

režisérový zápisky

/1921/

diletantismus a mistrovství

Kdyby se mne někdo zeptal, které umění považuji za nejnepohodlnější, odpověděl bych bez rozmyšlení – herecké.

A kdyby se mne někdo zeptal, které umění považuji za nejsnadnější, odpověděl bych stejně – herecké.

V tomto paradoxu se ukrývá odpověď na otázku, proč herecké umění zůstává nejméně propracováno, proč si nejednou uchovává diletantskou podobu a bývá předmětem mnoha sporů.

Herecké umění je dokonce natolik sporné, že vznikají pochybnosti, zda je můžeme řadit k ostatním uměním. Vždyť Eleonora Duseová vyslovila přání, aby všechny herce zachvátil mor; Gordon Craig trval na názoru, že „divadlo se bude sice nadále vyvíjet, ale stálou překážkou jeho vývoje zůstanou herci“ – natolik je herecké umění ještě nepropracováno, že mohou vzniknout podobné názory.

A tak tomu bude do doby, kdy konečně kategoricky zúčtujeme s lehkomyšlným a přímo zločinným postojem k hereckému umění, jak se ustálil v dnešním divadle z mnoha příčin.

Opravdu, zamyslete se nad tím, kdo všechno se dnes odvažuje vstoupit na jeviště a kdo, sotva se tam ohřeje, už se nerozpakuje „prznit Shakespeara“.

Když chcete slušně hrát na klavír, pokládá se za samozřejmost, že musíte cvičit málem deset let den co den, aniž vás napadne vystupovat na koncertech, ale jen a jen proto, abyste si mohli zahrát doma, pro sebe, pro svého manžela nebo

v krajním případě pro dva či tři „domácí“ posluchače. Naopak k tomu, abyste hráli divadlo před očima tisícíhlavého publika, považuje se neustále za dostačující, když se „cítíte být povolání“.

A vůbec nevadí, když neumíte vyslovit polovinu slabik, že váš hlas skřípe jako zrezivělý zámek a vaše pohyby jsou spoutány jako nohy koně na pastvě, že nemáte sebemenší potuchy o vlastní povaze a poslání hereckého mistrovství.

„Zaběhne se,“ říká se v podobných případech, stejně jako o koni, který si „zvykne“ na jezdecké sedlo. A tak se začíná cynický proces, kdy nezkoušený herec zcela veřejně sbírá zkušenosti, které mu později pomohou nahradit scházející mistrovství.

Nemůžete se potom divit, že Duseová volá v zoufalství na herce mor a Craig dokonce v malomyslném záchvatu sní o loutce obdařené všemi schopnostmi.

To se snadno řekne: „Herec musí ustoupit a na jeho místo nastoupí neživá figura...“, jak uvažuje Craig.

Ale jaké bude potom vlastní poslání divadla?

Loutka, dokonce i nadloutka, nebyla stvořena Craigem, má svoji vlastní historii, starou jak dějiny lidstva, tajemnou jako fetiš a záhadnou jako smrt.

Nicméně však vedle loutky existovalo divadlo a vytvářelo své osobité umění. Protože podstatou divadla byla vždy **aktivní činnost**, jejímž nositelem mohl být jediné **aktivně činný** člověk, totiž herec.

Loutka přes všechnu záhadnou moc, která je v ní skryta, zůstává odsouzena k **napodobování pohybu**. Jedině aktivní vůli divadelního herce je dáno, aby přetvořil tento pohyb ve fantasmagorické zdání opravdové aktivity.

Tento rozdíl je nepřeklenutelný jako hluboká propast; podobně jako dvě rovnoběžky, tolik si vzájemně podobné, nikdy se před našima očima nespojí, stejně tak umění živého herce a umění ne-

živé loutky přes všechny shodné rysy se nikdy nemohou slít v jedno.

Nikdy se tudíž nesplní Craigův sen, že se „vbrzku vrátí do divadla modla, nadloutka“. A nehovořím ani o tom, že nadloutka se nemůže **vrátit** do divadla už jen z toho prostého důvodu, že tu nikdy nevládla; nemůže se však sem „vrátit“ také proto, že nikdy nebude mít dost sil, aby přišla a vytlačila odtud herce.

Když však uvážíme všechny odůvodněné stížnosti a povzdechy, neměli bychom se spíše „pomodlit“, aby se do divadla vrátila původní „modla“ – opravdový herec? Říkejte mu třeba „**nadherec**“ na rozdíl od dnešních žalostných existencí, které si jen přisvojily jméno herec.

Uskutečnit takovýto sen nebude lehkou záležitostí, přesto však pomůže v zásadní věci, totiž v obrodě divadla.

Soudobé divadlo je přímo zamořeno diletantismem. Prožral jako moli jeho kdysi skvostný plášť, zděděný po předcházejících generacích, a jestliže nevyvineme vskutku nadlidské úsilí, pak všechna jeho rozežraná tkanina se nebude záhy hodit na nic jiného než na pohřební šat.

Diletantismus je strašný nepřítel veškerého soudobého, zejména pak ruského divadla; je to nepřítel lstivý a zákeřný, je to vlkodlak, který dovede změnit podobu a tvářit se vždy impozantně.

Když odhodíte ozdobné pozlátka a doberete se k podstatě velebného hereckého „nitra“, před nímž se skláněl kritický génius Bělinského a po němž tak toužil a tesknil Kugel – pak pod škraboškou „živelného nadání“ najdete jenom sebevědomou grimasu diletantismu.

Když odhodíte stranou ubohou životní kopii, jak ji vytvořilo naturalistické divadlo, nebo vyumělkované výmysly stylizovaného divadla, či vychvalovanou rutinovanou zkušenost soukromopodnikatelského divadla, všude se před vaším zrakem objeví dobře již známá tvář jen různě maskovaného a více či méně rafinovaně ukrývaného diletantismu.

A přitom je těžké vůbec si představit umění, které by již svou podstatou bylo tak mohutně vyhoceno proti diletantismu jako umění herecké, neboť mezi všemi známými druhy umění je herectví jedním z nejsložitějších a nejnáročnějších.

Ve všech ostatních druzích umění (především pak v umění výtvarném) jsou tvůrce, jeho tvůrčí osobnost, materiál, nástroj a konečný umělecký výtvor, který je výsledkem celého tvůrčího procesu, vzájemně od sebe odděleni. Přitom nástroj, materiál a umělecké dílo samo nejsou těsně spojeny s osobností tvůrce; **jedině v hereckém umění – tvůrčova osobnost, materiál, nástroj i konečný umělecký výtvor jsou nerozlučně spojeny a nemohou být od sebe jakkoliv odloučeny.**

Tento fakt zásadní povahy určuje velmi výrazně rozdíl mezi herectvím a všemi ostatními druhy umění a ve svých důsledcích přináší s sebou **zcela zvláštní potíže**, opět specifické pro herecké umění; zdá se mi zcela jasný, ale zdůrazním jeho podstatu ještě na příkladě.

Předpokládejme, že jste malířem a vaše umělecké „já“ je tvůrčí osobností, která v konečném výsledku vytváří umělecké dílo. Vaším materiálem, s jehož pomocí tvoříte, jsou barvy a plátno aj., vašimi pomocnými nástroji jsou štětec, stojan aj., díla, jež jste stvořil – obraz, freska, jevištní dekorace – nejsou s vámi **nerozlučně** spojena. Leží před vámi, máte možnost mezi nimi vybírat, třídít, zkoušet a kombinovat, vyměnit je, jak se vám zlíbí, protože nejsou s vámi organicky spojena, proto je také můžete z odstupu hodnotit.

Tento zjev shledáte ve všech druzích umění, nenajdete jej však v umění hereckém.

Představte si, že jste hercem, vaše umělecké „já“ je tvůrčí osobností, která podle svých představ uskutečňuje umělecké dílo. Vaše tělo (tj. vaše ruce, nohy, trup, hlava, oči, hlas a řeč) slouží tu jako výchozí materiál, z něhož budete tvořit. Vaše svaly, klouby a šlachy se proměňují ve vhodné nástroje a vaše umělecká individualita, vtělená do

jevištní postavy, je konečným uměleckým výtvorem, který se rodí v průběhu tvůrčího procesu. Tedy všechno jste vy sám, všechno je závislé na vás a uskutečňuje se s pomocí vašeho uměleckého „já“.

Jestliže k ovládnutí kteréhokoliv umění je zapotřebí mnohaleté práce a učení, nemluvě ani o umělecké praxi, jaké potom ohromné úsilí a vůli musíme vynaložit, kolik pracovního vypětí a cviku musíme věnovat tomu, aby bylo zvládnuto nejobtížnější, nejsložitější a tak nesnadno kontrolovatelné umění – herecké umění?

