptal jsem se.

„Nevím,“ vyhnul se Torcov odpovědi, „nevyznám se natolik v otázkách podvědomí. Ostatně, není všechno, co na scéně prožíváme, druhotného původu?“

„Chcete tím říci, že prvotní, bezprostřední pocity jsou na scéně snad nežádoucí?“

„Naopak, velmi žádoucí!“

„Pak tomu nerozumím. Když na scéně prožívám bezprostředně, je to dobře nebo špatně?“

„Přijde na to. Dejme tomu, že hrajete Hamleta a vrháte se s kordem v ruce na krále a vtom vás poprvé v životě zaplaví skutečná krvežíznivost. Poddát se takovému bezprostřednímu hnutí by asi znamenalo konec představení a policejní protokol. Bylo by to dobré?“

„Jsou  
„Rozl  
divou sil  
nás. Je t  
„Takž  
„Ale :  
pocity i  
vnuknutí  
druhotný  
a jen její  
naší met  
„A ne  
Aby r  
vlak, al  
v noci jí  
účinek n  
paměti ž  
stavivost  
hotné po  
Cena c  
vybírám  
„Copa  
ptal se G  
„A co  
pro každ  
ná, že to  
samému.  
Nikdy  
Ke ztrátě  
hrát kter  
„To zr  
„Sama  
ních vzp  
„Ale h  
vorkov.  
„Role,  
„Copa  
„Přede  
dualitou  
pak musí  
Herec k  
vlastních  
binace zd  
Můžete se  
metodické

jsste nepoci-  
hotechniky,  
i hodnocení  
že emocio-

lobně jako  
tak silnou  
s takovou  
edovedete  
ocity vzni-

vjemy, na  
i cit podle  
š na zvuk  
pomínky.  
sluch jsou  
á spojitost  
u paměti,  
vidět, ne-

a jakými  
i výklad:  
i paměti.  
se všemi  
hují další  
ejnorodé  
i pocitů,  
Takové

který do

cet sám  
votního,

Dstatně,

vatně?“  
a vtom  
i hnutí

„Jsou tedy prvotní pocity přece jen spíš nežádoucí?“

„Rozhodně žádoucí! *Neočekávanost prvotního pocitu v sobě má pro herce neodolatelně povzbuzivou sílu. Jediná chyba těchto okamžiků prvotního prožívání je ta, že nemáme v moci my je, ale ony nás. Je tedy dobré, když samovolně vznikají, jen pokud nenarušují hru a roli.*“

„Takže v otázkách podvědomí a inspirace jsme bezmocní?“ ptal jsem se zklamaně.

„Ale stavíme snad své umění a jeho techniku jen na prvotních pocitech? A nemají druhotné pocity i v životě své důležité místo?“ utěšoval mě Torcov. „*Ovšem, že neočekávané, podvědomé, vnuknutí je to nejlepší, co nás může při tvůrčí práci potkat. Ale to nezmenšuje význam vědomých, druhotných vzpomínek naší emocionální paměti. Naopak! Těch se naučte využívat! Jsou dostupnější a jen jejich prostřednictvím lze do jisté míry působit na inspiraci. Nezapomeňte, že základní princip naší metody je: podvědomé prostřednictvím vědomého.*“

„A nejsou druhotné počítky méně kvalitní než prvotní?“

Aby rozptýlil naše obavy, vyprávěl nám Torcov případ své sestry: Dostala se málem pod kola vlaku, ale ještě když přišla domů, rozčilovalo ji hlavně to, jak jí přitom průvodčí vynadal. Teprve v noci jí najednou vytanulo, jak se to všechno vlastně sběhlo, a dostala nervový šok. Takový účinek na ni tedy měl znovu vyvolaný, druhotný počitek. Jednou zachycené dojmy totiž v naší paměti žijí a často rostou, prohlubují se, dávají popudy k novým pochodům, povzbuzují představivost, která doplňuje zapomenuté podrobnosti a vidí i to, co se nestalo. Proto mohou být druhotné počítky dokonce silnější, než byly prvotní.

Cena druhotných pocitů je i v tom, že herec nevkládá do role to první, co se mu namane, ale vybírá to nejcennější a vytváří ji jen z vybraného materiálu emocionální paměti.

„Copak do všech rolí, ať je to Hamlet nebo Šťastlivec, vkládá herec tytéž vlastní pocity?“ ptal se Govorkov s nedůvěrou.

„A co jiného?“ řekl Torcov. „*Herec může prožívat jen své vlastní emoce. Odkud by měl brát pro každou roli nové a cizí city? Může roli pochopit, vžít se do postavy a jednat jako ona, což znamená, že toto tvůrčí jednání v něm vyvolalo analogické prožitky, které ovšem nepatří postavě, ale herci samému.*“

Nikdy neztrácejte na scéně sama sebe. Kdo se zřekne svého já, ztratí půdu pro tvůrčí práci. Ke ztrátě sama sebe dochází v tom okamžiku, kdy končí prožívání a začíná šarže. Proto ať budete hrát kteroukoli roli, musíte do ní vložit svůj vlastní cit.“

„To znamená celý život hrát sama sebe?“ divil se Govorkov.

„Sama sebe,“ potvrdil Torcov, „ale v různých sestavách a kombinacích vlastních emocionálních vzpomínek, podle toho, jak je vyvolává role a dané okolnosti.“

„Ale herec do sebe přece nemůže směstnat city všech rolí světového repertoáru,“ namítl Govorkov.

„Role, které do sebe nepojmete, nikdy dobře nezahrajete,“ řekl Torcov.

„Copak může být týž člověk Šťastlivcem i Hamletem?“

„Především není herec ani jedním, ani druhým. Je člověkem s více či méně výraznou individualitou a v jeho povaze mohou být zárodky všech lidských předností a chyb. Svou tvůrčí práci pak musí zaměřit k tomu, aby tyto zárodky v sobě našel a rozvíjel podle role, kterou ztělesňuje.

*Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek. Kolik je not v hudbě? Jen sedm. A dodnes nejsou jejich kombinace zdaleka vyčerpány. A kolik je v duši prvků, stavů, nálad a pocitů? Jistě víc než not v hudbě. Můžete se tedy spolehnout, že jich máte dost pro celý svůj herecký život. Hleďte jen, abyste znali metodické prostředky, jak čerpat z nitra emocionální materiál a jak jej skládat a kombinovat*

Síla i net  
prvotníci

Význam  
druhotný

Vlastní em  
analogické

Hraní sama

Přestavba pr  
vlastní duše

podle rolí do různých charakterů. Znamená to především umět oživit svou emocionální paměť. Některé vnitřní prostředky k jejímu povzbuzení už znáte. Ale jsou i vnější povzbuzující prostředky. O těch si povíme příště.“

/5/ Na jevišti nám vyměnili nábytek a to nás trochu vyvedlo z míry. Museli jsme si scénu upravit a znovu se zabydlet, a pak jsme se soustředili na předvádění různých světelných a zvukových efektů. Bylo to zajímavé. Uvědomoval jsem si, jak se současně se světly a zvuky mění i pocity. Ale to právě Torcov svým pokusem sledoval. Řekl:

„Prostředí, jak vidíte, působí na naše city nejen v životě, ale i na scéně. A když duševní rozpoložení, které scénické prostředky vyvolávají, odpovídá požadavkům hry, může mít na scéně vnější prostředí i větší význam než v životě. Pomáhá zaměřit pozornost na vnitřní život role, působí na herecké prožívání. Zkrátka nálada, kterou scénická výprava vyvolá, má povzbuzující účinek na naše city. Ovšem banální, nevkusná scéna, nebo naopak scéna krásná, ale bez vztahu k vnitřnímu obsahu hry, může mít na herce a jeho prožívání i škodlivý vliv.“

Pak se Torcov rozhlédl, co kdo právě dělá, a vyptával se: „Proč vy se procházíte? Proč jste se tak pohodlně uvelebila u stolu? Co děláte u lampy? Proč jste se uchýlila do koutku?“ Naše odpovědi pak shrnul: „Zkrátka každý z vás si podle své nálady vybral to nejprůhodnější místo pro to, co prožívá a co dělá, vytvořil si vhodné prostředí pro svůj cíl.“

Ale někdy naopak úkol a práci napoví prostředí. Můžeme to vyzkoušet.“ A museli jsme pak pobývat v různých částech pokoje a říci, jaké nálady a emocionální vzpomínky v nás právě toto místo vyvolává a jak by se toho dalo využít.

Do třetice pak Torcov sám obměňoval rozestavení nábytku a sám také ukázal, jak máme stát či sedět, a my jsme pak museli uvažovat, za jakých podmínek a v jakém duševním rozpoložení bychom opravdu takhle mohli sedět či stát; museli jsme zdůvodňovat cizí scénický plán, najít jemu odpovídající náladu, prožívání a jednání. K tomu Torcov řekl:

„S takovým zdůvodňováním ‚cizí scény‘ se herec v praxi ustavičně setkává a musí je dobře ovládat. Sami si tu názorně ověřujete, jaká je spojitost mezi uspořádáním scény a duševním stavem herce a jak je porušení této vazby nebezpečné. Mívá se obvykle za to, že detailní scénickou výpravou, osvětlením, zvuky a jinými režijními efekty chceme především ohromit diváka v hledišti. Ale jsou to důležité povzbuzující prostředky také pro herce. Pomáhají mu soustředit pozornost na to, co je na scéně, vytvářejí příznivou atmosféru, která osvěžuje emocionální paměť a nutká k prožívání.“

*Dekorační, zvukové i jiné scénické prostředky jsou tedy povzbuzujícími činiteli pro náš cit. Na nás je, abychom se uměli na scéně dívat a vidět, oddat se vlivu prostředí a reagovat na všechno, co nás obklopuje.“*

/6/ „Až doposud jsme postupovali od popudu k citu“, řekl Torcov. „Ale chceme-li určit náhodně vzniklý prožitek, musíme se vydat opačnou cestou od citu k popudu.“

Povím vám příklad. V roli Satina mi dělal velkou potíž monolog ‚o Člověku‘. Chtěli na mně totiž nemožné, chtěli, abych mu dal ‚všeobecnou platnost‘ a ‚nesmírný lidský obsah‘, tak aby se stal ‚těžištěm celé hry‘. A tak pokaždé, když jsem se k monologu blížil, vzepřel jsem se uvnitř jako kuň zapřažený do těžkého vozu před strmým kopcem. Kazilo mi to všechno volný rozběh i radost z tvůrčí práce. Po monologu jsem si vždycky připadal jako zpěvák, kterému při vysoké notě selhal hlas. Ale najednou mi to místo vyšlo — a samo sebou. Abych tomu náhodnému úspěchu přišel na kloub, připomněl jsem si všechno, co tomuto představení za celý den předchá-

zelo: Ráno představení pořád znov Vlastně jse že se role h V čem to ve sobila silněj mne přived

Obrátil j totěž zopak tinu. Lepší mínkou, za umět přivo dnešní, opr řící, která z inspirující.

Herci, kt k citu a cht rovat a pad prožitek vy začínat vys

Šel jsem jsem, že jse jak bych co prožitkům a důsledně je

Proto je c popudu k cit

7/ „Čím je e bohatší a pl paměť silněj cionální par

Záleží ově že člověk, l Takový leha situaci anak třeba psych

Kvalita e kdo byl jen nepřímého i společní. vycpíví, jak tíni svědka

ální pamět.  
cí prostřed-

me si scénu  
h a zvuko-  
zvuky mění

luševní roz-  
že mít na  
í život role,  
ovzbuzující  
bez vztahu

? Proč jste  
?“ Naše od-  
í místo pro

li jsme pak  
právě toto

: máme stát  
rozpoložení  
plán, najít

ší je dobře  
ním stavem  
énickou vý-  
a v hledišti.  
t pozornost  
nět a nutká

náš cit. Na  
všechno, co

: chceme-li

na mně to-  
tak aby se  
n se uvnitř  
lný rozběh  
při vysoké  
lému úspě-  
n předchá-

zelo: Ráno mě rozladil nejprve účet od krejčího, pak ztráta klíče a nakonec recenze o našem představení, která všechno nepodařené chválila a dobré haněla. Myslel jsem pak celý den na hru, pořád znovu jsem ji rozebíral, a tak mi večer nepřišlo ani pomyšlení na úspěch či na diváky. Vlastně jsem ani nehrál, ale jen slovy a činy plnil úkoly role. Logika a důslednost mě vedly tak, že se role hrála sama, a ožehavé místo jsem si vůbec neuvědomil. Výsledkem byl dobrý výkon. V čem to vězelo? Účet, ztráta klíče a shluk náhod naladily mé nitro tak, že na mne recenze zapůsobila silněji, než bych čekal. Zkompromitovala můj plán role a přinutila mne k jeho revizi. A ta mne přivedla k úspěchu.

