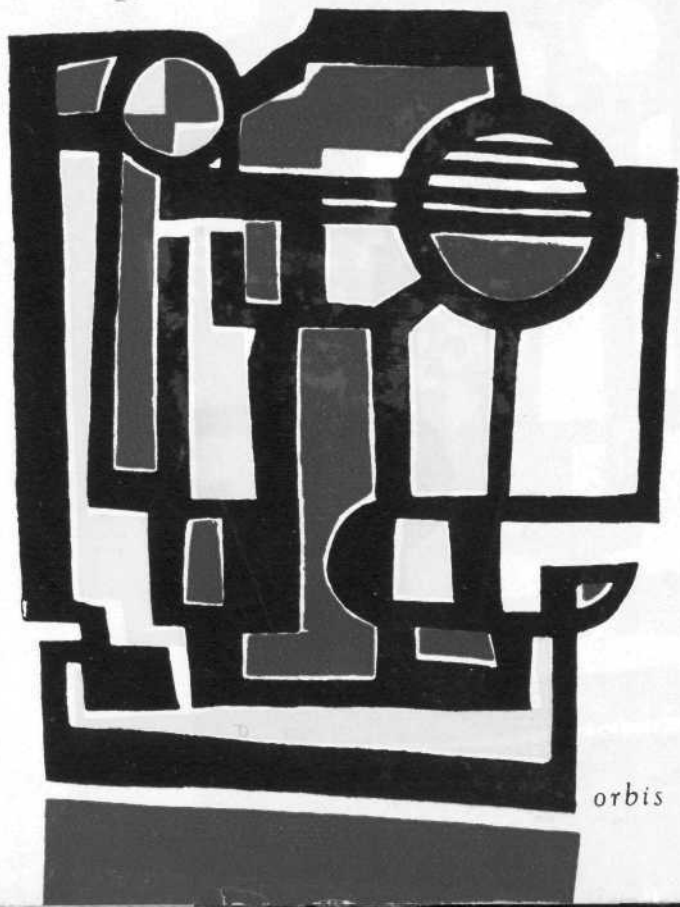


louis jouvet
nepřevtělený herec



orbis



Louis Jouvet

Nepřevtělený herec

Orbis
Praha
1967

9	Mladé dívky o hereckém poslání
13	Otázky nad divadlem
23	Poslání
37	Chování herce
39	Konzervatoř
43	Chování herce
59	Zápletka / Jednání / Rytmus
70	Předpoklady k herectví
73	Hercovy úvahy na okraj / Divadelní postava
75	Dopisy herci
94	Herec a postava
101	Text a hraní
121	Intuice
123	Intuice
133	O bezprostřednosti
147	Niternost
153	Překážky / Tradice
156	Herec mi řekl
157	Doslov
163	Časový přehled
168	Ediční poznámka
169	Významnější filmové role
171	Bibliografie
175	Poznámky k obrazové příloze

DNES MUSÍ HEREC VĚDĚT, CO JE DIVADLO. MUSÍ O NĚM MÍT NĚJAKOU PŘEDSTAVU, NEMŮŽE UŽ VYKONÁVAT SVĚ POVOLÁNÍ A NIC O NĚM NEVĚDĚT, JAK TOMU BÝVALO V BLÁZENÝCH DOBÁCH MINULOSTI.

JE TEDY ZAPOTŘEBÍ, ABY POCHOPIL, ŽE JEHO ÚLOHA V DIVADLE PŘESAHUJE VŠECHNY ROLE, KTERÉ KDY HRÁL NEBO BUDE HRÁT, ŽE JE KRÁSNĚJŠÍ NEŽ VŠECHNY ROLE, KTERÉ SE JÍ OBOHACUJÍ; JDE O ÚCTU, KTEROU JE POVINEN VZDÁVAT DIVADLU, KLASICKÝM I MODERNÍM AUTORŮM, BÁSNÍKŮM A PUBLIKU, JDE O TO, ABY HEREC POSTAVĚ ODDANĚ SLOUŽIL, ABY DIVADLO V PRAVÉM SMYSLU SLOVA POZNAL. MĚL BY TEDY POCHOPIT, ŽE MINULY DOBY NĚKDEJŠÍHO LACINÉHO SOBECTVÍ; NEUVĚDOMÍ-LI SI TO, BUDE SÁM OHROŽEN PRVNÍ...

MLADÉ DÍVCE O HERECKÉM POSLÁNÍ

Slečno,

píšete mi: vy mne neznáte.