Jestliže v jakémkoliv ostatním umění si můžete sami určit materiál, který nejlépe vyhovuje vašemu záměru (například hlinu, mramor, žulu, bronz, stříbro aj.), pak v hereckém umění jste připoutáni ke svému materiálu a jediné z něho můžete modelovat své postavy, které ve vás čekají na chvíli zrození.

Navíc ještě materiál, který máte k dispozici, není příliš ohebný a poddajný, podléhá náhodným vlivům, jeho povaha je proměnlivá, pohyblivá a značně nestálá.

K jakému mistrovství a neustálé kontrole se musíte propracovat, abyste jako herec dovedl tento materiál podřídit své tvůrčí vůli a vnutil mu nejen na krátkou chvíli, ale často na dlouhá léta potřebnou uměleckou formu.

Tato naprostá závislost hereckého umění na povaze jeho materiálu byla uznávána odpradávná, již při samém zrodu divadla.

Staré indické divadlo požadovalo na herci, aby vynikal „svěžím půvabem, krásou, měl příjemnou a dostatečně výraznou tvář, rudé rty, krásné a zdravé zuby, šiji zaoblenou jako drahý náramek, ruce ušlechtilého tvaru, ztepilou postavu, vyvinutá ramena, osobní kouzlo, lidský půvab, důstojné chování, ušlechtilou povahu, hrdý charakter, nemluvě už vůbec o samozřejmém nadání“. (Tairovův citát z publikace S. Lévy: Le théâtre indien.)

Srovnajte si tyto starodávné požadavky s tím, co

můžete zhlédnout na dnešním jevišti, abyste si uvědomili, nakolik zasáhl zhoubný jed diletantismu citlivou tkáň divadelního umění, jak stále více a více rozkládá jeho materiál.

Odpovědnost za tento ničivý proces padá na hlavu naturalistického divadla, které v rozporu se všemi požadavky umělecké stylizace pojalo divadelní umění jako mechanický odraz životní skutečnosti. Otevřelo tak přístup do divadla hereckému materiálu, který pravdivě odráží spíše deformaci a znetvoření lidského těla, jak k nim dnes dochází.

Avšak ještě nedávno existovali, dobře se na ně pamatuji, a částečně podnes existují herci, kteří pochopili nesmírný význam materiálu pro herecké umění a snaží se z tohoto poznatku vyvodit také patřičné důsledky, snaží se o něj vskutku pečovat.

Nikdy nezapomenu, jak se jednou rozlítal skvělý tanečník a choreograf M. M. Petipa, když ho naši mladí herci při generální zkoušce „Figarovy svatby“, překvapení nezvykle mladistvým a statným vzhledem jeho nohou v trikotu, podezřívali, že je má vycpány vatony. Nečekal na konec zkoušky, okamžitě je pozval do šatny, svlékl trikot a ukázal jim své nohy, které mu mohl kdokoli z mládeže právem závidět. Když se probrali z údivu a začali se ho vyptávat, jak si mohl ve svých šedesáti letech uchovat tělesnou svěžest, řekl jim napolo žertem, že zná tajemství věčného mládí.

V jeho odpovědi zazněla smutná pravda: pro současného herce – diletanta je to vskutku tajemství.

Není to však tajemství pro mistry baletu, kteří – jediní z dnešních herců – si váží svého těla a také tento materiál pečlivě ošetřují.

Značné potíže působí herci i to, že jeho konečné umělecké dílo splývá s osobností tvůrce. Každý jiný umělec má možnost během práce i po jejím dokončení pozorovat své dílo, zkoumat je, měnit podle potřeby zorný úhel, vzdálenost i osvětlení – herec je však této možnosti zbaven.

Aby nějak překonal tento nedostatek a nebyl v tomto ohledu odsouzen k věčné slepotě, musí si sám v sobě vypěstovat ještě vnitřní „zření“, vychovat si vedle vlastního tvůrčího „já“ ještě druhé „já“, neviditelné, ale vidoucí.

A tak v umění hereckém, ať sáhnete kamkoliv, setkáte se vedle množství překážek a potíží, které jsou společné všem druhům umění, ještě se zvláštními překážkami, které musíte chtít nechtě zdolávat. Z toho vyplývá, že samo chtění stát se hercem, cítit se k tomu „povolaným“ nebo dokonce „nadaným“, nemůže postačit k tomu, aby z diletanta učinilo skutečného herce.

Je zapotřebí ohromného **pracovního vypětí**, přípravného studia a výcviku, aby se nejasné přání a pouhé chtění proměnilo ve skutečné mistrovství, aby herec nevystupoval na scéně jen jako zázračné dítě nebo nadaný diletant, ale jako opravdový **herec – mistr svého oboru**.

K tomu je zapotřebí práce, práce a zase práce.

K tomu je zapotřebí zvláštního školení.

Zmínil jsem se již, že jedinými herci v současném divadle, kteří si uvědomují význam a také důsledky, jak vyplývají z jejich závislosti na materiálu, jsou baletní herci. Jsou to ostatně jediní herci, kteří procházejí dokonalou výchovou ve zvláštních školách a vynikají po stránce dokonalého uměleckého mistrovství.

Nerozumějte mi tak, že snad vychvaluji soudobý balet a nemám k němu kritické výhrady. To rozhodně nikoliv. Pravda, mám rád balet a vážím si jeho výsledků. Představení baletu jsou pro mne jediná představení, při nichž pociťuji tvůrčí vzrušení a skutečnou radost z dokonalého uměleckého výkonu, ale to mi nebrání, abych tu neviděl velké nedostatky a necítil, jak zhoubná rez řemeslné rutiny a formalismu nahlodává krásu klasicistického baletu a ohrožuje toto jediné dokonale vyvážené umění.

Ani stereotypní herecká technika, jak ji balet pěstuje, ani archaické ladění mimického výrazu, ani

strašná mechaničnost, která tu vytlačuje skutečnou tvůrčí práci, ani mnohé jiné nedostatky – nemohou mi zabránit, abych neviděl základní jeho přednosti, které považuji za rozhodující a stavím je na první místo – myslím na mistrovství baletních umělců.

Nikdy nejsou diletanty, mají **právo vystupovat na scéně**, vydobyli si je systematickou prací ve škole a neustálým sebezdokonalováním.

Každý z nich prošel školní výchovou, pracoval tu sedm až osm let na tom, aby poznal a zvládl materiál vlastního těla. Každý z nich pokračuje v této práci bez přerušení až do posledního okamžiku působení na scéně.

Naprosto je nepovažuji za geniální, všichni tu nejsou nadaní, nemají stejné schopnosti, ale vždyť také všichni nevyniknou a nestanou se balerínami, sólisty nebo hvězdami. Méně nadaní a technicky méně vyspělí zůstanou v baletním sboru, v oné podivuhodné skupině mistrů, jejíž zásluhou se baletní scéna jako jediná v soudobém divadle uchránila zhoubných důsledků diletantismu a nachází se stále ve sféře pravého umění, a kde každý, kdo vystoupí na prknech scény, není jen „náhodným spolupracovníkem“, ale vskutku zkušeným mistrem. Umělcem na stejné úrovni s ostatními, kteří prošli složitou školou tohoto nádherného umění.

Tak by tomu mělo být také v činoherním divadle, v každé žilce složitého divadelního organismu. Podobně jako v baletu existuje baletní sbor, tak i v činoherním divadle, vedle hrdinů a hrdinek, má právo na existenci činoherní sbor, který by zvládl řemeslnou stránku hereckého projevu stejně jako sbor baletní...

Jedině tak by mohlo dojít k obrození divadla – tedy za předpokladu, že na jeho prknech převládne opravdové umění a nikoliv ubohá náhražka v podobě třeba i nadaného diletantismu, který je tu uveden do souladu s tradičním pojetím divadelní práce.

Dvě složky tvůrčího procesu, které se vzájemně prostupují a jsou spojeny milióny drobných žilek, musí tedy nutně provázet zrození každého uměleckého díla: složitý proces vnitřní krystalizace umělecké myšlenky a konečný proces jejího vnějšího uměleckého ztvárnění.

Jestliže vnitřní krystalizace myšlenky vyžaduje na umělci, aby dovedl vládnouti svým nástrojem a materiálem, pak její vnější umělecké ztvárnění předpokládá, že herec řídí svoji tvůrčí vůli a energii, dovede v sobě nejen vyvolat, ale také naplno rozezvučet city, které mohou tuto myšlenku oplodnit a převést ji z polohy racionální do polohy upřímného a opravdového citu.

Tyto procesy, které doprovázejí zrod každého uměleckého díla, probíhají také v herecké tvorbě, ale obě tyto etapy, jak vnitřní krystalizace myšlenky, tak její vnější umělecké ztvárnění, kladou na herce specifické a náročné požadavky.

Každý umělec má možnost odložit na chvíli štetec nebo dláto, jestliže jeho cit chladne a tvůrčí vůle ochabuje, může čekat na okamžik, který je pro jeho další práci příhodnější.