Obrátil jsem se na jednoho zkušeného herce, aby mi poradil, co dělat, abych mohl příště totéž zopakovat. Řekl mi, že chtít opakovat náhodný jevištní prožitek je jako křísit zvadlou květinu. Lepší je prý vypěstovat novou. Je opravdu zbytečné hnát se tvrdošíjně za pocitem, za vzpomínkou, za jiskrou, která vás včera inspirovala. Ta je stejně nenávratná jako včerejší den. Musíte umět přivolat pokaždé novou a svěží. Nevadí, je-li slabší než ta včerejší. Krásné na ní je, že je dnešní, opravdová a že se sama vynořila, aby roznítla vaši tvůrčí práci. Ostatně, kdo může říci, která z tvůrčích jisker je lepší nebo horší. Každá má něco do sebe. A třeba jen to, že je inspirující.

Herci, kteří se snaží takové náhodně vydařené momenty opakovat, obracejí se většinou rovnou k citu a chtějí ho znovu zakusit. Ale takové přání je nesplnitelné, a tak jim nezbyvá než cit kaširovat a padělat. *Jedině správné je nestarat se o cit sám, ale o podmínky, z kterých vznikl a které prožitek vyvolaly.* To je půda, kterou je třeba kypřit, aby z ní vyklíčil cit. Proto nemáme nikdy začínat výsledkem. Ten nevznikl náhodou, ale jako logický důsledek toho, co předcházelo.

Šel jsem tedy ke kořenům monologu, k tomu, co jej spojuje se základní ideou hry. Pochopil jsem, že jsem dosud myslel spíš na to, jak bych co nejefektivněji přednesl cizí slova role, než na to, jak bych co nejupřímněji a nejúčinněji předal spoluherci své myšlenky a prožitky, odpovídající prožitkům a myšlenkám ztělesňované postavy. Předstíral jsem výsledek, místo abych logicky a důsledně jednal, a tím se výsledku skutečně dobral.

*Proto je dobré: od náhodně vyvolaného citu jít k jeho popudu, abychom pak mohli jít znovu od popudu k citu.*

/7/ Dnes Torcov řekl:

„Čím je emocionální paměť rozsáhlejší, čím víc je v ní materiálu, tím je hercova tvůrčí práce bohatší a plnější. To je myslím jasné bez dalšího vysvětlování. A právě tak: čím je emocionální paměť silnější, pronikavější a přesnější, tím upřímnější a plnější je tvůrčí prožívání. Slabá emocionální paměť, která vyvolá jen nevýrazné, málo sdělné pocity, se pro herectví nehodí.

Záleží ovšem i na jakosti materiálu, který se do emocionální paměti ukládá. Stane se například, že člověk, který je veřejně uražen, zažívá svou urážku ve vzpomínce s dvojnásobnou silou. Takový lehce vznětlivý emocionální materiál dovoluje herci na scéně prožít celkem bez obtíží situaci analogickou s tím, co prožil v životě. K vyvolání slabšího emocionálního materiálu je už třeba psychotechniky.

Kvalita emocionální vzpomínky je ovšem jiná u člověka, který byl sám uražen, a jiná u toho, kdo byl jen svědkem takové urážky, nebo o ní slyšel vyprávět. Herec musí umět využít i takového nepřímého emocionálního materiálu. Je pravda, že jen uražený urážku osobně cítí, ale svědek ji spolucítí. Jak? Představte si, že jste byli svědky takové urážky, nebo že vám váš přítel třeba jen vypráví, jak byl kýmsi uražen, ale pak se dovíte, že k urážlivé scéně došlo kvůli vám. Vaše soucítění svědka se rázem změní v cítění přímého účastníka.

Od citu

Nemožn  
opaková  
náhodné  
prožitku

Vytvoře  
podmín  
pro vzni  
prožitku

Od popu

Kvalita  
emocion  
paměti

Kvalita  
emocion  
vzpomín

Nepřím  
emocion  
materiál

soucitění  
postavou  
u citění

*Podobný proces probíhá při práci na roli. Seznamujeme se s ní při čtení dramatikova díla a přitom se probudí naše soucitění s jednající osobou hry. Během přípravné práce musíme proměnit toto soucitění ve vlastní opravdové citění člověka-herce, které je analogické s citěním jednající osoby. Často k této proměně dochází samočinně. Člověk-herce se natolik vžije do postavení jednající osoby, že se na události hry začne dívat jejíma očima, pocítí touhu reagovat na ně a jednat tak, jako by se ho osobně týkaly, jako by byl na místě postavy hry.*

technika  
citu

A když tento proces neproběhne samovolně, je třeba vzít na pomoc psychotechniku. Jak? S emocionální pamětí a druhotnými počitky musíme zacházet jako lovec s plachou zvěří. Ví, že když sama k němu nepřijde, sám ji v lesní houšti nevypátrá. A tak mu nezbývá, než ji lákat k sobě zvláštními písťalkami, kterým se říká vábničky. Naše herecké citění je stejně plaché a ukryté v hloubi našeho nitra. A žádný cit tam nezachytíš, pokud se sám neozve. Proto musíš použít taky vhodných popudů jako „vábniček“.

bníčky“

O „vábničkách“ na emoce a druhotné počitky jsme vlastně mluvili v celém dosavadním programu a v každé jeho etapě jsme se s některými z nich blíže seznamovali. Jsou to ona „magická kdyby“ a dané okolnosti, smyšlenky představitosti, části a úkoly a vnějšími popudy mohou být světla, zvuky, dekorace, kostým, rekvizity, objekty pozornosti, fyzická jednání se svou logikou a důsledností, a hlavně jevištní víra a pravda vnějšího i vnitřního jednání, vztahy jednajících osob, slova a myšlenky dramatu.

tí vazby  
s citem

Spojitosti popudu s citem je třeba umět plně využít, tím spíš, že je to vazba reálná a normální. Herec musí „vábničky“ ovládat a taky umět na ně reagovat; a vědět, na jakou návnadu jaký cit u něho zabírá. „Vábničky“ jsou hlavní prostředky herecké psychotechniky.“

materiál

/8/ Dnes Torcov pokračoval:

„Protože je teď zřejmé, jak důležitou úlohu v naší tvůrčí práci má emocionální paměť a druhotné počitky, přichází na řadu otázka zásob tvůrčího materiálu. Jsou to, samozřejmě, naše vlastní prožitky, citová zkušenost, kterou čerpáme ze skutečnosti i ze světa svých představ, ze vzpomínek, z knih, ale hlavně ze styku s lidmi.

tvůrčího  
materiálu  
divadla

Povaha potřebného tvůrčího materiálu závisela vždycky na povaze samotného divadla. Pro vódvil stačilo herci povrchní pozorování, pro konvenční drama trochu temperamentu, vnější techniky a zkušenosti, nabyté v příslušných společenských vrstvách. Ale když Čechov napsal Racka, všechn tento materiál se ukázal nedostatečným. *Čím víc se rozvíjel a komplikoval život jedince a společnosti, tím hlouběji musel herec pronikat do složitých jevů tohoto života. Už mu nestačilo pozorovat, viděl, že musí chápat smysl pozorovaných jevů, musí se dobrat podstaty toho, co se kolem děje. Musí být v bezprostředním styku s životem. Neúčastný pozorovatel života nemůže být umělcem hodným toho jména.*

lečenská  
aujatost

Má-li herec dostát požadavkům, které na něj klademe, musí nezbytně žít plným, zajímavým, krásným, rozmanitým, vzrušujícím a povznášejícím životem. Má znát život ve městech i na venkově, v továrnách i ve světových kulturních střediscích, má studovat psychologii všech lidí, doma i v cizích zemích. Potřebuje neohraničený prostor, protože jeho posláním je zobrazovat „živou lidskou duši“ všech lidí, kteří na zemi žijí. Herec ovšem nevytváří na scéně jen živou přítomnost, ale i minulost a budoucnost, a tak jsou jeho úkoly čím dál složitější. *At tedy herec bere ze života všechno, co život může dát, protože všechny dojmy, radosti, vášně, všechny zážitky, které jsou pro druhé jen obsahem jejich života, pro herce se mění v materiál jeho tvůrčí práce.*

ležitost  
ivotních  
dmíněk  
o herce

A to je zatím všechno, co jako začátečníci potřebujete o emocionální paměti vědět,“ uzavřel Torcov svou přednášku.

Styk v živé  
S ireálným  
„Vyzařová  
Cvičení „v

/1/  
vešel, a vy  
„S nikým  
„To bys  
nenajdete (

V životě

sateronásol

styku jedn

linie proží

jeviště, v ž

kdy herec

s nezájmen

cházi k vzí

přetržitý p

jsou analog

Řekli jsn

čili že nejs

pohledu se

vzdat' něco

jmání a oc

2

sebou každ

me vzruše

když se ud

A přiznám

jistotu a ne

dušku, které

čůckého ži

## Vzájemný styk

Styk v životě a na jevišti. Moment přijímání a odevzdávání. Styk se sebou samým. S partnerem. S ireálným objektem. S publikem. Materiál styku. Vnitřní forma styku. „Uchvácení“ „Vyzářování“. Psychotechnika vnitřního styku. Cvičení „vyzářování“

/1/ „S kým nebo s čím jste právě ve styku?“ zeptal se Torcov Veselovského, hned když vešel, a vytrhl ho tím ze zamyšlení.

„S nikým a s ničím,“ odpověděl trochu zmateně.

„To byste byl ‚zázrak přírody‘,“ žertoval Torcov. „Ani když zavřete oči a zacpete si uši, nenajdete okamžik, kdy byste aspoň v myšlenkách nebyl s někým nebo s něčím ve styku.“

V životě je proces vzájemného styku nezbytný a nepřetržitý. Na scéně je jeho nezbytnost desateronásobná. Vyplývá to z povahy divadelního umění, které je přece založeno na vzájemném styku jednajících osob. Ale zatím se linie vzájemného styku na scéně co chvíli trhá, protože do linie prožívání prosakují hercovy soukromé pocity a myšlenky, které mají své ‚objekty‘ mimo jeviště, v životní skutečnosti. Okamžiky plného zaujetí rolí se pak střídají s chvílemi ochabnutí, kdy herec roli jen vnějškově, mechanicky reprodukuje. U diváka se pak souběžně střídá zájem s nezájmem, protože k účasti s tím, co se na jevišti děje, je divák stržen jen tehdy, když tam dochází k vzájemnému styku mezi jednajícími osobami. *Oč tedy musí herec dbát především? O nepřetržitý proces vzájemného styku s partnery prostřednictvím svých citů, myšlenek, úkonů, které jsou analogické s city, myšlenkami a úkony představované role.*

Řekli jsme si už, jak nutné je na scéně ‚dívat se a vidět‘, ale že je také možné dívat se a nevidět, čili že nejsme nutně ‚ve styku‘ s každým objektem, který nám padl do očí. Při takovém letném pohledu se nám sotva podaří něco si z objektu ‚vzít‘, vrýt si ho do paměti, nebo mu naopak ‚odevzdat‘ něco ze svého, oživit jej svým zájmem, svou představivostí. A bez tohoto momentu přijímání a odevzdávání nemůže být na scéně žádný vzájemný styk.“

/2/ „Všimněme si nejprve styku se sebou samým. Mlčky, v myšlenkách se stýká sám se sebou každý z nás často a možná i rád. Ale kdy sami k sobě hlasitě mluvíme? Když se přestane me vzrušením ovládat, když si tím ulevujeme, nebo když si chceme něco vštípit do paměti, když se učíme. Rozhodně ovšem nedochází k samomluvám v životě tak často jako na jevišti. A přiznám se, že když mám na scéně pronášet dlouhé, květnaté, veršované samomluvy, ztrácím jistotu a nevím, co dělat, kde hledat subjekt a kde objekt tohoto styku se sebou samým. *Východisko, které jsme si našel, je praktická, i když snad nevědecká metoda: subjekt umístít do centra psychického života, do mozku, a objekt do blízkosti srdce, kam obvykle umísťujeme své emoce. Samomluva*“ uzavřel

Vzájem  
v životě

Hercův

Momem  
přijímá  
a odevz

Styk se  
samým

Psycho  
monolo

*mluva se pak dá v duchu „směřovat“ od jednoho centra k druhému jako rozhovor mezi rozumem a citem. Z vlastní zkušenosti vám mohu říci, že na duševní rovnováhu herce při monologu to má blahodárný vliv.*

Vzájemný styk s partnerem je na scéně snadnější, i když také ne bez obtíží. Především nezapomeňte, že se lidé vždycky snaží být ve styku s živým duchem toho druhého a ne jen s jeho očima, nosem nebo knoflíky, jak to herci na jevišti dělávají. Vzájemný styk mezi osobami dramatu probíhá především v dialogu. I tady se střídá moment „dávání“ a „přijímání“ a proces vzájemného styku musí být nepřetržitý. Jenže herci jej udržují často jen když mluví sami. Začne-li mluvit partner, vypínají pozornost, nevnímají jeho slova a myšlenky a přestávají hrát, dokud je slovní narážka neupozorní, že je opět řada na nich. Je to ošklivá a nebezpečná manýra. *Učte se sdělovat partnerovi své myšlenky a současně pozorovat, jestli došly k jeho vědomí a jaký na něj mají účinek. Sami pak musíte umět přijímat partnerova slova vždycky nově, jako byste je slyšeli poprvé; jen tak udržíte proces vzájemného dávání a přijímání, proces vzájemného styku.* Vyžaduje to ovšem velkou pozornost, techniku a hlavně disciplínu.