Neomlouvejte se; je to ideální stav pro vytváření lidských vztahů: tato samota ospravedlňuje naše povolání.

Chcete se stát herečkou a žádáte mne o radu. Rozpaky, které působíte mně, nejsou o nic menší než Vaše rozpaky. Chcete se poradit se „skutečným umělcem“, a já si nejsem jist, zda jím jsem. Snažím se pouze být hercem; už dlouho o to usiluji, ale uznání publika — jakkoli je přesvědčivé — mi zcela nezaručuje, že jsem „skutečný herec.“

Naše povolání, na to nezapomínejte, je zpočátku jen klamání sebe sama. Je to triumf podvodu. Nedávno mi jedna dáma, které jsem dělal banální poklony, řekla nezávazným tónem, nepochybně zapomínajíc na mou profesi: „Och, vy nejste upřímný, hrajete komedii!“ Trochu mě to zarazilo a hned mě opustila všechna výmluvnost. Auto jelo dál, bylo po konverzaci a já jsem pozoroval krajinu. Pohled na krajinu mi připomněl obraz, který má jeden můj přítel; sám je malíř a vykládal mi tuto anekdotu:

Dítě se dívá na malíře, který sedí před stojanem s paletou v ruce. Štětec se střídavě a hbitě dotýká palety i plátna. Obraz je ještě nezřetelný a beztvary jako každý první náčrt, je v tom stadiu, kdy se zdá, že barvy, rozložené na paletě a na plátně spolu splývají a vzájemně si odpovídají. Dítě sleduje s rostoucí zvědavostí gesta, která mu připadají jako hra. Po dlouhé chvíli pozorného zájmu ukáže dítě napřed na paletu, pak na plátno, doprovází gesto slovem a zeptá se: „Pane, prosím vás, děláte „tamhle“ „tuhle“ nebo „tímhle“ „tamto“?“

Máte — píšete mi, že máte — naléhavou touhu hrát, mimořádně jemnou citlivost a zevnějšek, který přede mnou s neupřímnou skromností označujete za „ucházející“.

S „tímhle“ tedy zamýšlíte dělat „tohle“, čili:

„Uspokojit svou trvalou potřebu po úniku ze sebe a po převtělení.“

„Vytvářet ze sebe každý den novou individualitu.“

„Nebýt už sama sebou.“

„Nemít jeden život, ale mnoho životů.“

„Tvořit postavy, které by byly vždy jiné, dávat jim silnou a živoucí osobnost, dokázat, že postavy nebudou nikdy cítit, milovat a nenávidět stejným způsobem.“

Jak mi píšete v závěru, „chtěla byste mít možnost smát se smíchem svých postav, trpět jejich utrpením a plakat jejich slzami, abyste divákům sdělila totéž štěstí a totéž zoufalství, a to tak hluboce, jak hluboce je pocítujete sama v sobě“.

Není to poprvé, co slyším nebo čtu tato slova. Probouzejí ve mně ozvěnu, protože dříve než Vy jsem je říkal já sám.

Dojímat se nám přece působí takové potěšení!

Dovolte mi nicméně, abych Vám řekl, že Vaše „upřímnost“ je zatím pouze domýšlivost, sebeuspokojení nebo záliba v sobě a touha, aby Vás druzí uznávali. Vaše „upřímnost“ je v této chvíli jen určitá tendence a sklon klamat sebe samu: diváci, herci a autoři jsou nadáni a vybaveni touto upřímností stejně jako Vy.

To je „Ona“, to je ta Upřímnost, která nás pojí a která nás všechny sdružuje, abychom se v jejím jménu podjali té „honby za klamem“, a abychom se pokusili o to nepochopitelné dobrodružství „vlastnit sebe sama a vyvlastnit sebe sama“, jímž je divadlo.

Jedno z tajemství hercova povolání — a rozhodně také tajemství skutečného diváka — spočívá v tom, že se zbavujeme své upřímnosti: herec to dělá bez egoismu.

Osobnost můžeme získat jen neosobností.

Říkáte: „Co mi radíte?“

Posudte jen, do jakých rozpaků mne přivádíte!

Slyším, jak mi odpovídáte: „Ale vždyť jste přece herec, jak jste vy objevil své poslání?“

U herců bychom neměli mluvit o poslání. Poslání mají jen básníci.