Jedině herec je takoveto možnosti zbaven.

Dokonce i v průběhu zkoušek, kdy se dovršuje proces vytváření jevištní postavy, je herec v důsledku kolektivní povahy divadelního umění zbaven té svobody, již užívá každý jiný umělec. Aby stále nebrzdil společný tvůrčí proces, musí umět podle potřeby v libovolné chvíli probouzet svoji tvůrčí vůli a dát zaznít citu. Ještě v mnohem větší míře vyžaduje to od něho představení, kdy se v předem určeném okamžiku zvedne opona a začne se neodvratně rozvíjet děj hry. Pravda, herec sem přichází s již dokončenou jevištní postavou, ale taková je už povaha jeho náročného umění, že musí tuto postavu oživovat, aby nepůsobila dojmem posmrtné masky, mrtvého odlitku, ale hovořila k divákovi řečí bohatě nasycené umělecké formy; musí jí každý večer znovu a znovu vdechovat život, naplňovat ji tělem a krví.

V souladu s tím musí herec dokonale zvládnout nejen svůj nástroj a materiál, ale také tvůrčí vůli a všechny schopnosti, které mu pomohou vyvolávat potřebný cit podle okamžitých nároků.

Z toho vyplývá pro herce požadavek, aby dokonale ovládl nejen vnější techniku, která mu umožňuje dát zamýšlenému scénickému výtvoru, tj. jevištní postavě, potřebný vnější tvar, ale stejně tak i techniku vnitřní, která umožňuje, aby tuto formu naplnil city, které stály u kolébky jejího zrodu.

Vnější a vnitřní technika, to jsou dva nerozlučně spojené cíle cesty, která vede herce ke zvládnutí jeho umění; cesty ke zrození nového herce, skutečného mistra svého oboru.

vnitřní herecká technika

Vnitřní herecká technika, o jejímž významu nemůže nikdo pochybovat, byla rozvíjena především v naturalistickém divadle. Byla tu pěstována pro tzv. prožitek a možnost jej ovládat – základní to kameny práce v tomto divadle.

A opravdu, přestože naturalistické divadlo bylo na-prosto bezmocné v oblasti vnější herecké techniky, pak v oblasti vnitřní techniky dosáhlo významných výsledků a přiblížilo se tu k maximálnímu stupni dokonalosti: v tom se tají obecně uznávaná příčina jeho působení na obecnstvo. Přiznejme tuto skutečnost – ale dodejme, že hovoříme o prožitku jako o jedné z psychických vlastností vrozených každému lidskému jedinci.

Stačí si pak uvědomit, že v daném případě nešlo o prožitek v nejširším slova smyslu, ale o zvláštní prožitek, o tvůrčí cit, který je součástí hereckého výkonu, a všechna domnělá dokonalost naturalistického divadla se zhroutí, protože spočívá na základech, které jsou velmi mělké a nemají dlouhého trvání.

Podle požadavků naturalistického divadla je herecký prožitek založen na příslušné vzpomínce

z osobního života nebo na odpozorovaném faktu ze života ostatních lidí. V prvním i druhém případě musí bezpodmínečně odpovídat **životní skutečnosti**.

Životnost tohoto prožitku je alfou i omegou naturalistického divadelního evangelia.

Avšak právě tato životnost prožitku je současně jeho největší slabinou, popírá jeho tvůrčí charakter a přenáší jej ze sféry umění do oblasti spíše patologické.

K tomu, abychom oživovali nejrůznější prožitky, není ještě zapotřebí, abychom se stali herci, protože sám prožitek není ještě základem divadelního umění.

Opravdu, představte si řekněme arénu, kde probíhá zápas s býky a umírá tu zraněný toreador. Nikdo jistě nepochybuje o tom, že jeho prožívání smrtelného zápasu je zcela upřímné a pravdivé. Dokonce je v něm obsaženo všechno, co tento prožitek z hlediska naturalistického divadla činí tím nejcennějším. Ptáme se však, zda jedině proto se podobné prožívání stává hereckým výkonem a dostává rysy uměleckého výkonu?

Samozřejmě, že nikoliv. Kdyby se jím mělo stát, muselo by obsáhnout ještě něco navíc mimo již zmíněné upřímnosti a pravdivosti. Kdyby tomu tak nebylo – správně konstatuje Coquelin –, „kdyby herci museli prolévat slzy, aby přiměli k pláči obecnstvo, pak by logika vyžadovala, aby se také opíjeli, když hrají opilce, a navíc v úloze vraha by museli požádat nějakého hypnotizéra, aby jim vsugeroval vražednou myšlenku a mohli tak probodnout svého partnera nebo aspoň nápovědu“. Coquelin vypráví ve své knize „Herecké umění“ nezvykle zajímavý a poučný příklad z vlastního života. „Jezdil jsem tehdy po venkově, celou noc jsem strávil ve vlaku, ráno jsme zkoušeli a odpodle jsem si vyšel pěšky po okolí. Večer jsem hrál úlohu Hannibala v „Dobrodružce“. V závěru druhého jednání, jak známo, Hannibal usne, když ho předtím Fabrice, aby ho donutil ke sdílnosti,

opije. Zahrál jsem tuto scénu jako obvykle, ale když jsem měl „usnout“, připadlo mi to, co jsem právě předváděl, tak příjemné a lákavé, že se mi opravdu zachtělo spát. Poddal jsem se tomuto pokušení a bezděčně jsem na jevišti usnul, dokonce, jaká hrůza, začal jsem před obecenstvem chrápat!“

Coquelinův prožitek spánku byl v tomto okamžiku jistě upřímný a pravdivý. Ale stejně nemůže být pochyb o tom, že právě v tomto okamžiku přestal být hercem a ztratil všechno, co ho dělalo velkým umělcem.

Takový je zákonitý osud prožitku, který je založen výlučně na životní skutečnosti.

Tento prožitek odvádí herce od skutečného uměleckého výkonu a zavádí jej do chorobné oblasti, činí z něho neurastenika, který se jako šílenec přehrabuje ve svém nitru a provádí s ním pokoutní psychologické pokusy.

Z druhé strany vzato: pro schopnost vyvolávat a oživovat osobní prožitky nemusí být člověk ještě hercem, tj. umělcem, který vyniká nějakým zvláštním nadáním.

Při jisté pozorovací schopnosti a s určitou dávkou citlivosti nebo dokonce při nervovém onemocnění může se takovému prožívání naučit každý. Není k tomu zapotřebí zvládnout složitý tvůrčí proces, ale stačí potlačit v sobě vrozený stud a přinutit se zveřejňovat intimní pocity a osobní zážitky. Právě v tom spočívá práce Druhého studia Uměleckého divadla a zejména pak jeho představení „Zelený prsten“.

Když jsem letos na jaře hovořil s členy tohoto studia o dalším vývoji divadla a o výchově nového herce, prohlásil jsem, že bych se pustil do nastudování „Zeleného prstenu“ s nejvyšší třídou kteréhokoliv gymnasia, a jistě s nemenším úspěchem. Trvám na těchto slovech. Když mají žáci nebo žáčky gymnasia vytvářet na scéně postavy gymnastů a gymnastek jako v životě, nepotřebují k tomu nic jiného, než aby překonali přirozený

ostych. Všechno ostatní přijde již samo při stě druhé zkoušce (nemohu vědět, kolik jich bylo v Druhém studiu). Ostatně i ve Druhém studiu hráli „Zelený prsten“, otevřeně řečeno, právě žáci a žáčky gymnasia, v každém případě však mladí lidé, kteří ještě nezapomněli na všemožné rado-
vanky, které se dají prožít o velké přestávce mezi vyučováním. Octli se poprvé na scéně. Kde se tedy naučili, jak zvládnout toto nejsložitější z umění, jak se bez jakékoliv přípravy mohli stát herci? Herci nikdy nebyli a také se jimi v pravém smyslu toho slova nestali. Ale to ostatně není zapotřebí, postačilo, že byli schopni vyvolat jisté prožitky a předvádět je na jevišti naturalistického divadla. Neboť toto divadlo má jen málo společného se skutečným divadlem, práce v něm nemá vyložené umělecký ráz.

Nepovažují za náhodné, že Umělecké divadlo předvádělo kdysi v době pohostinského zájezdu do Petrohradu inscenace, v nichž herci „nehráli“, ale pouze „prožívali“. Hru vlastně jen četli a seděli přitom za stolem. Přiznáme-li tuto skutečnost, zbývá vyjasnit, čím si tedy naturalistické divadlo podmanilo publikum a zčásti je udrželo ve svém zajetí?