Styk s pomyslným, ireálným objektem, jakým je například duch Hamletova otce, vede někdy nezkušené herce ke snaze vidět neexistující, vyvolat si halucinace, což pohlcuje všechnu jejich energii a pozornost. *Zkušený herec ví, že nezáleží na „přízraku“, ale na vnitřním vztahu k němu, a nesnaží se o víc, než dát poctivou odpověď na to, jak bych si počínal, kdyby se přízrak objevil. Ovšem při domácí práci na roli má styk s pomyslným partnerem v sobě jedno nebezpečí: návyk být ve styku s prázdným prostorem si herec snadno přenesl na jeviště, a jako by pak mezi sebe a živého partnera stále kladl nějaký pomyslný, mrtvý objekt.* Takový herec se na vás sice dívá, ale vidí kohosi jiného a přizpůsobuje se jemu, ne vám; vaše repliky, vaše intonace nevnímá; zírá do prostoru zastřeným okem, jako by od vás byl oddělen stěnou. Proto tak důrazně trvám na tom, aby žáci cvičili jen s živými partnery a nezvykli se na styk s prázdnotou.

A konečně styk s publikem je další obtížná forma vzájemného styku,“ pokračoval Torcov.

Vjuncov se ozval:

„Styk s publikem snad vůbec nemá být?!“

„Ano a ne,“ odpověděl Torcov. *„Zvláštnost a nesnadnost hereckého umění spočívá v tom, že herec je ve styku současně s partnerem i s divákem. S prvním přímo a bezprostředně, s druhým nepřímým a zprostředkovaně, přes styk s partnerem.* Ani v tomto nepřímém styku s divákem nechybí ovšem střídavý moment „dávání“ a „přijímání“. Snadno byste se o tom přesvědčili, kdybyste hráli před prázdným hledištěm. Divák od nás přijímá a jako rezonanční deska nám zas vrací živé lidské city a vytváří tak jakousi „duševní akustiku“ představení.

Přímý styk s divákem může ovšem být i výrazovým prostředkem tam, kde patří k divadelní konvenci, jak je tomu například u starých francouzských komedií. Má-li tedy herec jako jediná postava vystoupit na předscénu a přímo oslovit diváky, ať to udělá odvážně a sebejistě, tak, aby hlediště ovládl a imponoval mu.

Řemeslný herecký styk také směřuje nejraději přímo do hlediště. Je to cesta hereckých „šarží“, které se vystavují na odiv a veškerou aktivitu vyplývají často jen na vnější projev. Ale herecké umění má „oživit roli lidskou duší“. A proto si uvědomte, že jedním z nejdůležitějších projevů aktivity na scéně je vnitřní vzájemný styk a jednání, i když zůstávají neviditelné.“

[3] *„Materiálem vzájemného styku, to, co se „dává“ a „přijímá“, jsou naše myšlenky a prožitky. V životě je vytváří sama skutečnost, kdežto na divadle herec přejímá cizí myšlenky a city a prožít takový duševní materiál bývá obtížné. Rozhodně snadnější je pro herce konvenčně předstí-*



zi rozumem  
monologu to

levším ne-  
jen s jeho  
mi drama-  
vzájemné-  
e-li mluvit  
d je slovní  
se sdělovat  
naji účinek.  
vé; jen tak  
em velkou

vede někdy  
hnu jejich  
ku k němu,  
ak objevil.  
návyk být  
ve a živého  
le vidí ko-  
do prosto-  
a, aby žáci

l Torcov.

v tom, že  
ruhým ne-  
n nechybí  
oyste hráli  
í živé lid-

divadelní  
o jednající  
; tak, aby

ch ‚šarží‘,  
le herecké  
h projevů

ky a pro-  
ky a city  
ě předstí-

rat výsledky neexistujících vášní a představovat ‚stýkajícího se‘, než být s partnerem v opravdo-  
vém styku. Ale co je pak materiálem vzájemného styku při takové ‚šarži‘?“

Na tuto otázku nám Torcov hned sám poskytl názornou odpověď. Zahrál nám herce, který  
ze sebe sype text jako hrách a nestará se o jeho smysl, ani o to, komu co říká, a předvedl tak  
příklad naprosto bezobsažného materiálu.

Potom spustil hotový vodopád podivuhodných gest a intonací, nakažlivého smíchu, perlivé  
dikce ve skvělém tempu a v podmanivých barvách hlasu. Bylo to efektní, ale unikalo nám, o čem  
se v monologu mluví. „Použil jsem Figarova monologu,“ řekl pak Torcov, „abyste viděli, co to  
je předvádět ‚sebe v roli‘, předvádět prvky svého nadání: postavu, tvář, gesta, pózy, pohyby,  
hlas, dikci, intonaci, techniku, temperament, zkrátka všechno mimo cit a prožívání samo.“

A potom do třetice předvedl i „roli v sobě“. Chladně a vnějškově přednášel text role, nastínil  
její scénické pojetí, formálně naznačil její vnější linii a obrysy, tu a tam podtrhl slovo či gesto,  
vyzdvihl některý charakteristický rys postavy, zkrátka hrál jako hrající herci, kteří opakují pů-  
vodně dobře zpracovanou roli už nejméně po sté, takže je omrzela. „Je to smutné,“ dodal nako-  
nec, „taková formální ukázka role v hrubých rysech, ale i to na jevišti vidáme.“

*Většinou je vzájemný styk herců na scéně směsí dobrých i špatných materiálů. Nám jde o to, aby-  
chom se snažili dosáhnout co nejtrvalejšího styku prostřednictvím vlastních prožitků, což je jediná  
správná forma vzájemného styku.“*

/4/ „Jaké jsou nástroje a prostředky k navázání vnějšího vzájemného styku?“ zeptal  
se dnes Torcov.

Odpověď jsme měli hledat sami pomocí následujícího pokusu: posadili jsme se na scéně ve  
dvojicích a pustili se do libovolné hádky. A když se mi hádka s Govorkovem nejlíp dařila,  
dal mi Torcov svázat ruce, abych si nemohl pomáhat gestem, pak mě celého přivázali k židli,  
aby mě zbavili pohybu, potom mi zakryli obličej šátkem a nakonec mi Torcov nařídil, abych ani  
hlasu neužíval naplno, abych mluvil tiše, nevýrazně. Když jsem tak byl zbaven všech prostřed-  
ků pro vzájemný styk, navrhl mi Torcov, že jeden z nich mi vrátí, abych si vybral který. Chvilí  
jsem se rozhodoval mezi hlasem, sluchem, mimikou a gestem, až jsem rozzlobeně prohlásil:  
„Herec není mrzák, vraťte mi všechno nebo nic!“

„Správně,“ řekl Torcov, „tak mluví herec, který chápe význam každého nástroje vzájemného  
styku a dovede jej ocenit. A tak by tomu mělo být u každého herce, aby už z našich jevišť zmizely  
nehybné tváře, prázdné pohledy, hluché hlasy, beztvárná řeč, toporná těla, dřevěné ruce a nohy,  
vše, co je neschopné citlivého projevu. Ale to ovšem znamená věnovat nástrojům vzájemného  
styku nemenší pozornost a péči, než jakou věnuje svému nástroji každý hudebník.“

/5/ „Dosud jsme se zabývali vnější, viditelnou, tělesnou formou vzájemného styku na  
scéně. Ale existuje i neméně důležitá vnitřní forma, neviditelný duševní styk.“

Je to něco, co cítím a znám ze skutečnosti, ale pro co nemám teoretickou formuli ani jasný  
výklad. Nevím, jak pojmenovat tyto neviditelné prostředky vzájemného styku. ‚Sálání a pohlco-  
vání paprsků? ‚Vyzařování a vzařování? Věda tyto neviditelné proudy jistě brzy prozkoumá  
a najde i správné označení. Zatím se musíme spokojit s hereckými termíny.

V poklidném stavu je vyzařování sotva patrné. Ale ve chvílích velkých prožitků, povznášejí-  
cích citů a extáze je znatelnější jak pro toho, kdo je vysílá, tak pro toho, kdo je přijímá.“

Pokoušeli jsme se pak ve dvojicích o navázání tohoto ryze psychického styku. A na chybách,  
kterých jsme se dopouštěli, nám Torcov ozřejmoval jeho principy.

Příklad  
bezobsaž-  
materiálu

Příklad  
předvádě-  
„sebe v

Příklad  
„role v

Vlastní

Nástroj  
vzájem-  
styku

Povinný  
o nástro-  
jích

Vnitřní

Vysílání  
„záření

Technika  
„vyzařování“

„Nejdříve odstraňte všechno napětí, ať se ukáže kdekoli! Žádné napětí, ani v zorničkách, jinak nemůže být o vyzařování ani řeči. Fyzický pocit spojený s vyzařováním je sotva znatelný a nemá nic společného se svalovou námahou.“

Podobnost  
s hypnózou

Když se mi podařilo tento stav zakusit, domluvili jsme se s Torcovem, že se podobá pocitu, který znám ze svých pokusů o hypnózu. Pocit, jako by z našich citů a tužeb vycházelo záření, které prostupuje našima očima a tělem a zalévá proudem druhé lidi.

„Uchvácení“

Mezi herci se tedy vytváří při slovním i bezslovním styku na scéně vnitřní svazek, který sílí a roste, pokud nevzniká jen z náhodných okamžiků, ale z dlouhé řady logicky a důsledně navzájem spojených prožitků, takže může dorůst i mohutného stavu, kterému říkáme „uchvácení“ a při němž proces vysílání a příjmu záření je silnější, pronikavější a hmatatelnější.

Technika  
„uchvácení“

V životě, který z velké části probíhá mechanicky v malých všedních úkonech, nedochází k tomuto „uchvácení“ tak často jako na jevišti, kde předvádíme nejčastěji okamžiky výjimečné, plné radosti či hrůzy, vášně a hlubokých prožitků. Kromě toho musí herec na jevišti překonávat nepřirozené podmínky veřejné tvůrčí práce, takže i to je pobídkou, aby si našel vzrušující tvůrčí úkol, který by jej uchvacoval. Jenom na jedno nesmíme zapomenout, že „uchvácení“ neznamená zvýšené fyzické napětí, nýbrž zvýšenou vnitřní aktivitu.

Vyzařování“  
a prostor

*Má-li herec ovládnout hlediště, musí je naplnit neviditelným prouděním svého citu nebo vůle. Hrát ve velké prostora není tedy obtížné proto, že je třeba namáhat hlas a zvýraznit pohyb. To se dá zvládnout bez obtíží. Nesnadné je vyzařování.*

ychotechnika  
itřního styku

*Technická metoda pro vnitřní vzájemný styk je nasnadě: nevzniká-li vnitřní vzájemný styk přirozenou cestou, musíme k němu dojít prostřednictvím vnějšího styku. Na scéně takový proces vzniká snadněji než při cvičné etudě. Tam jsou všechny dané okolnosti vyjasněny, všechny úkoly stanoveny a cit čeká jen na příležitost, aby se mohl projevit, proudit a vyzařovat.*

Cvičení  
„vyzařování“

Schopnost vyzařování můžeme rozvíjet dvojím cvičením:

1. nějakou „vábničkou“ v sobě vyvoláme emoci a začneme ji předávat druhé osobě, přičemž si všímáme svého tělesného pocitu,
2. snažíme se v sobě vyvolat tento tělesný pocit spojený s vyzařováním, a když se dostaví, určíme cit, který chceme vysílat.

y pro cvičení

Opakují znovu: varujte se při tom úsilí a fyzické námahy. Vysílání a příjem záření probíhají vždycky lehce, volně, přirozeně, bez jakékoli ztráty fyzické energie. Neprovádějte taková cvičení sami nebo s pomyslnými osobami. Navazujte vnitřní styk jen s přítomnými živými objekty, s osobami, které jsou ochotné vaše vyzařování přijímat. Styk vyžaduje vzájemnost. Cvičit bez zkušeného dozoru je vůbec nebezpečné.