Nebudu se podrobně zabývat ideologickou částí této otázky, nebudu zde opakovat, že divák nacházel právě v tomto divadle nebo spíše v dramatické literatuře, již se toto divadlo cele podřídilo, odpovědi na mučivé „osudové otázky“, a to že především přivádělo většinu obecenstva do jeho hlediště. V tuto chvíli mne zajímá něco jiného. Přiznejme po pravdě, že naturalistické divadlo si podmaňuje nejen rozum, ale celého diváka. Prožitky naturalistického divadla, o jejichž umělecké hodnotě lze právem pochybovat, přesto mocně strhují obecenstvo. Musíme konstatovat, že právě tím lze vysvětlit širokou oblibu naturalistického divadla. Jinak by jistě obecenstvo se svým instinktivním smyslem pro umění opustilo toto divadlo, neboť pravda je na straně Coquelina, když tvrdí:

„Může-li být někde pravda zcela nepravděpodobná, pak je to právě na scéně.“

V čem se tedy tají síla a moc naturalistického divadla? Shledávám ji v tom, že jeho prožitek je **fyzilogické povahy** a že po této stránce „nakazí“ diváka, zapůsobí na jeho nejnižší, bohužel však nejmocnější instinkty. (Předem podotýkám, že termínu „prožitek fyzilogické povahy“ používám spíše obrazně jako ostatně veškeré terminologie v oblasti umění.)

Analogické pohnutí uchvátí diváka na býčích zápasech při smrti toreadora, při rytířském turnaji i pohledu na popravu. Nepovažuji za náhodné, že španělská inkvizice proměňovala popravy ve veřejné podívané a že býčí zápasy jsou vlastně pořádány jako bohatě členěná divadelní představení.

Jestliže před vašimi očima umírá živý člověk, svíjí se ve strašných bolestech, je vám jedno, je-li to gladiátor nebo herec s pravdivým, životním prožitkem. Prožíváte stejné fyzilogické vzrušení tím silněji, že vám divadlo vychází vstříc a nezvedá po ukončení představení oponu, aby neporušilo vaši „iluzi“, kterou rouhačsky označuje jako „umělecký zážitek“. V tomto směru musíme přiznat pravdu Gordonu Craigovi, který tvrdil, že „zuřivý zápas mezi slonem a tygrem nám poskytne stejné vzrušení, jaké nám může dát soudobé divadlo, a dokonce v mnohem čistší a dramatictější podobě“. Naprosto však nemá pravdu tehdy, když se domnívá, že je to obecný nedostatek divadla, který může překonat jedině východisko: záměna herce loutkou. Nikoliv loutka, ale živý herec, skutečný tvůrce, **herec-mistr** je schopen vyvolávat a také vyvolává v divákovi pocity, které nebudou ryze fyzilogické povahy – pocity, které spadají do umělecké sféry a budou také odpovídat možností jeho citlivého vnímání. Ale především se musí zřeknout tohoto fyzilogického prožitku, s nímž přišlo naturalistické divadlo bez ohledu na to, že leží mimo vlastní oblast umění.

Skutečný hercův cit nemusí být založen na životní kopii a nesmí být uměle udržován při životě tím, že se umělec „přehrabává“ v osobních nebo cizích prožitcích.

Ovšem z druhé strany nesmí cit spoléhat pouze na uměleckou obraznost, protože přehánění obrazné stránky je stejným hrotem pro herecké umění jako prožitek fyzilogické povahy. „V každém umění se slučuje realita a umělecká stylizace,“ píše V. Brjusov ve statí „O realismu a umělecké stylizaci na scéně“. – „Sdělení smyslu, na něž je převážně zaměřena pozornost toho kterého umění, musí být provedeno maximálně realisticky. Realistická musí být i hra umělců, jenomže tento realismus nesmí přejít v naturalismus.“

Ano, hercův výkon musí být reálné povahy. Nemůže být ani jiný, neboť reálný je materiál jeho umění, reálná je forma jeho ztvárnění, reálný je také jeho cit. Ale reálný scénický cit nesmí nasávat živnou sílu ze skutečného života, ať již hereckého představitele nebo kohokoliv jiného, nýbrž z **vytvořeného života scénické postavy**, který z bájných krajů fantazie přivolává herce a probouzí ho k životu v tvůrčím slova smyslu.

O. Wilde kdesi napsal, že člověk, u něhož na stěně nevisí mapa země zvané Fantazie, nemá právo se hlásit ke jménu člověk. Rozhodně můžeme doplnit, že si nezaslouží, aby byl hoden jména umělce, jména herce...

V této legendární zemi Fantazie musí herec najít jevištní postavy, které se mají stát jeho uměleckým výtvorem, a musí jim vdechnout život.

Jevištní postava je přece syntézou citu a uměleckého ztvárnění, které se zrodilo výhradně v hercově tvůrčí fantazii.

Jevištní postava s výraznou formou může však vzniknout jedině v novém syntetickém divadle. Naturalistické divadlo přineslo pouze beztvárovou fyzilogickou emoci, podobně jako stylizované divadlo pouze vnější formu, nevyrovnanou a v uměleckém smyslu nedokončenou.

První moment tvůrčího procesu, moment, kdy herec teprve hledá svoji jevištní postavu, nelze podřizovat jakýmkoliv pravidlům nebo nějakému systému. Je to moment hluboce intimní, osobní povahy a probíhá u každého herce jinak. Tajemství zrození jevištní postavy je stejně tak záračné a nepopsatelné jako tajemství života a smrti.

Kdyby se podařilo odhalit toto tajemství, analyzovat je a znovu je sestavit, přestalo by existovat skutečné umění, protože by se stalo místo tvůrčího procesu záležitostí suché úvahy. Stejně jako se nikdy nepodaří v chemické laboratoři vyrobit živého člověka, stejně tak nemůže chemický nebo mechanický proces nahradit skutečný tvůrčí postup.

Při hledání podoby scénické postavy může a musí herci pomoci také režisér, ale velmi citlivě. Musí se podřídit hercově umělecké individualitě, protože každý herec jinak procítí onen stejný proces, ba dokonce jeden a týž herec při vytváření různých scénických postav jde mnohdy cestami značně rozdílnými. Jestliže ho v jednom případě přivede k dobrému výsledku pantomimický pohyb, v druhém případě může mu pomoci k úspěchu hudební motiv, zvukový vjem. V třetím mu může posloužit jako východisko mocné niterné vzrušení atd.

Teprve tehdy, když herec najde základní rysy jevištní postavy, může začít tzv. práce na roli, což je druhý moment v tvůrčím procesu. Moment nesporně snadnější, protože jej lze podřídit jistému plánu, podléhá totiž mnoha zákonitostem, které vyplývají z faktu, že hercův tvůrčí záměr musí být nyní uveden do souvislosti s celistvou jevištní postavou v daném scénáři (hře). V jevištním ději se herec setkává s ostatními dramatickými postavami a dosud jen tušená představa tu dostává příslušnou uměleckou formu, zcela zřetelně viditelnou, a tak se dokončuje hercův tvůrčí proces. Od této chvíle můžeme považovat jevištní postavu za hotovou, a když ji herec plně ovládne, může bez zvláštní námahy sehrát tu úlohu, která mu byla

přidělena v dané postavě. To znamená, že tímto způsobem přemůže zvláštní moc divadelního umění, která byla tak výrazná u hereckých představitelů komedie dell'arte.

Při důsledném dodržování pracovního postupu nebude herci zatěžko najít potřebné citové stavy a bez nebezpečí, že budou založeny na náhodném životním prožitku, ať již jeho samého nebo jeho známých. To už budou pravé citové **emoce, podřízené zákonitostem tvůrčího procesu a požadavkům, jak vyplývají z dané úlohy.**

Nebudou páchnout fyziologickým potem a vzrušení, které vyvolají v hledišti, bude jiné povahy než to, jaké zde probouzel proslulý prožitek. (Prvek fyziologické povahy zůstane i v tomto případě, ale nebude tu hrát rozhodující úlohu.) Vzrušení bude uměleckého rázu, bude převážně zakotveno v estetické oblasti a bude schopno diváka současně dojmout i rozveselit, vyvolat jeho nadšení i pláč, jak je dnes vzbuzují Praxitelovy sochy nebo Mozartovo „Requiem“.

Mejerchold popisuje ve sborníku „O divadle“ metody jevištní stylizace, které objevil, a vyžaduje na herci „tragiku s jemným úsměvem na tváři“.

Domnívám se, že v okamžicích tragického napětí má hráti úsměv nikoliv na tváři hercově, ale na tváři či v duši divákově. Tím chci říci, že ve chvílích tragického vypětí má se tetelit úsměv v duši tak otřeseného a uchváceného diváka – úsměv, který vyplyne z pocitů, jak je divák nutně musel zakusit v nejtragičtějších okamžicích, z radosti nad uměleckým výtvozem, který vznikl před jeho očima.

Dosud bylo možné zakusit podobný pocit jedině při baletu. Stačí připomenout „Joycellu“. Jestliže jste viděli Annu Pavlovovou, nikdy nezapomenete na překrásný, tragicky tak otřesný okamžik, když „umírala“ na scéně. A přese všechno duševní rozrušení rozkvétal ve vaší duši něžný úsměv, úsměv vytrysklý z rozkoše, kterou vám poskytlo nepřekonatelné umění Anny Pavlovové, úsměv z úlevy nad

tím, že před vašima očima neumírala balerína, ale scénická postava, kterou vysoce umělecky vytvořila.

V minulé sezóně uvedlo Komorní divadlo „Adriennu Lecouvreurůvou“. Možná, že se pamatujete na závěr hry, kdy Adrienna hyne vůní otrávených květin, umírá v okamžiku, kdy se vrací milovaný Maurice, aby ji uvedl do šťastného a vytouženého života. Za pochmurných zvuků pohřebního pochodu zhasíná tu nádherný život a divák se zmocňuje smutek.

Netrpělivě jsem čekal na konec generální zkoušky. Chtěl jsem se totiž přesvědčit, zda se v obecenstvu vedle tohoto základního pocitu zármutku zrodí také úsměv z dokonalého hereckého provedení. Tento úsměv se tu objevil a byl jsem šťasten, že jsem to sám pocítil a totéž se dověděl od mnoha diváků, dokonce i od těch, jejichž vnímavému postřehu bezpodmínečně věřím.

Toto vědomí mne naplnilo štěstím, protože nedůvěruji teoretickým výpočtům, které nebyly ověřeny v ohni divadelní praxe.

A proto dnes ještě s větší rozhodností prohlašuji, že Gordon Craig se zásadně mylí, když prohlašuje, jak je herec „zotročen citem“. Když hovoří o tom, že „v pouhém okamžiku jako blesk, dříve než může promluvit rozum a vyslovit svůj protest, planoucí vášně se již zmocnila herecova výrazu... potom je herec ve vleku citu, padá na kolena, rezignuje a volá: Dělej si se mnou, co chceš!“

To všechno je svrchovaně správné, pokud hovoříme o prožitku v naturalistickém divadle. Tam totiž, když herec uvede v činnost svoji nervovou soustavu, často nad ní ztrácí vládu a potácí se ve výbuších nespoutaného citového přepětí. Ale na to se musíme dívat jako na **chorobný zjev**, který není vyvolán citem, ale jeho nesprávným řízením. Cit, vtělený do scénické postavy, právě díky uměleckému ztvárnění je zbaven těchto chorobných následků a snadno se podřídí herci, který mu vdechl život prostřednictvím své tvůrčí vůle.

V řízení tvůrčí vůle a tvůrčí fantazie, ve schopnosti vykouzlit s její pomocí libovolnou jevištní postavu, zvládnout potřebné city – v tom spočívá právě herecova vnitřní technika. Cesta k ní není jednoduchá a vede především přes **improvizaci**.

Improvizace pochopitelně předpokládá nekonečnou řadu cviků, které ukážou tvůrčí vůli, rozvíjejí tvůrčí fantazii atd. O dvou skupinách těchto cviků se však zmíním, protože improvizace není pomíjena ani v naturalistickém, ani ve stylizovaném divadle.

Myslím na cílevědomou výchovu herecova vztahu k objektu a na zvládnutí citu.

Naturalistické divadlo naučí herce ovládati objekt v rozmezí jeviště, to znamená pouze vnitřní objekt, partnera, rekvizitu. Úmyslně však vylučuje z chápání objektu – hlediště.

Stylizované divadlo naopak ignoruje objekt herecova partnera a obrací pozornost výlučně do hlediště.

Nové syntetické divadlo musí sloučit oba tyto postupy: herec přece tvoří společně s partnerem a musí si být stále vědom, že má před sebou hlediště a nikoliv pomyslnou čtvrtou stěnu naturalistického příbytku.

Improvizace v syntetickém divadle musí pomáhat herci, aby zvládl obě stránky objektu.

Chceme-li zvládnout cit, musíme dosáhnout toho, aby nevznikal živelně, sám od sebe, nýbrž ve spojení s úkoly, které přináší jevištní postava. Jedině tak se může naturalistický prožitek proměnit v tvůrčí záležitost, která má uměleckou hodnotu.

vnější herecká technika

Zvládnutí vnitřní herecké techniky nedává ještě herci možnost, jak jsem se již o tom zmínil, aby vytvořil dokonalou jevištní postavu.

Aby herec mohl úspěšně dovršit tvůrčí proces a vytvořit takové umělecké dílo, které by divák mohl

sledovat a také pochopit, musí mu vtisknout příslušnou uměleckou **formu**. Samozřejmě, že při jejím vytváření musí použít materiálu, který má k dispozici. Víme, že tímto materiálem je pro herce vlastní tělo, jeho dech, hlas a celé jeho fyzické „já“.

Ve schopnosti, jak používat tohoto materiálu, spočívá vlastně vnější herecká technika.

Bez virtuózního zvládnutí vnější techniky, bez nezbytného mistrovství právě v této oblasti – jsou odsouzeny nejnádhernější hercovy úmysly, nejdůležitější plány a nejobdivnější jeho vnitřní představy jenom k zániku. Zbrzděny neohebným a nesouzvukným materiálem nemohou dostat vhodnou uměleckou formu a nenajdou správnou cestu k divákovi. Dokonce k němu mohou proniknout ve zkreslené podobě, jako by se odrážely v křivém zrcadle, všemožně zmrzačeny a znetvořeny.

Myslím, že v téhle otázce je dnes již jasno.

Uvedu malý, ale výmluvný příklad, který přejímám od Delsarta. Ocituji ho především pro ty, kdož ještě nejsou přesvědčeni o této absolutní pravdě.

Herec vyznává na jevišti lásku. V jeho srdci hoří plamen citu. Nedovede však cit zvládnout a jeho tělo, ponechané samo sobě, vyjadřuje tyto citové stavy po svém. Hercovo milostné, romantické vzrušení je tedy provázáno chvěním nohou, a v důsledku toho se hlediště právem směje. Nejenže k divákovi nepronikl hercův cit, ale dokonce se stal pravý opak, tj. nevhodné chvění nohou – **nesprávná forma** citového stavu pokazila výsledný dojem, přidala mu rysy, které herec vůbec neměl na mysli.

Mohl bych spolu s ostatními praktiky uvést mnoho podobných příkladů, kdy herec nebo herečka prolévají na scéně „opravdivé“ slzy a vyvolávají v hledišti výbuchy smíchu nebo v nejlepším případě chladnou lhostejnost. Myslím však, že by to bylo zbytečné.

Nastudování Puškinových her v Uměleckém di-

vadle hovoří průkaznou řečí, tragický neúspěch „Kaina“ může nahradit mnoho dalších slov a příkladů.

Herec musí tedy zvládnout svůj materiál, musí jej dobře znát, zamilovat si tělo natolik, aby je stále zdokonaloval a vytvářel tak z něho stále ohebnější, spolehlivější a poslušnější nástroj své tvůrčí vůle. Hercovo tělo se musí ozývat jako kouzelné stradivárky jen na pouhý dotek mistrovy ruky, na pouhý záchvěv jeho tvůrčí vůle, a musí pokorně ztělesnit jeho tvůrčí záměr v celém proudu výrazných forem, v nichž se odrazí nejjemnější odstíny hercovy vůle a fantazie.

Dosažení takového schopnosti předpokládá neustálou práci a neustálé denní cvičení.

Hercům by měl sloužit za příklad tak skvělý mistr jako Rubinštejn. Bral si s sebou na cesty cvičnou klávesnici, provázela ho i do vagónu, aby nepromarnil jediný den bez cvičení.

Jak usilovně by měl tedy pracovat herec, vázaný na plasticky nepoddajný, značně tvrdošíjný a proměnlivý materiál!

Tělo dnešního herce se vskutku nepodobá zázračným stradivárkám, ale balalajce se třemi strunami, na níž se dá s obtížemi zahrát primitivní šlágr nebo domněle „životně pravdivé“ melodie, ale není schopna vydat ze sebe složitější tóny.

Aby herec opravdu rozvíjel schopnosti a možnosti svého vlastního těla, k tomu je zapotřebí dlouhé a systematické přípravy.

Považuji za nejvhodnější otevřít školu pro děti ve věku sedmi až osmi let, a z nich vychovat herce pro syntetické divadlo.

Nejschopnější z nich by se mohly stát představiteli hrdinů a hrdinek, ostatní by tvořily tak nezbytný **divadelní sbor**, bez něhož je nemyslitelné opravdové činoherní umění.

Teprv až vytvoříme divadelní sbor, bude konečně setřena s tváře divadelního umění odporná a palčivá skvrna, to, že v takzvaných davových scénách se jeho scéna zaplňuje náhodně vybranou smeč-

kou statistiků, s jejichž pomocí uskutečňují režisérů své „skvělé inscenace“.