Význam  
a výhledy  
„vyzařování“

*Vysílání a příjem záření jsou tedy novým důležitým lákadlem k navázání vzájemného styku, pomáhají zaměřit pozornost na objekt a zachytit ji na něm, protože bez pevného objektu nelze vyzařovat. Zatím se vám to všechno zdá nesnadné, ale říkám vám, že přijde čas, kdy tváří v tvář spoluhercům na scéně už ani nebudete moci nenavázat s nimi vnitřní styk, nespojit se s nimi prouděním emoci nebo neuchvátit je.*

Fund  
a po

/1/  
jimiž

M  
city,

zuje

Dop  
být i

Ka  
způs

způs  
jde-l

A ža  
na je

roli l  
ganc

Ně  
tak k

podiv  
půsol

kách  
tak v

stejně  
způs

střed  
než t

jak z

/2/  
U dě

probí

ách, jinak  
ný a nemá

obá pocitu,  
elo záření,

, který sílí  
sledně na-  
uchvácení'

cháží k to-  
ečné, plně  
onávat ne-  
ující tvůrčí  
eznamená

nebo vůle.  
hyb. To se

ý styk při-  
ces vzniká  
úkoly sta-

příčemž si

ví, určíme

probíhají  
vá cvičení  
í objekty,  
Cvičit bez

ého styku,  
elze vyza-  
vář spolu-  
prouděním

## Prizpůsobení

Funkce a impulsy prizpůsobení. Kvalita a druhy prizpůsobení. Výběr a provedení. Účast vědomí a podvědomí. Objekt hereckého prizpůsobení. Psychotechnika prizpůsobení

/1/ „Slovem ‚prizpůsobení‘ budeme napříště označovat jak vnitřní, tak vnější umělé změny, jimiž se lidé prizpůsobují při vzájemném styku a zesilují tak účinek na objekt.

Možnosti a funkce prizpůsobení jsou velmi četné. Pomáhá nám co nejvýrazněji vyjádřit naše city, nebo je naopak maskovat. Pomáhá upoutat pozornost či získat sympatie toho, s kým se navazuje styk. Jindy sděluje s druhým to neviditelné a sotva postihnutelné, co nelze vyjádřit slovy. Dopoví nedořečené. Čím složitější je úkol a sdělovaný cit, tím jemnější a mnohotvárnější musí být i prizpůsobování.

Každá nová životní podmínka, prostředí, změna místa i doby děje vyvolává příslušné změny v prizpůsobování. Každý prožitek vyžaduje k svému vyjádření vlastní, byť i nepostižitelné, zvláštní prizpůsobení. Také všechny formy vzájemného styku vyžadují příslušné prizpůsobení podle toho, jde-li o prostřednictví očí, mimiky, hlasu a všech pěti smyslů, nebo o vysílání a příjem záření. A žádá-li život od člověka nekonečné množství forem prizpůsobení, tím spíš je potřebuje herec na jevišti, kde je v nepřetržitém vzájemném styku a musí se neustále prizpůsobovat. Velkou roli hraje i kvalita prizpůsobení: jeho výraznost, barvitost, odvážnost, jemnost, odstíněnost, elegance, vkus.

Někteří herci se dovedou skvěle prizpůsobovat tragickým prožitkům a událostem, ale už ne tak komickým, jiní jsou naopak dobří v komedii a špatní v tragédii. Jsou herci, kteří se dovedou podivuhodně zvívat do všech oblastí lidského citu a podivuhodně se jim prizpůsobovat, ale jejich působnost je přitom omezena jen na malou vzdálenost, takže vyvolají sice silný dojem při zkouškách v intimním prostředí, ale na jevišti totéž prizpůsobení vybledne, nejde přes rampu, a když, tak v nevýrazné formě. Nebo jsou herci schopní výrazného prizpůsobování, ale to zůstává stále stejné a tak působí jednotvárně, ztrácí svou sílu a výraznost, otupuje se. Herci, kteří se prizpůsobují špatně, jednotvárně nebo málo výrazně, nemohou vyniknout. Herci schopní jen prostředně prožívat, ale výrazně se prizpůsobovat, dávají ‚živé lidské duši‘ na scéně pronikavější výraz než ti, kteří cítí sice hloub a silněji, ale nedovedou se dost výrazně prizpůsobit. Sudte tedy, jak závažnou roli má prizpůsobení v tvůrčí práci herce.”

/2/ V procesu prizpůsobení lze rozeznat dva momenty: výběr prizpůsobení a jeho provedení. U dětí, u nichž můžeme prizpůsobení zvlášť dobře pozorovat, protože bývá výraznější než u dospělých, probíhají oba momenty podvědomě. Dospělejší mohou způsob prizpůsobení volit zcela vědomě a pro-

myšleně, ale provedení probíhá u většiny lidí také z větší části podvědomě či polovědomě. Zcela vědomé přizpůsobování snad v životě neexistuje. Pokud se s ním setkáme na jevišti, vidíme hereckou šablonu. A přitom právě na jevišti se otvírá podvědomému přizpůsobení naprostá volnost.

K veřejné tvůrčí práci je totiž třeba silných, podmanivých, působivých prostředků a k těm právě většina přirozených, podvědomých forem přizpůsobování patří. Jen bezprostředním přizpůsobením lze sdělit citové jemnosti a složitou psychologii velkých klasických postav. A vytvořit takové přizpůsobení je schopna jen naše organická přirozenost se svým podvědomím. Podvědomé přizpůsobení nelze napodobit ani rozumovou činností, ani hereckou technikou. Vzniká samovolně v okamžicích přirozeného citového vypětí. Jeho podmanivá síla tkví v neočekávanosti a smělosti, které vidáme u velkých talentů v okamžicích tvůrčí inspirace.

S polovědomým přizpůsobením se na scéně setkáváme častěji, ale i nepatrná účast podvědomí vytváří dojem života na scéně.

Plně uvědomělé přizpůsobení lze připustit, jen když je herec přejímá jako radu od režiséra nebo spoluherce, ale ani pak je nesmí jen okopírovat, musí proměnit cizí formu ve svou vlastní. To platí, i když přejímá prvky přizpůsobování typické pro roli přímo ze života od živého vzoru. Prosté kopírování by vedlo jen k šarži a řemeslu.“

Torcovův výklad provázela samozřejmě řada názorných příkladů a etud. Vjuncov například měl za úkol vymluvit se nějak z hodiny, aby mohl jít předčasně domů. Najednou dostal zřejmě dobrý nápad, že si až radostí poskočil. Ale při dopadu se mu zvrtila noha, vykřikl bolestí a na nohu se očividně nemohl postavit. Chvilku jsme váhali, jestli to nehraje, ale když jsme viděli, jak trpí, chtěli jsme pomoci. Podepřeli jsme ho a vedli ke dveřím, kde se náhle postavil zas na obě nohy a rozesmál se na celé kolo, jak nás všechny oklamal. Torcov ho pochválil a uložil mu, aby se ještě jednou pokusil dostat se dříve ze školy za každou cenu. Sám usedl a zabral se do četby nějakého dopisu. Vjuncov zkusil nejrůznější triky, sehrál nevolnost, křeče, smutek, únavu, ale nepodařilo se mu přimět Torcova ani k tomu, aby si ho všiml. A tak sáhl ke zjevné šarži, až nás všechny rozesmál, a to ho strhlo k dalšímu, ještě komičtějšímu přizpůsobování. Ale na to právě Torcov čekal: „Vidíte,“ řekl, „jak smích hlediště změnil jeho účelné jednání, a místo aby se nadále pravdivě přizpůsoboval mně a tomu, že ho nechci vzít na vědomí, začal se přizpůsobovat hledišti, které se mu smálo. Znamám řadu herců, kteří se umějí výborně přizpůsobovat, ale nevyužívají toho pro vzájemný styk s partnerem, nýbrž předvádějí přizpůsobení pro přizpůsobení jen pro pobavení diváka. Takto zneužitě přizpůsobení ztrácí svůj smysl i užitek.

Herec musí v první řadě myslet na partnera a přizpůsobovat se jemu a ne divákům v hledišti. Na diváka má pamatovat dobře vypěstovanou jevištní mluvou, přesnou dikcí a logickým jednáním.

/3/ *Technika, jak vyvolat přizpůsobení, nemá mnoho prostředků. Podvědomé přizpůsobení lze navozovat jen nepřímou, všemi lákadly, které probouzejí proces prožívání. Kde je prožitek, tam nutně dochází i k vzájemnému styku a přizpůsobování. Nejdůležitější ovšem i tady je: nepřekážet přirozenosti, neznásilňovat ji. Podaří-li se nám vytvořit v sobě normální lidský stav, znamená to, že jsme uvolnili cestu automatickému průběhu tvůrčího procesu.“*

Pak nám Torcov názorně předvedl, že praktická metoda, která tu pomáhá, je: hledat nové barvy a odstíny přizpůsobení a vnitřně si je zdůvodnit. Dal proto napsat na papírky různá hesla jako: klid, rozčilení, ironie, posměch, výčitka, rozmar, pohrdání, zoufalství, hrozba, šlechtinnost, pochyby, podiv, varování, radost, a vyzval Veljaminovou, aby si vytáhla jeden lístek a příslušnou náladou oživila starou etudu. Opakoval to pak několikrát a vždycky se zdarem.

Nakon  
prostředí  
Závěr  
nosti a v  
a discipli  
„O těch  
má postu  
nům. A t

Rozum,

/1/  
aparát je  
„Přede  
„Dobří  
tovosti. C  
poručit. I  
Kam?“

„K pře  
„A kdo  
„Rozur  
„Pak je  
vytčené ú  
ni; a muž  
me fici, ž  
„Ale p  
vorkov.

„Rozur  
jako bych  
volbě a p  
těžité tv  
u nás jen  
mnoho u  
tožik pozn

Zcela vě-  
e hereckou  
á volnost.  
i a k těm  
dním při-  
A vytvo-  
ním. Pod-  
ou. Vzni-  
eočekáva-

odvědomí

iséra nebo  
lastní. To  
ho vzoru.

Vjuncov  
lou dostal  
íkl bolesti  
ž jsme vi-  
stavil zas  
ložil mu,  
se do čet-  
k, únavu,  
šarži, až  
Ale na to  
místo aby  
izpůsobit,  
it, ale ne-  
působení

7 hledišti.  
kým jed-

způsobení  
žitek, tam  
epřekážet  
mená to,

dat nově  
zná hesla  
chetnost,  
řislušnou

Nakonec nás Torcov upozornil na vysoké požadavky, které klade přizpůsobování na výrazové prostředky herce při vzájemném styku, a na nutnost svědomitého výcviku hlasu i pohybu.

Závěr celé lekce věnoval Torcov hrubému výčtu dalších niterných prvků, hereckých schopností a vloh, potřebných k tvůrčí práci, jako: vnitřní tempo a rytmus, dovršenost, vnitřní etika a disciplína, jevištní kouzlo a přitažlivost. A řekl:

„O těchto a dalších prvcích nemohu zatím mluvit, nechci-li porušit výchovnou zásadu, že se má postupovat od praktických, názorných příkladů a vlastních zážitků k teorii a tvůrčím zákonům. A tak se s nimi postupně seznámíme při další práci.“

Další

## Hybné síly psychického života

Rozum, vůle a cit. Jednota a psychotechnika hybných sil

/1/ „Dejme tomu,“ začal dnes Torcov, „že všechny prvky, schopnosti, celý náš tvůrčí aparát je připraven k akci. Ale kdo tu akci povede?“

„Především náš cit!“ řekl Vjuncov.

„Dobře,“ souhlasil Torcov, „vcítíme-li se do role, jsou všechny duševní síly rázem v pohotovosti. Cit je první a nejdůležitější podněcovatel tvůrčí práce. Jediná obtíž je v tom, že si nedá poručit. A tak neprobudí-li se k tvůrčí práci sám, musíme se obrátit o pomoc někam jina. Kam?“

„K představivosti! Vytkneme si úkol, magické kdyby!“

„A kdo vám je napoví?“

„Rozum!“

„Pak je tedy rozum ta hybná síla, kterou hledáme, která začne a usměrní tvůrčí práci. Ovšem vytčené úkoly, jak víte, mají smysl jen tehdy, probudí-li naši živou snahu a vůli po jejich dosažení; a může-li snaha a vůle uvést do pohybu hercův tvůrčí aparát, pak jsme našli třetí sílu a můžeme říci, že *tři nejdůležitější hybné síly našeho vnitřního života jsou: rozum, vůle a cit.*“

„Ale proč jsme tedy doposud mluvili tolik o citu a tak málo o vůli a rozumu?“ ozval se Gorkov.

„Rozum, vůle a cit jsou nerozluční členové jednoho triumvirátu a mluvíme-li o jednom z nich, jako bychom mluvili i o těch ostatních. Vykládal jsem vám o práci rozumu při dělení na části, při volbě a pojmenování tvůrčích úkolů. Ale copak se této práci nezúčastní vůle a cit? Jestli jsem těžiště tvůrčí práce zatím přesunul do emocionální oblasti, což připouštím, tedy proto, že se u nás jen zřídka setkáváme s opravdovou, živou emocionální tvorbou, ale zato vidáme až příliš mnoho uvažujících herců a scénických výtvorů vycházejících z rozumu. To mě nutí věnovat tolik pozornosti citu, i když tím úlohu rozumu trochu zanedbávám.“

Vůdč  
tvůrč

Cit

Předst

Rozu

Vůle

Jedno  
vůle :

aktivost,  
soudnost,  
volní cit

Nový vědecký pohled rozděluje hybné síly psychického života na představivost, soudnost a volní cit.