Ale ani tato zdoluhavá cesta nemusí vydat plody, protože do doby, než z takové školy vyrostе opravdové divadlo, uplyne dobrých dvacet až pětadvacet let; bohužel v divadelním umění přináší výsledky pouze činnost, která je neustále zapojena do horoucí aktivity divadelní praxe, čerpá odtud svoji sílu a zakaluje dosažené v ohni jejích reflektorů.

Proto jsem se rozhodl k pokusu se školou, do níž by byla přijata po předběžném výběru mládež převážně ve věku mezi šestnácti a dvaceti lety. Do učebního plánu jsem zařadil především disciplíny, s jejichž pomocí je možné dosáhnout maximálních výsledků.

Vedle zvláštních plastických cviků a baletní gymnastiky, které rozvíjejí značně jednostranné tělesný aparát a nedovedou mu popřát oné svobody a plynosti pohybů, jež je pro herce nezbytná, zařadil jsem také šerm, akrobatická cvičení a ekvilibristiku (žongléřské cviky).

Dnes se už usmívám při vzpomínce, jaký posměch vzbudila moje škola v divadelních kruzích; jak se tu hovořilo o tom, že se herci Komorního divadla učí „mrskat nohama“. Převážně se tehdy namítalo, že herec nemůže být přece klaunem a nemůže se jen honit za originálními nápady. Dokonce recenzent „Ruských vědomostí“ (Russkije vědomosti) napsal o výkonu A. Koonenové v „Modrém koberci“ L. Stolicy, že vlastně nehrála, ale tančila – což podle tehdejších představ mnohých divadelníků byla pro herce vskutku zdrcující výtka –, obvinil ji, že prý tu prováděla všemožné posunky nevhodné v komorní hře. Přitom si vůbec neuvědomil, že v jeho slovech byla obsažena pochvala.

Samozřejmě, že nás tehdy podobný výsměch nijak zvláště nerozčiloval. A zatímco se ve zkušených divadelních kruzích sebevědomě usmívali, pustili jsme se do práce a stále jsme ověřovali výsledky cvičení v každodenní jevištní praxi.

Neuplynulo mnoho času a postoj ke cvičením, která jsme zavedli v naši školu, se začal radikálně měnit. Jednotliví odpovědní představitelé divadel a dokonce celé soubory museli přiznat, že tato cvičení mají nesporný význam, a začali dokonce zavádět podobná opatření. Nejpersvědčivějším důkazem v tomto směru posloužilo nastudování „Princezny Brambilly“.

Ve svých veřejných přednáškách o tomto představení jsem mimo jiné prohlásil, že „Princezna Brambilla“ je právě v tomto ohledu inscenací pro slepé, protože i slepí musí nakonec přiznat, jak nesmírné a zcela zatím nevyužité možnosti přináší herci perfektní zvládnutí materiálu vlastního těla.

A to bylo v době, kdy jsme udělali první skromné krůčky v tomto směru. Jak mocný, všestranný a vskutku krásný bude herecký výkon, až dojde po této cestě k absolutní dokonalosti.

Můj pokus skončil tedy dobrými výsledky, přesvědčil dokonce i mne samotného o tom, že lidské tělo v mladém věku a dokonce i v pozdějším stadiu je ještě dostatečně ohebné a poddajné, nebrání se nutnému opracování a může být dovedeno k velké dokonalosti.

To všechno však nevyvrací můj úmysl, že je nutné založit školu i pro děti. Pouze to znovu potvrzuje mé dávné přesvědčení, že Gordon Craig nemá pravdu, když tvrdí: „Hercova hra není uměním“ – neboť podle jeho názoru vytvoření jakéhokoliv uměleckého díla předpokládá materiál, který je poddajně formován podle našeho záměru, a tím se prý nikdy nemůže stát lidské tělo.

Nepovažuji to za správné. Takováto tvrzení lze snadno vyvrátit, stačí poukázat na akrobata. Cožpak jeho materiál, tj. jeho tělo, se vskutku nepodřizuje nejjemnějším odstínům vnitřních povelů? Cožpak se akrobat může spoléhat na náhodu, když předvádí své cviky a obraty v hrozivé výši cirkusové kopule? Seběmenší náhodnost, jinde docela bezvýznamné selhání v ovládnutí těla, nicotné vybočení z předem nutně připraveného plánu – hrozí

akrobatovi nevyhnutelnou smrtí! Je potom možné vůbec hovořit o tom, že lidské tělo neposkytuje divadelnímu umění vhodný materiál?

Možná, že namítnete: „Ano, ale to je cirkus a tam nehraje podstatnou úlohu cit, který právě podle Craiga narušuje hercovu uměleckou rovnováhu.“ Odpovím vám: „To není pravda, i akrobat musí být v jistém směru hercem, každopádně však není mechanickou loutkou.“ Věřte, že onen akrobatův cit, vyplývající ze smrtelného nebezpečí, z vědomí stále mu hrozícího pádu, není o nic slabší než city, které provázejí herecký výkon. Cit při akrobatickém výkonu se dá – alespoň podle mého názoru – zvládnout mnohem obtížněji než cit na scéně, protože jeho podstata je velmi blízká fyziologickému prožitku. A přece se mu akrobat nepodřizuje, dovede jej zkrotit, nedá se jím odvést od svého výkonu, naopak provádí přesně stanovený program s pomocí svého materiálu, tj. svého těla, bez jehož poddajného zformování – jak prá- vem konstatoval Craig – nemůže vzniknout opravdové umělecké dílo.

Herec na jevišti může tedy nepochybně mnohem snadněji podřídít svůj cit a svůj materiál tvůrčí vůli a fantazii. To už dnes mohu se vši určitostí prohlásit na základě zkušeností, jak jsem je nasbíral v divadle, při různých speciálních cvičeních a především při nastudování „Princezny Brambilly“. Nezbývá než připomenout, že jsem k nim dospěl ve spolupráci s herci a žáky, kteří udělali teprve první krůčky na cestě za dokonalým zvládnutím vnitřní a vnější herecké techniky.

Vedle mistrovského ovládnání svého těla musí však herec s nemenším mistrovstvím zvládnout svůj hlas a řeč, což přináší s sebou ještě větší potíže, než o jakých jsme se dosud zmínili.

Jestliže v oblasti zvládnutí materiálu lidského těla nemáme mnoho vyzkoušených a ověřených poznatků, které by usnadnily naši práci, zde naopak, v oblasti hlasu a řeči, stojí nám v cestě skálopevné zlovyky, které jsou v nás hluboce za-

kořeněny. Nejdříve je musíme radikálně odstranit, a teprve potom dosáhneme žádaných výsledků.

V této oblasti nás potkají ještě četné neúspěchy, což však nesmí oslabit naše tvůrčí úsilí, tím spíše, že jsme tu už objevili nejednu věc, která nám usnadní další postup.

Díky naturalistickému divadlu a jeho netečnému postoji k otázkám hlasu a řeči převládá na dnešním jevišti nevýrazný, bezbarvý, domněle „životně pravdivý“ přednes. Odporná, vulgární, měšťácká, domněle „životně pravdivá“ řeč se tu stala vysvědčením pro herce s „dobrým vkusem“. Když se řekne herci, že mluví „prostě a přirozeně“, zní to jako zvláštní vyznamenání, jako příjemná pochvala.

„Nehovořte přede mnou,“ píše Coquelin, „o přirozenosti herců, kteří nechtějí promluvit uměleckou řečí a žvatlají před obecenstvem, jako by seděli doma u oběda, opravují se, zastavují, opakuji slova, žmoulají je v ústech jako doutník, huhňají a proměňují autorův text v něco na způsob řezanky. Víím, že si herec může získat slávu tím, že napodobuje tón běžného hovoru. Nevyslovuje žádné slovo výrazněji než ostatní, polyká konce větných celků, často zadrhuje, zkracuje slova, předstírá, jako by hledal správný tón. Dvakrát, třikrát opakuje slova za sebou, mluví velmi monotónně asi tak deset minut, potom náhle zrychlí tempo přednesu, aby co nejrychleji dospěl k efektu pasáže. A nekritické obecenstvo je nadšeno. Probůh, jak je to přirozené! Málem si myslíš, že se chová jako doma. Jaký je to herec! Já jsem mu nerozuměl, a vy? Ale jak to bylo přirozeně řečeno!“

Skláním se před Coquelinovým postřehem: jak by bylo těžké bez jeho vtipného výroku vysmát se hroznému prostoduchosti, která se usídlila na dnešním jevišti.

Stejně tak má Coquelin pravdu, když tvrdí, že „takoví herci jsou předurčení hrát jen v repertoáru ze současného života“.

Když se tento prostoduchý způsob přednesu

uplatní v jiném repertoáru, okamžitě vynikne jeho neumělecká podstata v celé své nahotě.

Když odmítám tuto násilnou přirozenost, která není nic jiného než nejsnadnější a nepohodlnější přednes, nenabádám herce, aby se pouštěli do „chladného skandování“, při němž – podle Mejercholdových představ – mají slova „padat jako kapky do hluboké studně“.

Nikoliv; podobně jako se snažím, aby hercovo tělo bylo vskutku osvobozeno a vyvíjelo se správným směrem, nenásilně splynulo s uměleckým výrazem, jak se zrodil v procesu umělecké tvorby, podobně bych chtěl osvobodit hercův hlas a jeho řeč – tak, aby mohl každou jevištní postavu obdařit vlastním osobitým zvukem.

Stejně jako tělo propůjčuje jevištní postavě plastickou podobu, tak hlas a řeč jí vtiskují podobu zvukovou...

V umění nelze trpět náhodné intonace.

Hercova řeč nesmí být podřízena náhodě, ale naopak musí být v přísném souladu s vytvářenou jevištní postavou, v rytmickém souladu; to je prvořadý požadavek.

Jakékoliv jiné – míním tím logické a psychologické – členění řeči musí být podřízeno rytmickému členění...

Kouzlo rytmické řeči začíná jen postupně chápat obecenstvo, a dokonce, chválabohu, také divadelní kritika.

Ještě přednedávnem, když A. Koonenová hrála výtečně úlohu Mněvěry v „Modrém koberci“, sypaly se všemožné výtky a námitky proti jejímu prý „nepřirozenému“ přednesu, kdežto po nastudování „Adrienny Lecouvreurův“, kde byl problém řeči vyřešen mnohem důsledněji, kritika označila její přednes za „překrásný“.

Konečně!

Vedle rytmického prvku musí jevištní řeč obsáhnout také prvek ryze dynamický. Řeč stejně jako gesto musí být rozčleněna podle vnitřní náplně, musí mít specifické jevištní úkoly, k nimž

musí být zaměřována a neustále usměrňována. Jedině tak může být dokonale plastická a výrazná.

Hercův přednes musí být zcela svobodný a nemůže být podřizován náhodným impulsům.

A nezmiňuji se vůbec o tom, že musí být (stejně jako dech) překrásně propracovaný a kultivovaný; nehovořím o tom, že musí mít zcela bezvadnou dikci...

Až se herec propracuje k dokonalému hlasovému projevu a plně jej zvládne, potom se už hlasu nebude bát a bude jím „kouzlit“ při vytváření jevištních postav. Poznává, že zvuk je jedním z nejdůležitějších a také nejdůležitějších výrazových prostředků, které má herec k dispozici, aby přenesl svůj umělecký záměr do hlediště...

režisér

... Režisér nahrazuje v divadle kormidelníka, řídí loď divadelního představení přes mělčiny a úskalí. Pomáhá jí překonat všemožné překážky, svádí boj s bouřemi a vlnami, rozvinuje a stahuje nosné plachty, prostě vede představení za určeným cílem.

Pokud plní tuto funkci kormidelníka, potud také ve větší či menší míře omezuje svobodu všech herců. Může se zdát, že tím vyvrací své tvrzení o hercově prioritě, jeho opravdové nadvládě v divadle.

Ale tento rozpor je jen zdánlivý...

Je samozřejmé, že režisér, jehož poslání je natolik odpovědné a rozsáhlé, musí mít k němu také předpoklady, musí být opravdu **mistrem scény**. V novém divadle, které mám stále na mysli, tomu ani nemůže být jinak. Cožpak by strpěl opravdový herec, herec-mistr, který ovládá všechny výrazové prostředky a pronikl k tajemství uměleckého procesu, aby v čele divadelní lodi stál krajně nespolehlivý kormidelník?

Proto trvám na názoru, že režisérské umění je organickou součástí divadla, režisérova funkce a jeho poslání v kolektivu nijak neomezuje hercovu osobnost, naopak přispívá k tomu, aby se mohla plně projevit.

Proč se tedy v dnešním divadle ozývá tolik žalob a stesků na to, že režisér znásilňuje hercovu individualitu a proměnil prý divadlo v něco na způsob Prokrustova lože, na němž je hercova umělecká osobnost stále omezována, kde herec nemá možnost se projevit a nenachází tu ani příležitost k plnému a radostnému uměleckému projevu?

Tyto výtky přišly ze všech stran a nutno přiznat, že obsahují částku pravdy. Nikoliv v tom smyslu, že režisérovým posláním v divadle je opravdu potlačovat hercovy záměry, jeho svobodu a nadání; dokonce ani ne tak proto, že většina současných režisérů je ngramotná a nemá vlastně ani sebemenší právo působit v oblasti umění – ale za rozhodující považují skutečnost, že **směry, které rozvíjeli největší režiséři naší doby, uvedly je do takové situace, že jim nezbylo nic jiného než utlačovat herce.**

Již nejednou jsem se zmínil o tom, že soudobé divadlo prošlo dvěma krajnostmi: naturalistickým a stylizovaným uměním. Režiséři, zastánci obou těchto směrů, díky zvláštním okolnostem, souvisícím se samou podstatou těchto směrů, neměli možnost uvolnit stavidla hercově samostatné tvorbě.

Jak známo, naturalistické divadlo se přihlásilo k programu „věrnosti životní skutečnosti“ – chtělo vzbudit iluzi skutečného života a odmítalo divadelní podívanou.

Režisér, který se podřídil těmto požadavkům, musel vyžadovat od herce, aby poskytl divákovi co nejvěrnější iluzi, že je před ním Ivan Ivanovič, Marie Ivanovna a postavy ze života obecně.

Přijetím tohoto požadavku byl režisér nucen omezovat herce a zbavovat jeho výkon veškeré barvitosti a výraznosti. Aby neporušoval iluzi životní

skutečnosti, musel spoutat hercovo gesto, ztlumit jeho hlas, zbavit jeho přednes rytmičnosti atd. Musel herce připravit o všechny výrazové prostředky, jejichž vlastní ráz byl v rozporu s tímto programem naturalistického divadla. Zbavoval ho tak materiálu, s jehož pomocí mohl herec jedinečně vytvářet své osobité umění. Protože kdyby mu ponechal v ruce tento materiál a dal mu možnost jím vládnout, již první gesto, první zvuk jeho hlasu rozbil by na prach namáhavě vybudovanou iluzi životní pravdy a rozmetal pracně vytvářené představy v hledišti.

Proto také, ať byl režisér naturalistického divadla sebenadanější a sebevíce zkušený, **nutně musel potlačovat** hercovu samostatnou tvorbu. Bylo to zákonité zlo, vznikalo v důsledku neúprosné logičnosti: jakmile režisér přijme tento princip, musí mu podříditi herce, což znamená rdousiti jeho samostatnou tvorbu a všemožně ji potlačovat.

Z tohoto hlediska považují také všemožné žaloby a stesky na režisérské násilnictví za záležitost nesusouvisící s vlastním posláním režiséra v dnešním divadle, ale vyplývající ze samé podstaty naturalistického divadelního směru.

Ostatně do stejných krajností zavádělo režiséra stylizované divadlo.

Jestliže se přihlásil k programu divadelní stylizace a snažil se v důsledku toho potlačit v herci všechno, co souviselo s jeho uměleckou individualitou, jestliže se snažil podříditi hercův projev této stylizaci, stejně jako se snažil stylizovat jeho citový projev, pak musel pouze vzít na vědomí obdobně jako režisér naturalistického divadla, že je povinen zbavit herce všech tvůrčích možností, jak svobodně využívat vlastního materiálu. Herec, který by volně použil tohoto materiálu, v naturalistickém divadle by jen narušil životní iluzi uměle tu budovanou; zatímco ve stylizovaném divadle by rozbil umělou iluzi vykonstruované stylizace, k níž toto divadlo zcela zákonitě dospělo.

Tak i zde, ve stylizovaném divadle, podřídil režisér

herce mylnému principu, který byl ve své podstatě cizí divadelnímu umění, proto ho nutně musel znásilňovat a potlačovat – takže veškeré stížnosti na režisérské diktátorství byly na místě...

Úloha režiséra v divadle je ohromná, a čím více se bude divadlo zdokonalovat a osvobozovat ze zajetí diletantismu, tím bude nabývat na významu, zahrne v sobě postupně také úlohu dramatického autora a bude vskutku společně s hereckým kolektivem vytvářet scénické dílo...

divák

Divák! Žádné umění se mu tolik nevěnovalo jako divadlo.

Ale ani v našem umění mu nikdy nebylo věnováno tolik pozornosti, vášnivých sporů, diskusí, projevů a statí jako v poslední době.