Je to v podstatě totéž, jen úloha rozumu je tu rozdělena na dvě funkce: představivost a soudnost, kdežto vůle a cit jsou naopak spojeny do jedné funkce: volní cit. Vidíte, že nerozlučná jednota hybných sil může být teoreticky členěna různým způsobem, což na podstatě nic nemění. Práci rozumu lze skutečně rozdělit do dvou fází: první moment je vytvoření představy, druhý moment je vytvoření soudu o představě. Jakmile nás představa aktivizuje, znamená to, že probudila náš cit i naši vůli, takže je skutečně nelze od sebe oddělit. Proto můžeme mluvit o volním citu.

práce  
ných sil

*Jen při společné, družné práci všech hybných sil psychického života je naše tvůrčí práce svobodná, bezprostřední a přirozená a vede k osobnímu prožitku v daných okolnostech role.*

Základ  
echniky

*Z toho vyplývá příslušná psychotechnika. Její základní myšlenka je probudit přirozeně a organicky všechny složky tvůrčího aparátu na základě vzájemného působení všech členů triumvirátu.*

ednictví  
rozumu

Někdy se hybné síly probudí k činnosti spontánně, bez zásahu naší vůle. V takovém šťastném okamžiku stačí se jim poddat. Jinak je třeba sáhnout k lákadlům. Ale nesnažte se burcovat všechny složky najednou. Vyberte si jednu z nich, třeba rozum, který je nejpřístupnější a poslušnější než ostatní, a uvidíte, jak z myšlenky textu vyplyne odpovídající představa a soud a jak se tím přirozeně roznítí volní cit.

ednictví  
le a citu

Je velkým štěstím, je-li emoce okamžitou odpovědí na tuto výzvu. Potom vše probíhá samo od sebe, přirozenou cestou. Pakli na ni neodpoví, pokusíme se povzbudit k tvůrčí práci dřímající vůli; jak?“

„Pomocí úkolu,“ odpověděl jsem.

„Záleží ovšem na tom, aby byl dost lákavý, jinak nepůsobí. Jen strhující úkol má sílu přímého účinku. A nejen na vůli. Všimněte si, že je třeba citového zaujetí, aby vzniklo volní úsilí. Jsme zkrátka opět u jednoty vůle citu a úkol je rozhodně skvělým lákadlem a povzbuzovatelem celého tvůrčího procesu.

ké typy  
podle  
í složky

Harmonický poměr hybných sil je pro herce nutnou podmínkou. Přitom je ovšem možné, že u různých herců bude některá z nich vystupovat zvláště výrazně a podle toho pak můžeme mluvit o herci emocionálního nebo volního anebo intelektuálního typu. Ale i tak stále platí, že pro naše umění je nezbytná účast všech tří složek: i rozumu i vůle i citu.“

Začátek  
Dotvářet

/1/  
ptal se T  
Vjuncc  
vá, že by  
a daných  
„Zkrát  
k srdci, l  
tvořit si j  
tykadly s  
Jen zří  
častěji po  
ozvou ne  
o dramati  
všeobecn  
vnímáme  
to byly je  
jejího živ  
každého  
Učte s  
předmět  
pro tvůrč  
Přeruší  
rušení lir  
přestane  
a dělá. P  
„Nesm  
„To za  
jistá pře  
spokojme  
Role pe  
V drama

## Linie úsilí hybných sil psychického života

Začátek práce na roli. Souvislá linie v umění. Životní linie ve skutečnosti a v dramatě.  
Dotváření linií

/1/ „Představte si, že jste každý dostal velkou roli; co po prvním čtení uděláte nejdřív?“  
ptal se Torcov.

Vjuncov na to odpověděl, že by prostě hrál, Puščin, že by se začal vmýšlet do role, Maloletková, že by se snažila do role vcítit, já měl za nejlepší začít sprádním představ pomocí „kdyby“ a daných okolností, Paša by začala dělením na části.

„Zkrátka,“ řekl Torcov, „každý z vás by se snažil tím či oním způsobem proniknout k mozku, k srdci, k volnímu úsilí role, vyvolat ve své emocionální paměti odpovídající vzpomínky, vytvořit si představu a vlastní soud o životě postavy, okouzlit volní cit. Snažili byste se dotknout tykadly své duše ‚duše role‘ a na ni byste zaměřili úsilí hybných sil svého psychického života.

Jen zřídka se zmocníme podstaty role stejně jako rozumem, tak vůlí i citem. Mnohem častěji pochopí slovo textu do jisté míry náš rozum, částečně na něj reaguje náš cit a přitom se ozvou nejasné záchvěvy tužeb a vůle. Čili vytváří se neurčitá představa a zcela povrchní soud o dramatu, volní cit nedůvěřivě reaguje na první dojmy, takže získáváme o životě role jen jakési všeobecné povědomí. Naše poznání se prohlubuje většinou až vytrvalou prací na roli. Zpočátku vnímáme třeba jen jednotlivé podněty bez vzájemných souvislostí. Při grafickém znázornění by to byly jen jakési trhané, zmatené čáry. Ale pronikáme-li hlouběji k jádru role, útržkovité linie jejího životního úsilí postupně nabudou souvislostí. A to je nutné, protože první podmínkou každého umění je souvislá linie.

Učte se proto vytvářet nepřetržité linie rozumu, vůle a citu, linii smyšlenek představivosti, předmětů pozornosti, logiky a důslednosti, úsilí a jednání, emocionálních vzpomínek a všech pro tvůrčí práci nezbytných prvků.

Přerušování linie jednání na jevišti znamená, že se přestává odvíjet role, hra, představení. Přerušování linie některé z hybných sil psychického života, například linie rozumu, znamená, že se přestane vytvářet soud o tom, co mluví slova textu, postava přestává myslet, nechápe, co mluví a dělá. Přerušování linie volního citu, herec přestane prožívat a nastává ochrnutí života role.“

„Nesmí tedy být taková linie ani na okamžik přerušena?“ ptal se Govorkov.

„To zas ne, to by byla známka duševní poruchy, které se říká ‚fixní idea‘. U zdravých lidí jsou jistá přerušování normální a nutná jak v životě, tak na jevišti. Podrobnosti ať vysvětlí věda. My se spokojíme tím, že za souvislou linii budeme považovat linii s nutnými nevelkými mezerami.

*Role potřebuje tedy téměř nepřetržitou životní linii. V reálné skutečnosti vede tuto linii sám život. V dramatě ji vytváří dramatik, ovšem ne vždycky celistvou a u některých rolí se značnými intervaly.*

*Dramatik totiž často mlčí o tom, co se stalo mimo scénu a co je vlastně příčinou jednání na jevišti. Ale prožívání vyžaduje relativně souvislou linii života role. Je tedy na nás, abychom doplnili vlastní představivostí, co autor textu nedotvořil. A proto herci, i když si nebudou za scénou hrát roli sami pro sebe, ať si aspoň představí, jak by si počínali, kdyby měli dál jednat v životních podmínkách své jevištní postavy, aby její životní linie po návratu na scénu pokračovala plynule a organicky.“*

## Tvůrčí stav

Vznik tvůrčího stavu. Povaha tvůrčího stavu. Překážky vzniku. Psychotechnika. „Toaletta duše“. Působivost úkolu

/1/ „Rozum, vůle a cit mobilizují silou jim vlastní všechny vnitřní prvky. Představivost, pozornost, úkoly, záměry, pravda a víra, emocionální paměť, všechno je v tvůrčí pohotovosti, povzbuzováno hybnými silami, které se vlivem zpětného působení zaktivizovaných prvků stávají samy ještě aktivnější a činorodější.

Pod vedením hybných sil psychického života se všechny prvky sjednocují a společně míří tam, kam je lákají přísliby představivosti, „kdyby“ a dané okolnosti, kam je táhnou tvůrčí úkoly, kam je pobízejí tužby, snahy a dění obsažené v roli. Toto sjednocení všech prvků v jednom úsilí společného směru vytváří u herce na scéně neobyčejně závažný vnitřní stav, kterému říkáme „scénický tvůrčí stav“.

Všechny herecké vlastnosti, schopnosti, vlohy i některé psychotechnické prostředky, kterým jsme zatím souborně říkali jen „prvky“, jsou tedy „prvky vnitřního scénického tvůrčího stavu“.

„Scénický tvůrčí stav“ je téměř normální lidský stav, od něhož se liší právě jen malou scénickou příchutí, totiž pocitem „veřejné samoty“, který jinak běžně nemíváme. Do takového téměř přirozeného lidského stavu se uvede hercovo nitro na scéně, bohužel, jen zřídka samo od sebe. Když se to poštěstí, herci si pochvalují: „To se mi to dnes hraje!“ Tím chtějí říci, že náhodou zažili na scéně přirozený lidský stav. Ale tvůrčí stav, tvůrčí dispozice je pro nás krajně nezbytná, protože bez ní není možná tvůrčí práce. Proto je tak vysoce ceněna, proto byla pokládána za „dar Apollónův“. Naštěstí už známe i psychotechnické prostředky, jak v sobě toto tvůrčí rozpoložení vyvolat.“

/2/ „Bez náležité tvůrčí dispozice má herec pocit: „dnes nemám náladu, dnes mi to nejde!“ Znamená to, že tvořivý proces neprobíhá, nebo probíhá špatně. Čím je to způsobeno?

Je možné, že herec předstoupil před diváky s nehotovou rolí, které nevěří, a nevěří proto ani slovům, která pronáší, ani úkonům, které vykonává, a to nutně narušuje jeho tvůrčí rozpoložení.

Možná také, že herec prostě zanedbal potřebnou přípravu k tvůrčí práci, roli si před předsta-



ni na jevišti.  
plnili vlastní  
rát roli sami  
podmínkách  
organicky.“



leta duše“.

edstavivost,  
ohotovosti,  
prvků stá-

lečně míří  
určí úkoly,  
dnom úsilí  
nu říkáme

edky, kte-  
o tvůrčího

u scénickou  
přirozené-  
e. Když se  
žili na scé-  
rotože bez  
pollónův‘.  
vyvolat.“

mi to ne-  
ůsobeno?  
proto ani  
zpoložení.  
l předsta-

vením neosvěžil a na scéně předvádí jen její vnější tvar. Ať už mu v přípravě zabránila nemoc, osobní starosti nebo jen lenost, jeho tvůrčí dispozice nemůže být dobrá. Mluvit ještě o tvůrčí práci se pak dá jen tehdy, ovládá-li techniku, představování a drží-li se vypracované, partitury role“.

*Základní nesnáze je ovšem v tom, jak víte, že před očima diváků ztrácí herec ze strachu, zmatku, stydlivosti či pocitu odpovědnosti svou schopnost lidsky mluvit, chodit, hledět, slyšet, myslet, cítit a jednat.* Všechny prvky se v takových chvílích doslova rozpadají a začínou se projevovat samostatně: pozornost pro pozornost, přizpůsobení pro přizpůsobení a podobně. To je ovšem nenormální. V normálním stavu jsou prvky tvůrčího stavu nerozlučitelné jak v životě, tak na scéně. Jenže herecká tvůrčí práce probíhá v nepřirozených podmínkách, a proto scénický tvůrčí stav je tak nestálý. Stačí, aby se v něm projevil jediný nesprávný prvek, ten za sebou hned strhne další a pokazí celý duševní stav i tvořivý proces. Herec pak na scéně sice jedná dál, ale jen aby jednal, nikoli ve shodě s linií role. Vytkne si například okolnosti, kterým není s to uvěřit, a důsledkem je sebeklam, který dezorganizuje tvůrčí stav. Nebo se dívá na objekt, ale nevidí jej. Nebo si našel nežitelný herecký úkol. Nebo místo s partnerem je ve styku jen s diváky a chce se blýsknout technickými finesami či silou svého temperamentu. Nesprávné prvky navozují nesprávný jevištní stav, při němž nelze prožívat ani tvořit, nýbrž jen řemeslně představovat, padělat ztělesňovanou postavu. V herci vzniká nesprávné rozpoložení, jakási „řemeslná pohotovost“. Na scéně je lehčí představovat než přirozeně žít. Tajemství tkví v tom, že už v okolnostech tvůrčí práce se skrývá lež, scénická lež, která vede nepřetržitý boj s pravdou. Proto vzniká na scéně tak těžko správný tvůrčí stav.“

/3/ „Jak si tedy počínat, jestliže správný tvůrčí stav nevzniká na scéně samočinně? Nezbyvá, než tento přirozený lidský stav, téměř totožný s tím, co zakoušíme ve skutečnosti, uměle vytvářet. K tomu nám pomáhá psychotechnika.