Tento zájem o vyjasnění úlohy obecnstva má svůj vnitřní smysl, protože vyjasnění otázky, jakou úlohu má mít divák v dnešním hledišti, zda se má omezit na **pouhé vnímání** nebo má být **tvůřivou součástí** představení, přinese do značné míry odpověď, jaká má být struktura soudobého a budoucího představení.

Jestliže dojdete k závěru, že divákovi náleží v divadle aktivní úloha v tvůrčím smyslu slova, že má být přímým účastníkem divadelního představení, pak nutně musíte zrušit rampu, přenést děj do hlediště a naopak diváka přivést na scénu.

Jestliže se však přesvědčíte, že divák není přímým tvůrčím činitelem, ale pouze vnímá – byť aktivně – předváděný děj, pak i celá struktura divadelního představení bude zřejmě poněkud odlišná.

Proto vystavba nového divadla, na jehož uskutečnění se podílíme, předpokládá, že bude vyjasněna úloha divadelního obecnstva...

Úloha diváka v divadle je jiná než v ostatních druzích umění – což je pravděpodobně příčinou toho, co svádí zastánce teorie společenského po-

citu družnosti a pospolitosti k nesprávným závěrům. Hlubší rozbor – o který se pokusím – vede nás však k postřehu, že tato úloha diváka je vlastně jen důsledkem jeho zvláštního postavení v divadle.

Skutečně, v každém jiném druhu umění divák vnímá dílo teprve potom, když se dovrší celý tvůrčí proces, když se dílo „osamostatnilo“, stalo se prostě nezávislým ve své existenci na tvůrci. V malířství se dívá na hotový obraz a nestará se příliš, kdo je jeho tvůrcem a jak probíhal tvůrčí proces; v sochařství pozoruje dokončenou sochu; v architektuře dostavěný chrám nebo palác atd. Jenom v divadle je divák přítomen při tvůrčím procesu, je stálým svědkem hercových proměn při představení.

Právě díky této okolnosti se divadlo dostává do zcela zvláštního postavení; zdá se, jako by hercův umělecký výkon vznikl jen po zdvižení opony a umíral také s jejím spuštěním, a proto se zdánlivě nemohl obejít bez divákovy přítomnosti již ve vlastním procesu vytváření jevištních postav a nejen po jeho dokončení. Toto zdání dovoluje připisovat divákovi v hledišti jiné poslání než ve všech ostatních druzích umění.

Ale právě zde se skrývá zjevné nedorozumění, které vynikne mnohem výrazněji, proniknete-li k vlastnímu řešení problému a odhodíte stranou všechno, co svádí k lehkomyšlnému a povrchnímu rozluštění.

Jistě víte, že divák se zúčastní představení až v době, kdy se již vlastně završila tvůrčí práce v divadle. Jistě také víte, že tvůrčí proces při představení je závislý na těchto přípravných pracích – na výběru textu, vlastním vytváření jevištní postavy, zkouškách a cvičeních, na nalezení režijního rytmu, správné jevištní atmosféry atd., na nespočetných zkouškách hereckých, kostýmových, osvětlovacích a dekoračních, které probíhají tak dlouho, až je celý proces kolektivní tvorby divadelního představení dokončen a řádně dovršen.

Proto když se představení objeví před zrakem diváka, je to již hotové, ucelené a samostatné dílo divadelního umění. (Což ovšem neznamená, že při představení herec jen mechanicky opakuje dříve nalezené rysy jevištní postavy. Nikoliv, prokletí i skutečná tvůrčí radost hereckého umění spočívá v tom, že v každém jednotlivém představení herec vytváří dílo, které je pomějnější. Avšak to již není přípravný tvůrčí proces, ale vlastní umělecký výkon.)

Rozdílné ve srovnání s jinými druhy umění je tedy to, že divadelní umění nelze jen staticky pozorovat a mechanicky vnímat – pro osobitou povahu materiálu i jeho dynamičnost. Divák je vnímá dynamicky, neboť před jeho očima zaniká připravená umělecká forma v živém plameni představení a rodí se umělecká forma nová, která je podobně odsouzena k zániku, aby posloužila jako základ pro další. Divadelní umění, aby prošlo tímto procesem, **potřebuje tedy nezbytně diváka v pravém okamžiku, ve chvíli svého dynamického vzepětí, jediné tehdy.**

Z toho vyplývá, že tedy v divadle podobně jako v jinýchruzích umění divák vnímá již hotový umělecký výtvar, který je však dynamické povahy, není statický jako jiná umělecká díla.

Bylo by omylem, kdybychom se domnívali, že divadelní umění bez diváka ztrácí půdu pod nohama, že jediné divák může poskytnout herci živý tvůrčí impuls.

Dobře víme, že v průběhu tvůrčího procesu, během přípravy představení mohou vzniknout zkoušky tak inspirující, že se jim nevyrovná žádné následující hotové představení.

Ale i samo představení neztrácí umělecký ráz, když se ho nezúčastní obecenstvo, podobně jako nepozbude umělecké hodnoty sochařovo dílo, zůstane-li skryto zrakům obecenstva.

Pouze zvláštní povaha **materiálu** divadelního umění, stárnutí a nutné opotřebování lidského těla, vytvářejí tu zvláštní časové hranice. To jsou roz-

hodující činitele, proč hotová jevištní postava musí být okamžitě zveřejněna, musí být divákovi předložena hned, a nikoliv až po mnoha letech. Přesto však divák tu není činitelem aktivně tvůrčím, ale pouhou vnímající složkou.

Připustíme-li do jisté míry oprávněnost podobných myšlenek, pak musíme také uznat jejich platnost ve výkladu divákova postavení, jeho vlastní úlohy v tvůrčím procesu. Musíme potom konstatovat, že může být jediné divákem a nesmí aktivně zasahovat do průběhu představení.

Proto se musíme s konečnou platností zřeknout všech restaurátorských pokusů, jimiž v současné době přepřlňují domnělí novátoři divadlo.

Můstky přes orchestr, pobíhání nalíčených herců v hledišti, odchody ze scény mezi obecenstvo – nevytvářejí nějaký pocit vzájemné pospolitosti, ale spíše sem vnášejí bezradnost a chaos. Divák se naštěstí chová taktně a většinou zůstává divákem, ale nalíčení a kostymování statisté, kteří se ukazují mezi publikem, urážejí umělecký vkus a nedělají z divadla nic jiného než neumělecký galimatyáš.

Ať žije divadelní rampa!

Ať žije rampa, která odděluje scénu od hlediště, protože jeviště vždy zůstane velmi složitým aparátem, který zvládne jediné herec-mistr, kdežto hlediště zůstane vždy amfiteátre, kde usedá **obecenstvo, aby vnímalo herecké umění.**

Jestliže určíme divákovi jinou funkci, proměníme jeviště v „nízké, oltářové pódium“, na které má – podle V. Mejercholda – „s přirozenou lehkostí vběhnout divák, aby se připojil k obřadu“; neznamená to nic jiného než se vrátit do divadelního pravěku, vléci divadlo nazpět a odvádět od úrovně, které dosáhlo jako soudobé umění, zbavovat je samostatnosti, k níž dospělo v průběhu mnoha století.

Když volám „Ať žije rampa!“, nemyslím zásadně na nějaké vychvalování opravdové rampy s jejím plošným světlem. Neznamená to, že jsem snad

nadšen dnešním divadelním prostorem, ubohou scénickou „krabicí“, v níž krásné a tvůrčí plány tak často ztroskotávají na tradičním architektonickém řešení divadelního prostoru.

To jsem neměl na mysli. V souvislosti s novým chápáním jeviště musí být pozměněna celá koncepce divadelní budovy. V tomto směru se u nás již experimentuje. Ale ať bude divadelní budova jakkoliv pozměněna a přestavěna, neviditelná rampa, o níž jsem se zmínil, musí tu zůstat. Přece jsme nevyhlásili program „zdivadelnění divadla“, nerazíme požadavek specifického hereckého mistrovství, nevymaňujeme divadlo z područí literatury a malířství jedině proto, abychom upadli do druhé krajnosti a uvedli je do otrocké závislosti na hledišti...

Jakou úlohu tedy přiřkneme divákovi? Zásadně nechceme, aby divadlo vnímal jako pouhou iluzi, mechanickou kopii životní skutečnosti. O tom není zapotřebí znovu hovořit...

Domnívám se však, že má **tvůřivě přistupovat** k uměleckému dílu. Má se vznášet na kouzelných křídlech fantazie, kterou v něm probudilo a posílilo herecké umění, má se přenášet ze stěn divadla do vysněné země. Na této cestě mu přeji mnoho zdaru. Chtěl bych jen, aby se vznášel na létajícím koberci **hereckého umění** a nebyl klamán nějakými pohádkovými výmysly nebo laternou magikou, které již svou podstatou jsou divadelnímu umění stejně cizí jako neumělecké napodobování skutečnosti.