Herci před představením věnují pozornost především přípravě těla: líčí se a oblékají kostým, ale zapomínají na to hlavní, a to je vnitřní příprava, „toaleta duše“. Sochař, než začne modelovat, hněte hlínu, zpěvák se musí rozezpívat. Herec by se měl rozehrát: začít svalovým uvolněním, soustředit pozornost na nějaký objekt, vymyslet si fyzický úkol, zdůvodnit jej nějakým „kdyby“, a najít moment pravdy a víry. Pak vzít libovolný prvek: úkol, „kdyby“, představivost, pozornost, fyzický úkon, nepatrnou pravdu a snažit se něco z toho vřadit do pracovního procesu, ne ovšem přibližně, všeobecně, formálně, ale opravdově. *A bude-li oživen jeden prvek, strhne k životu i ostatní a pomůže vytvořit náležitou vnitřní dispozici. Vezměte řetěz za kterýkoli z článků a bude tažen celý řetěz. A stejně se chová i naše tvůrčí přirozenost. Této její vlastnosti je třeba využívat obezřetně, ale důsledně a vytvářet tvůrčí stav před každou tvůrčí prací, ať je to zkouška nebo představení.“*

„Pokaždé se takto připravovat?“ divil se Vjuncov a s ním i ostatní, protože nám to připadalo těžké.

„Zdá se vám tedy lehčí pracovat se znásilněnými prvky bez částí a úkolů, bez pocitu pravdy a víry. Šablona, šarže a lež vám mají pomoci, kdežto tvůrčí záměr, jasný přitažlivý cíl a přesvědčující dané okolnosti jsou vám na obtíž? Naopak! Lehčí a přirozenější je sjednotit všechny prvky v jediný celek, tím spíše, že k tomu mají samy přirozený sklon.

*To, co příroda spojila, nesmíte rozlučovat. Nestavte se proti přirozenosti a nemrzačte ji. Příroda má své podmínky a zákony, které nelze porušovat, které je nutno studovat, pochopit a zachovávat.“*

„Ale to aby herec sehrál dvě představení za večer,“ ozval se Govorkov, „jedno přípravné pro sebe a druhé pro diváky?!“

Ztráta  
přiroz  
před

Rozpe  
jedno

Účine  
nespr  
prvku

„Řeme  
pohot

Psyche  
tvůrčí

Hereck  
„toalet

Oživení  
jedinéh

Sjednoc  
všech p

Zachová  
přirozen

příprava  
stavění

„To není zapotřebí,“ uklidňoval ho Torcov. „Pro přípravu stačí dotknout se stěžejních bodů role, uvěřit tomu či onomu místu, procítit to či ono jednání, doplnit nebo pozměnit třeba jen nicotnou podrobnost. Takové přípravné cvičení je kontrolou vyjadřovacího aparátu, vnitřním laděním tvůrčího nástroje, prohlídkou partitury a skladebných prvků. Nevyzrálá role vyžaduje nezbytně důkladnější přípravu.

lá péče  
rčí stav

Herec si tedy musí navozovat vnitřní scénické rozpoložení nejen během tvůrčí práce, ale i před ní, na zkouškách i při práci doma. Právě tvůrčí rozpoložení je velmi labilní a jeho prvky vyžadují neustálou regulaci. Kvalita, účinnost, síla, stálost, hloubka, pronikavost složení a formy tvůrčího stavu jsou nekonečně mnohotvárné, zvážíme-li, že pokaždé převládá jiný prvek, jiná hybná síla psychického života a jiné jsou individuální vlastnosti tvůrce.

jsilnější  
líkadlo“  
to stavu

Do hloubky jdoucí tvůrčí stav je řídký jev. Setkáváme se s ním jen u velkých herců. Mnohem častěji tvoří herci v mělkém duševním rozpoložení, v němž je možno klouzat jen po povrchu role.

Tvůrčí stav může vzniknout také samočinně, náhodně, a hledá si pak téma k tvůrčímu uprojevu. Ale častěji tomu bývá naopak. Zajímavý úkol, role, hra povzbuzují herce k tvůrčí práci a vytvářejí v něm pravou tvůrčí pohotovost. Dá se tedy říci:

*Jaký je úkol a jednání, takový je i vnitřní scénický tvůrčí stav.“*

## Hlavní úkol. Průběžné jednání

Svrchovanost hlavního úkolu. Vlastnosti hlavního úkolu. Hledání hlavního úkolu. Linie úsilí hybných sil. „Úkol nad úkoly“. Tendence. Protiběžné jednání. Ščepkinova zásada

vní úkol  
dramatu

/1/ „Jsou-li hybné síly a všechny prvky v tvůrčí pohotovosti, je třeba zaměřit je k ústřednímu cíli hry, který měl před očima básník a který má mít před očima i herec. Dohodněme se, že tomuto všezahrnujícímu cíli, který k sobě přitahuje všechny úkoly a probouzí tvůrčí úsilí hybných sil psychického života i všech prvků scénického tvůrčího stavu, budeme říkat „hlavní úkol dramatu“.

vní úkol  
stavění

Scénické vyjádření básnickových citů, myšlenek a snů je hlavním úkolem představení.

ovní cíle

Dostojevskij hledal celý život Boha. Tolstoj usiloval po celý život o sebezdokonalení. Čechov bojoval proti všednosti a snil o lepším životě. Nezdá se vám, že takové velké životní cíle geniů se mohou stát vzrušujícími úkoly v hercově tvůrčí práci a soustředit na sebe všechny části hry i role?

ovanost  
o úkolu

*Všechno, co se ve hře odehrává, všechny tvůrčí záměry, úkoly a úkony, všechno směřuje k vyplnění hlavního úkolu dramatu a je s ním v takové spojitosti, že i nejnepatrnější maličkost, která by neměla vztah k hlavnímu úkolu, se stává zbytečnou a škodlivou, protože odvádí pozornost od ústřední myšlenky díla.*

řetřování  
u úkolu

*Směřování k tomuto hlavnímu úkolu musí být neustálé, nepřetržité, musí prostupovat celou hru a*

každou roli. J  
hlavní tepna

Aby se tak  
hlavního úko  
herec sám p  
autora hry, n

Počítáme  
pohotovost, us  
a všechny prv  
matikovým za  
ma, bezprostř

Hledat hlou  
vodně a téže n  
hlou růstává  
role ožila, roz

Herec má l  
nemá najít v  
načeho podvě

Při hledání  
stavu dávají  
příklad pro r  
usili Sofii? N  
ská ryby hry i  
usili vlastní?;  
klad: formál  
temocny? Al  
stavu mi ozví

Spojnost h  
stavu se zřet

2. —  
pojímá že se  
máří man a  
ad si chtěle ni  
ne „práběžní“

Nebyť průl  
připravenová  
malice učit.“

Torcov pal  
podagogi, ale  
stříhu a us  
dla odříčení  
práběžní jed  
laci práběžní  
přidávání j

zných bodů  
en nicotnou  
n laděním  
e nezbytně

, ale i před  
y vyžadují  
y tvůrčího  
hybná síla

. Mnohem  
vrchu role.  
i uprojevu.  
a vytvářejí

každou roli. Jen takové nepřetržité, opravdové lidské úsilí po dosažení hlavního cíle hry živí jako hlavní tepna celý organismus role a vdechuje jí i celému dramatu život.

Aby se takové živé úsilí v herci opravdu probudilo, to ovšem záleží na kvalitě a poutavosti hlavního úkolu role. Geniální hlavní úkol bude neobyčejně přitažlivý. Špatný hlavní úkol si musí herec sám prohloubit a zvýraznit. Nepravý hlavní úkol, který neodpovídá tvůrčímu záměru autora hry, může být poutavý, ale vzdaluje herce od hry i role, a je tedy nepotřebný.

Potřebujeme takový hlavní úkol role, který probouzí tvůrčí představitel, strhuje na sebe všechnu pozornost, uspokojuje smysl pro pravdu a vyvolává víru, uvádí v činnost hybné síly psychického života a všechny prvky scénického tvůrčího stavu. Potřebujeme hlavní úkol, který je nejen v soulase s dramatikovým záměrem, ale vyvolává odezvu také v duši tvořícího herce a je s to dovést ho k neformálnímu, bezprostřednímu lidskému prožívání.

Hledat hlavní úkol musíme tedy nejen v roli, ale i v duši samotného herce. Jeden a týž hlavní úkol jedné a téže role zazní v duši různých představitelů pokaždé jinak. Bez subjektivních tvůrčích prožitků zůstává hlavní úkol suchý a mrtvý. Proto je nezbytné najít v herci takové odezvy, kterými by role ožila, rozechvěla se a zazářila barvami opravdového lidského života.

Herec má hlavní úkol sám objevit, má umět každý hlavní úkol proměnit ve svůj vlastní, to znamená najít v něm vnitřní náplň blízkou své vlastní duši. Hlavní úkol má totiž spojitost s oblastí našeho podvědomí.

Při hledání a stanovení hlavního úkolu je důležitá volba jeho pojmenování. Už víte, že přiléhavé názvy dávají úkolům účinnost a význam, na kterém závisí zaměření a výklad díla. Můžete si například pro roli Čackého v „Hoři z rozumu“ stanovit hlavní úkol takto: „Chci věnovat všechno své úsilí Sofii!“ Najdete pro to ve hře jistě dobré důvody. Ale odsunuli jste tím do pozadí ty společenské rysy hry i role, které vystoupí, jakmile vaším hlavním úkolem bude: „Chci věnovat všechno své úsilí vlasti!“, nebo ještě prohloubeněji: „Chci věnovat všechno své úsilí svobodě!“ Nebo jiný příklad: formuloval jsem si kdysi hlavní úkol pro „Zdravého nemocného“ prostě takto: „Chci být nemocný!“ Ale z komické postavy se mi stal patologický případ. Cestu k moliérovské komediálnosti mi otevřela teprve nová formulace: „Chci, aby mě pokládali za nemocného!“

Spojitost hlavního úkolu s hrou je skutečně organická. První starostí herce tedy je: nikdy neztratit ze zřetele hlavní úkol, jinak se přeruší životní linie hrané postavy.“

[2] „Linie úsilí hybných sil psychického života vychází tedy z hercova rozumu, vůle a citu, pojímá do sebe, sjednocuje a propojuje všechny části role, všechny prvky, vytváří vnitřní scénický tvůrčí stav a směřuje se vším všudy ke společnému, ústřednímu cíli, k hlavnímu úkolu, kterému je od té chvíle všechno podřízeno. Toto čínorodé úsilí hybných sil psychického života herce a role nazýváme „průběžné jednání herečky ztvárněné role“.

Nebýt průběžného jednání, všechny části a úkoly hry, všechny dané okolnosti, vzájemný styk, přizpůsobování, momenty pravdy a víry a vše ostatní by živořilo bez vzájemné spojitosti a bez naděje ožít.“

Torcov pak vyprávěl případ herečky, která se nadchla pro „systém“, studovala jej u různých pedagogů, ale výsledek byl ten, že ztratila to nejcennější, co měla, svou bezprostřednost a s ní i oblibu a úspěch. Byla v kritické situaci. Tehdy ji náhodou viděl hrát. Kde byla chyba? Předváděla oddělené „prvky“ systému, ale neměla ponětí o jeho tvůrčích zásadách, chybělo jí zejména průběžné jednání, bez něhož nemůže být o „systému“ ani řeč. Poradil jí tedy, jak spojit jednotlivé části průběžným jednáním a jak zaměřit toto jednání k jedinému cíli, k hlavnímu úkolu. A příští představení jí přineslo ohromující úspěch.

Hlavní úkol

Potřebnost vlastnosti hlavního úkolu

Hledání hlavního úkolu v roli i v duši herce

Význam pojmenování hlavního úkolu

Důležitost hlavního úkolu

„Průběžné jednání“

Účinnost průběžného jednání

Příklad

Linie úsilí

e k ústřednímu cíli, že linie hybných sil hlavního úkolu dra-

ní. Čechov le geniů se y i role?

k vyplnění by neměla střední myš-

elou hru a

olečenská  
ovědnost  
herce

id úkoly“

lavní úkol  
tendence

K tomu pak Torcov připojil svou vzpomínku z Petrohradu. Byl tam na pohostinském vystoupení a po špatně připravené zkoušce vyšel celý mrzutý z divadla. Před divadlem byly davy lidí. Seděli a dřímali na sněhu, hráli se u rozdělaných ohňů a čekali na ráno, až se otevrou pokladny a zahájí se prodej vstupenek. Chtěli se dostat na představení. Torcov, když to viděl, zahanbeně si uvědomil, jaký význam pro ty lidi musí mít divadlo a jaká je to čest pro člověka-herce, zasvětit svůj umělecký život tomuto velkému kulturnímu poslání, tomuto „úkol nad úkoly“. A varoval nás před záměnou opravdu vysokého životního cíle za malý, často nízce osobní cíleček, který znehodnocuje celou hercovu práci.

Směřování všech dílčích životních linií role k jednomu společnému cíli nám Torcov znázornil i graficky

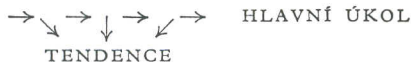


Bez hlavního úkolu může mít každá z dílčích životních linek jiný úkol a tedy jiný směr:



Průběžné jednání je tu zničeno, bez vztahu k celku je hra rozbita na části odsouzené k osamocené existenci.

Je i třetí případ. Do hry je někdy vkládán vedlejší cíl nebo tendence, která je hře cizí. Přirozený hlavní úkol tu částečně působí, ale co chvíli se některé části stáčí k vložené tendenci:



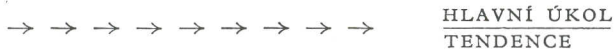
„S takto přelámanou páteří je drama neschopné života,“ řekl Torcov. „Hlavní úkol a průběžné jednání vyplývají organicky ze samé povahy díla. To nelze beztravně porušit.“

„Berete tedy režisérovi i hercům jakoukoli osobní iniciativu ve výkladu dramatu a ve snaze přiblížit stará díla k současnosti?“ ozval se temperamentně Govorkov.

„Často se zaměňují nebo nesprávně chápou tři slova,“ odpověděl Torcov, „a sice: věčnost, současnost a prostá aktuálnost. Současné se může stát věčným, jsou-li na ně vázány velké problémy, hluboké myšlenky. Proti takové současnosti, jestliže ji básnické dílo vyžaduje, neprotestuji. Naproti tomu to, co je úzce aktuální, žije jen dnes a může být už zítra zapomenuto. Proto lze těžko organicky sloučit umělecký výtvar trvalých hodnot s obyčejnou aktuálností, i kdyby nápady režisérů byly sebechytřejší. Když starému, celistvému klasickému dílu násilně naočkují aktuálnost nebo jiný cíl, hře cizí, projeví se jako parazit na krásném těle a zmrzačí je často k nepoznání.“

Násilí je špatným tvůrčím prostředkem, a proto hlavní úkol podřízený aktuální tendenci znamená smrt pro hru a její role.

Jedině tehdy, kdy na starý klasický výtvar naváže současná myšlenka, která hru ožíví, a tendence může organicky splynout s hlavním úkolem, probíhá celý proces normálně a organická přirozenost díla není mrzačena:



kém vystou-  
ly davy lidí.  
ou pokladny  
zahanbeně si  
rce, zasvětit  
y“. A varo-  
fleček, který

ov znázornil

ěr:

lé k osamo-

í. Přirozený

ol a průběž-

e snaze při-

ěčnost, sou-  
ě problémy,  
testují. Na-  
to lze těžko  
ápady reži-  
í aktuálnost  
znání.

ndenci zna-

živí, a ten-  
ganická při-

Paralelně s průběžným jednáním, jenže v opačném smyslu i směru probíhá jemu odporující protiběžné jednání. Taková reakce vyvolává řadu nových akcí a to vede k boji, vzniká napětí, ale právě to vše je našemu umění vlastní. Bez protiběžného jednání by nebylo dramatu.

Budu šťasten,“ uzavíral Torcov, „jestli se mi podařilo přesvědčit vás o svrchovaně výjimečné, vůdčí roli hlavního úkolu a průběžného jednání v tvůrčí práci, a budu mít za to, že jsem tím splnil svůj nejtěžší úkol: objasnění jednoho ze základních kamenů systému.“

/3/ Dnes Torcov shrnul vše, o čemž až dosud vykládal a zvláště důrazně nám znovu kladl na srdce, abychom nezapomínali, že smyslem všech etap programu, které jsme probrali, a všeho průzkumu jednotlivých prvků bylo dosažení vnitřního scénického tvůrčího stavu. Rekapituloval jsem si v duchu celoroční práci a přiznám se, že jsem se cítil „systémem“ trochu zklamán. Torcov si toho všiml a zeptal se mě:

„Co pociťujete, když stojíte na jevišti?“

„Právě že nic mimořádného,“ odpověděl jsem. „Vím, co tam mám dělat, věřím tomu, cítím se celkem dobře, ale o tvůrčí inspiraci jsem se ze „systému“ vlastně nic nedověděl.“

„Systém“ nevyvolává inspiraci,“ řekl Torcov, „jen pro ni připravuje příznivou půdu. A proto vám radím, abyste se v budoucnu nehnal za přeludem inspirace. Přenechte tento problém přirodě a zabývejte se tím, co je dostupné rozumu.

Ščepkin napsal jednomu svému žákovi: „Snad hraješ někdy slabě, jindy jaksí uspokojivěji (záleží to často na tvém duševním rozpoložení), ale hraješ správně.“

A k tomu musíte zaměřovat své herecké úsilí. Snažte se hrát správně. Tím připravíte inspiraci příznivou půdu a věřte, že si ji tím nakloníte.“

## Podvědomí v hercově tvůrčím stavu

Podvědomí v životě a na scéně. Základní úkol psychotechniky. Dovršenost psychotechnických metod. Katalyzátory. Velké úkoly. Náhoda. Přirozený tvůrčí akt. Organická přirozenost tvůrčího aktu. Východisko a cíl „systému“. Tajemství hereckého umění

/1/ Opět jsme zkoušeli etudu „spalování peněz“. Torcov řekl: „Je vám známo, že tvůrčí práci je třeba začínat vždycky svalovým uvolněním. Proto devadesát pět procent napětí dolů! Snad se vám zdá, že přeháním. Vůbec ne! Úsilí herce, který se octne tváří v tvář publiku, nabývá hyperbolických rozměrů. A nejhorší je, že násilí se projevuje nepozorovaně. Proto směle odstraňte tolik napětí, kolik jen můžete. Na scéně se musíte cítit líp než ve skutečnosti, protože veřejná samota přináší herci zvláště příjemný pocit uspokojení.“

„Protiběžné jednání

Smysl dosavac

Zklamá „systém

„Systém a inspi

Ščepkin zásada

Začátek tvůrčí j

Svalov

Zpočátku jsem svou snahu přehnal a strnul v násilné nehybnosti. Potom jsem upadl do opačného extrému, do neklidné uchvátanosti. A tak abych utlumil nervozitu, nasadil jsem pomalý, téměř lenivý rytmus. Torcov to schválil:

„Cítí-li herec, že přepíná, je užitečné, připustí-li lehčí, dokonce nedbalý přístup k práci. Je to dobrý protijed proti přílišnému napětí a šarži.“

Ale pocit té pravé nenucenosti se stále nedostavoval. Uvědomil jsem si, že pro neustálou kontrolu těla je teď místo svalů silně přepjatá má pozornost. Řekl jsem to Torcovovi.

„Máte pravdu,“ odpověděl, „i v oblasti vnitřních prvků může být přebytné napětí. Proti vnitřní křečovitosti je ovšem třeba postupovat daleko jemněji než proti hrubému svalovému přepětí, ale i tady je třeba dbát tří momentů: napětí, uvolnění a zdůvodnění. To znamená: najít příčinu přepětí, odstranit ji a zdůvodnit nový psychický stav vhodnými danými okolnostmi. Ve vašem případě lze využít toho, že pozornost už je soustředěna, i když nepravým směrem, a zaměřit ji na nějaký poutavý cíl jednání.“

Podarilo se mi to a rázem se mi začala dařit i etuda. Jak lehce a přirozeně jsem improvizoval! Před tím jsem prožíval jaksi jen po hmatu, teď se otevřely mé vnitřní oči a já chápal city, představy a soudy, obsažené v roli a všechno, co se ve mně odehrává. Nacházel jsem roli v sobě a sebe v roli. Cítil jsem volnost bez konvenčních mezí i kolik možností se otvírá bohaté fantazii. Cítil jsem, že má tvůrčí práce může mít při každém opakování této etudy jiný průběh.

„Je tohle tvůrčí inspirace?“ ptal jsem se Torcova.

„Nevím,“ odpověděl, „na to se zeptejte psychologů. Jako praktik mohu říci jen to, že v tom procesu je mnoho podvědomého.“

„Ale tam, kde je podvědomí, je i inspirace!?“

„Proč myslíte?“ divil se Torcov. A po krátké úvaze nás vyzval, abychom bez přemýšlení jmenovali předmět, který nás napadne. Když jsme tak učinili, řekl: „Proč myslíte, že Puščina napadl právě ‚oj‘ a Veselovského ‚ananas‘? A proč Vjuncov, než odpověděl, vykonal celou řadu bezděčných gest a mimických pohybů? Jedině podvědomí může znát smysl všech těchto nesmyslností. To ovšem znamená, že se podvědomí projevuje nejen v tvůrčích, nýbrž i v nejprostších okamžicích jednání, přizpůsobení, vzájemného styku a podobně.“

*V reálném životě se podvědomí projevuje při každém kroku. Na scéně samo od sebe jen zřídka. Ale bez účasti podvědomí na tvůrčí práci je hercova hra jen rozumová, suchá, neživotná a formální.*

Na scéně je hercův projev živěn jeho emocionálními vzpomínkami, které mohou dosáhnout takové intenzity, že vyvolají iluzi reálného života. Plné a nepřetržité splnutí s rolí a absolutní, netřesitelná víra v to, co se na scéně děje, je jen řídkým jevem, spíše se objevují jen delší a kratší periody takového stavu. Ovšem linie podvědomé tvůrčí práce ani nemůže být nepřetržitá a herec na scéně neprožívá všechno stejně jako ve skutečnosti. Takovou práci by psychický a fyzický organismus člověka ani nevydržel. A tak se u herce na scéně střídá pravda a víra s pravděpodobností a s věrohodností.

*Základní úkol psychotechniky je uvést herce do tvůrčího stavu, čili do takového vnitřního rozpoložení, při kterém samovolně vzniká podvědomý tvůrčí proces, který řídí sama organická přirozenost.*

*Jak se vědomě přiblížit k tomu, co je podvědomé a tedy svou povahou nepřístupné? Naštěstí pro nás není mezi vědomým a podvědomým žádná pevná hranice. A nejen to. Vědomí často uvádí do pohybu linii, v jejímž směru pokračuje činnost podvědomí. Na této vlastnosti staví naše psychotechnika jeden ze základních principů naší metody: vědomou psychotechnikou vyvolat podvědomou tvůrčí práci herce.*

Snažte  
překáží a  
Inspiraci  
Hleďte  
probrání i  
Pravdě n  
zapovíla o  
se třeba v  
Vědomí  
podvědomí  
A prav  
lezný pro  
význam,  
A zvlášť  
povahy a  
„Co kř  
„Dejm  
acnost č  
nebo pod  
reakci ry  
zace, sbo  
sokaměka  
„Ale k  
„Vědomí  
sokaměka,  
sokaměka, k  
ať se sp  
a ostatní  
2  
práci,“ f  
gem. U  
úkolů vž  
„Rozb  
místěny  
rozplynu  
nost od  
a moc pak  
ty, a po  
a tvůrčí  
Velké  
kva přiro  
Ale i v  
role a dr  
viny do

Psychické  
uvolnění

ocit tvůrčí  
volnosti

Podvědomí  
a inspirace

Podvědomí  
v životě  
a na scéně

kladní úkol  
otechniky

ost vědomí  
odvědomí

lní princip  
„metody“

dl do opačné-  
omalý, téměř  
k práci. Je to  
ustálou kon-  
napětí. Proti  
alovému pře-  
ná: najít pří-  
stmi. Ve va-  
m, a zaměřit  
mprovizoval!  
ty, představy  
a sebe v roli.  
Cítil jsem, že  
to, že v tom  
mýšlení jme-  
iščina napadl  
řadu bezděč-  
iesmyslností.  
h okamžicích  
e jen zřídka.  
votná a for-  
losáhnout ta-  
bsolutní, ne-  
delší a kratší  
ržitá a herec  
fyzický orga-  
lěpodobnosti  
ního rozpolo-  
irozenost.  
štěstí pro nás  
lí do pohybu  
chnika jeden  
tvůrčí práci

Snažte se na scéně otevřít široký přístup svému podvědomí. Odstraňte všechno, co tomu překáží a chopte se všeho, co tomu napomáhá. Na náhodu, která přinese inspiraci, se nedá spoléhat. Inspiraci je třeba připravit vhodnou půdu. Jak?

Hleďte se k prvkům tvůrčího stavu chovat ne konvenčně herecky, ale normálně lidsky. Pak se probudí i vaše psychická přirozenost. Zkusíte na sobě opravdovost života ztělesňované postavy. Pravdě nelze nevěřit. A kde je pravda a víra, vzniká i stav ‚existují‘. Znamená to, že se do práce zapojila organická přirozenost se svým podvědomím. Chybí pak už jen jedna závažná maličkost: je třeba vystupňovat tvůrčí projev až k nejzazší, vyčerpávající hranici.

*Vědomými psychotechnickými prostředky dovedenými do krajnosti je připravována půda pro vznik podvědomého tvůrčího procesu.*

A právě v této krajnosti, v dovršenosti použitých psychotechnických metod, je nový prvek, důležitý pro vaši tvůrčí práci. Nezapomeňte, že i ten nejmenší technický prostředek může mít velký význam, je-li doveden až do krajní dovršenosti, až tam, kde začíná životní pravda a víra a ‚existují‘. A zvlášť pozoruhodné pak je, že i ten nejnepatrnější fyzický nebo psychický úkon, který nabude povahy ‚existují‘, je s to rozšířit podvědomý tvůrčí proces na celou organickou přirozenost.

„Co konkrétně pro to můžeme udělat?“ zeptal jsem se.

„Dejme tomu, že vás psychotechnická příprava naladila k tvůrčí práci a vaše organická přirozenost čeká jenom na popud, aby se do ní zapojila. Kde vzít tento popud? V chemii se při slabé nebo pomalé reakci dvou sloučenin přidává nepatrné množství jiné látky jako katalyzátoru, který reakci rychle dovrší. *V herecké tvůrčí práci působí jako takový katalyzátor neočekávaná improvizace, úkon, detail, okamžik ryzí pravdy at v tělesné, nebo v duševní oblasti. Neočekávanost takového okamžiku vás vzruší a vaši organickou přirozenost zaktivizuje.*“

„Ale kde hledat takové katalyzátory?“

„Všude: v představách, v soudech, v pocitech, v přáních, v nejmenších fyzických i psychických úkonech, v objektech, s nimiž jste ve styku, v prostředí, které vás obklopuje, v nových nepatrných detailech, které vám pomohou najít malou, ryzí životní pravdu, která vyvolá víru a stav ‚existují‘. A to už se ujímá práce organická přirozenost a podvědomí. Stačí přivést k plnému oživení jediný z prvků a ostatní se připojí.“

[2/ „Je ještě jeden prostředek, jak vědomě probudit přirozenost k podvědomé tvůrčí práci,“ řekl Torcov a vyzval mě a Šustova, abychom předvedli po částech scénu Othella s Jaggem. U každé odehrané části jsme stanovili úkol a postupně jsme si uvědomovali, jak se malé úkoly vždy jaksi rozplynuly ve větších a závažnějších. Torcov to potvrdil:

„Rozborem celé role bychom zjistili, jak se malé úkoly slévají v několik velkých, které jsou rozmístěny po celé délce hry a jako bóje určují splavný proud průběžného jednání. Důležité je, že toto rozplynutí malých úkolů ve velkých se děje bezděčně. A tak i hlavní, konečný cíl odvrací pozornost od bezprostředních, pomocných úkolů, které nenásilně a bezděky ustupují do podvědomí, a nic pak nebrání organické přirozenosti, aby jednala volně, ve shodě se svými pohnutkami a sklonny, a pomáhala herci k dosažení konečného velkého úkolu, který zaujal všechnu jeho pozornost a tvůrčí vědomí.

*Velké úkoly jsou jedním z nejlepších psychotechnických prostředků, jak zapůsobit přímo na organickou přirozenost a podvědomí.*

Ale i velké úkoly se promění v pomocné, jakmile se v jejich čele objeví vzezrahující hlavní úkoly role a dramatu. Je-li hercova pozornost zcela zaujata hlavním úkolem, jsou i velké úkoly vyplňovány do značné míry podvědomě.

Přípra  
pro vs  
podvě

Krajn  
dovrší  
psych  
metod

Povzt  
— kat

Účini  
velký

zotní cíl

A konečně i vůdčí úkol hercova uměleckého života ‚úkol nad úkoly‘ pohlcuje všechny hlavní úkoly her a rolí a mění je v pomocné prostředky při postupném splňování celoživotního cíle.

Správné  
ai herce

*Myslete tedy na to, co probouzí hybné síly našeho psychického života, myslte na nejučinnější prostředky k probuzení tvůrčí práce organické přirozenosti, myslte na hlavní úkol a průběžné jednání, na to, co je dostupné našemu poznání a co připravuje příznivé podmínky pro tvořivou účast našeho podvědomí, a uvidíte, že vaše tvůrčí práce bude i při každém opakování probíhat bezprostředně, upřímně, opravdově a přitom s překvapivou mnohotvárností.*

*Nikdy nemyslete a neusilujte o tvůrčí vzruchy přímo. Vede to ke křehci a k záporným výsledkům.*

V rozporu s názory jiných pedagogů mám za to, že už začátečníky při práci s prvky je třeba vést hned až k podvědomí, aby smyslově zažili průběh přirozené tvůrčí práce, nelekali se suché terminologie a věděli, oč mají usilovat.“

i náhod

/3/ „Vedle uvědomělé psychotechniky, která připravuje půdu pro podvědomou tvůrčí práci, je třeba umět využít i různých náhod.

Vzpomeňte si na své první předvádění. Jak zoufale volala tehdy Maloletková při svém pádu o pomoc, nebo jak Nazvanov zakřičel: ‚Krev, Jago, krev!‘ V obou případech se osobní pocity podobaly shodou okolností pocitům, které odpovídaly scénické situaci, a proluly se s ní. Zkušený herec dovede takových náhod využít, dovede proměnit úlek a zoufalství člověka-herce v úlek a zoufalství člověka ze hry.

V praxi často pronikne do života na scéně nějaká prostá skutečnost, jako je třeba převržená židle nebo upuštěný kapesník. Bystrý herec se nelekne a nepřejde takovou náhodou, ale naopak ji zapojí do hry. Taková náhodnost může pak zaznít jako zvuk ladičky, který uprostřed jevištní konvence připomene ryzí životní pravdu, vyladí celou linii hry a navodí podvědomou tvůrčí práci organické přirozenosti.“

Etudy

Při etudách, které jsme potom dělali, se stalo něco mimořádného. Dymkovová hrála „matku s umírajícím dítětem“ a její prožitek byl tak otřesný, že jsme ji museli přerušit, aby snad nedošlo k opravdové katastrofě. Přesto byl Torcov nadšen: „To je příkladná ukázka, jak tvoří podvědomá přirozenost. Škoda, že je nesnadné takový prožitek opakovat.“ Ale Dymkovová se nabídla, že se o to znovu pokusí. Zkoušela tedy etudu podruhé, jenže silný prožitek už se nedostavoval. Torcov jí chtěl pomoci a vedl ji přes fyzické úkony k pocitu pravdy a víry, aby si tak znovu připravila půdu pro vstup podvědomí. Marně. Pak jí navrhl, aby uvěřila, že dítě, které umřelo, nebylo její, že v porodnici došlo k záměně a její chlapeček že je živ a zdrav. A tu Dymkovové znovu vytryskly slzy a otřes se opakoval s dvojnásobnou silou. Rychle jsem Torcovovi pověděl, o čem neměl tušení, že totiž Dymkovová nedávno skutečně ztratila svého synka.

plynutí  
igédie“  
ragédií

„Nezdá se vám,“ zeptal jsem se ho potom, „že to, co tu Dymkovová prožívala, byla prostě její osobní tragédie a tedy žádná tvůrčí práce, žádné umění?“ Torcov nesouhlasil: „Důležité je, aby paměť prožitky uchovávala a na daný popud je oživila. To se stalo. A nevidím žádný rozdíl v tom, jestli tím popudem byla jednou její vlastní vzpomínka a podruhé cizí připomínka. Uvěřila v možnost záměny dítěte a pocítila, jaké by jí to přineslo ulehčení. Uvěřila v pravdivost svého jednání a díky tomu se ocitla ve stavu ‚existují‘, takže se vedení tvůrčího procesu ujala její přirozenost a podvědomí.“

hodina

/4/ Dnes jsme měli poslední hodinu v tomto učebním roce. Torcov nám připomněl naše začátečnícké pokusy v prvních hodinách a srovnal je s tím, co jsme se naučili:

ji cesta  
erectví

„Jen si vzpomeňte, jak jste kdysi hráli ‚všeobecně‘, jak jste chtěli docílit všeho najednou, jak jste



hny hlavní  
cíle.

innější pro-  
jednání, na  
našeho pod-  
ě, upřímně,

ledkům.

ky je třeba  
li se suché

nou tvůrčí

svém pádu  
pocity po-  
í. Zkušený  
rce v úlek

ržená židle  
ak ji zapojí  
i konvence  
i organické

la „matku  
ad nedošlo  
odvědomá  
ídla, že se  
al. Torcov  
avila půdu  
í, že v po-  
yskly slzy  
něl tušení,

prostě její  
ité je, aby  
dííl v tom,  
ila v mož-  
io jednání  
řirozenost

mněl naše

ou, jak jste

se hnali rovnou cestou za výsledkem a chtěli ohromit diváka. Dnes víte, že opravdová tvůrčí práce se řídí tvůrčími zákony samotné přírody. Uvědomte si rozdílnost těchto dvou cest. Jedna vede nevyhnutelně k řemeslu, kdežto druhá k opravdové tvorbě a k umění.

Tvůrčí práce není jen záležitost herecké techniky. Jde o přirozený tvůrčí akt, který připomíná zrození člověka. Jsou tu okamžiky prvního seznámení herce s rolí, období sblížení i sporů a konečné splynutí. Dozrávání role je jako donošení nové živé bytosti. I tady dochází k náladovým změnám a může dojít k předčasným porodům, potratům, k zrození nedochůdčat nebo mrtvých dětí. *Zkrátka zrod živé jevištní bytosti je přirozeným aktem hercovy organické tvůrčí přirozenosti. A organická přirozenost se při vytváření nových projevů života řídí vždycky stejnými zákonitostmi, ať jde o projevy biologické nebo o výtvořiny lidské fantazie.*

Je proto zcestné nedůvěřovat přirozené tvůrčí síle a vymýšlet si své vlastní zákony. Kdo se o to pokouší, není umělecký tvůrce, ale falzifikátor.“

„Znamená to, že popíráte všechno nové v umění?“

„Naopak! Mám za to, že lidský život je tak složitý a mnohotvárný, že k jeho plnému vyjádření bude třeba ještě mnoha nových, dosud nepoznaných způsobů, či chcete-li „ismů“. Ale s lítostí konstatuji, že naše psychotechnika je zatím velmi primitivní, a za tohoto stavu bych se neodvážil znásilňovat svou tvůrčí organickou přirozenost a její zákony.

Učili jste se zatím, jak vyvolat city a navodit prožívání, poznali jste psychotechnické metody. Ale k vnějšímu vyjádření vnitřních a často podvědomých hnutí musíme disponovat neobyčejně ozvučným, dokonale vypěstovaným hlasovým i tělesným aparátem. Ten musí velmi bystře a bezprostředně vyjadřovat nejjemnější i téměř nepostihnutelné vnitřní prožitky. To znamená, že závislost tělesného a duševního projevu je v hereckém umění neobyčejně důležitá. Proto musí herci, kteří s námi souhlasí, daleko víc než stoupenci jiných směrů pečovat nejen o vnitřní aparát, který slouží procesu prožívání, nýbrž i o vnější tělesný aparát, který má věrně tlumočit výsledky vnitřní tvůrčí práce. V příštím roce se tedy budeme zabývat procesem ztělesňování.

Další etapou pak bude „práce na roli“, pro kterou jste už připraveni tím, že jste se naučili vyvolat v sobě scénický tvůrčí stav.

Tak tedy: na shledanou!“

/5/ „Přes uvědomělou hereckou psychotechniku k podvědomé práci organické přirozenosti!“ Jsem rád, že jsem pochopil a prakticky si ověřil velký význam této hlavní zásady systému. Pochopil jsem, že tajemství hereckého umění tkví především v přesném plnění zákonů organické přírody.

Slíbil jsem sobě i Torcovovi, když jsme se loučili, že se jeho zásadami budu řídit. Byl dojat. A řekl mi, ne bez trpkosti, že zatím jen málokterí z jeho žáků opravdu pochopili podstatu „systému“ a hlavně málokterí v sobě našli vůli a vytrvalost potřebnou k tomu, aby se dobrali skutečného umění. Pěvci a tanečníci vědí, co to je denně cvičit. A herci? Nestačí „systém“ znát, je třeba umět a moci! A to znamená pracovat na sobě denně a po celý život.

„Přeji vám k tomu sílu, vytrvalost a pevnou vůli!“

Příměr  
aktu a  
člověka

Organi  
přiroze  
tvůrčích  
výchoď  
„systém

Vnější  
vnitřní  
prožitk

Potřeb:  
o tělesí

Tajemst  
hereckí