Pro nás herce je poslání velmi pochybná směs nejrůznorodějších citů, které zdaleka nejsou vždy vznešené. Nevěřím vůbec v čistotu poslání, dokonce ani u světců. Poslání

je výsledek. Vyplyvá ze sklonů, z ctižádostivých přání a tužeb, které nejsou čisté už proto, že se projevují ve věku, kdy má člověk všechny možné záliby, a kdy nemůže odpovídně posoudit ani povolání ani sám sebe. Poslání je jen výsledek praxe. Rozhodnutí, které lze pak nazvat posláním, se v nás projeví a upřesní teprve po mnohaleté práci v hereckém oboru, kdy jsme prožili zklamání, která herecká práce s sebou přináší, a kdy jsme změřili její nepředvídatelné těžkosti. Poslání je jen nepřetržitá volba. Skutečná odměna, kterou za tuto volbu získáváme, je pouze vnitřní a přichází velmi pozdě.

Pokud jde o mne, opravdu bych Vám neuměl vysvětlit, jak jsem se dostal k divadlu. Ve svém dětství nevidím žádné předznamenání, nic, co by mne k divadlu předurčovalo. Jednoho dne jsem se ocitl v divadle, v hledišti a pak na scéně: ještě pořád se tomu sám divím. Ten údiv mne netlsní, líbí se mi a uspokojuje mne. Divit se je v životě to nejcennější a nejšťastnější. Údiv znamená vědomí vlastních přání nebo činů, které vychází z hloubi naší duše: právě toto vědomí nám říká, že žijeme. Nám nezbyvá než poddat se těmto citům, přijímat jejich důsledky a zůstat jim věrni. Svoboda spočívá v tom, že tento svůj osud přijmeme a že budeme poslušně plnit požadavky, které na nás naše povolání vznáší.

Na shledanou, slečno, rozhodněte se, jednejte, provázím Vás přáním všeho nejlepšího. Přeji Vám, abyste žila tak, jak po tom sama toužíte. Přeji Vám, abyste sama sobě nepřestala být zdrojem údivu, a dostane-li se Vám té radosti dělat divadlo, abyste byla stále schopna žasnout nad postavami, které budete hrát.

Corin / curis

KLINICKÉ ZAZNAMY ÚZKOSTI CLOVEKA,
PRO NĚHOŽ JE LÁSKA K DIVADLU
NEODDĚLITELNÁ OD POCITU BRATRSTVÍ.

Důležité je zkoumat *hercovo postavení*. To je podle mého názoru centrální hledisko, které umožní mluvit o všech otázkách divadla, i o podstatě divadla a odvodit tak, podle hercova postavení, divadelní etiku.

Vycházím tedy z *poslání herce* v divadle. Toto hledisko je nejlepší, protože je spjato a svázáno se všemi dalšími hledisky. Herec je pólem představení, jeho podíl je rozhodující, nejdůležitější.

Egoismus herce

Zdrojem hercova egoismu není nic jiného než jeho radost; herec vyhledává toto uspokojení, které spočívá v jeho radosti ze života, v potřebě této radosti, v naléhavé touze být šťasten, být někým jiným a být šťasten tím, že může být někým jiným, v radosti z této radosti.

Tuto radost by herec nevyměnil za nic jiného, ani by ji neprodal za peníze. Vždyť této radosti, touze po ní, vděčí za celý svůj talent, za všechny ctnosti i za všechny své rozmary, protože ani ty nelze pokládat za nedostatky.

Egoismus rozkoše být někým jiným, ješitnost být někým jiným, touha uspokojit sebe i druhé, touha po vděčnosti, sympatii, uznání, penězích a po spokojenosti, zkrátka po všem, co ospravedlňuje jeho existenci a na čem zakládá a buduje pocit své vlastní ceny, své převahy.

Jaké další důvody kromě těchto herec má nebo může mít pro svou touhu hrát divadlo, pro touhu být někým jiným?

Jeho zákonem je líbit se. Ale komu, proč a jak? A na jakém základě? A jakými prostředky? Zdálo by se, že tomuto umění radosti ze sebe sama

a z druhých musí nezbytně předcházet rozjímání. Avšak touze a nezbytné, hladové chuti hrát se rozjímání bohužel přičí, je pro ni dokonce zbytečné.

Snad platí pravidla, která je třeba hledat.

Jedno z hlavních (pravidlo Horatiovo) je klást radost druhých na první místo a až na druhé svou vlastní.

Ale jak to tedy udělat?

*

Jak známo, publikum klame herce a herec klame publikum. Je to hra na upřímnost, obchod s upřímností. Je důležité zkoumat tuto hru v její počestnosti, znát její pravidla.

*

Divadlo je hra. Vzniká a začíná v nevinnosti, čistotě a poezii dětství, v jeho naivitě.

Odtud se povznáší nebo upadá.

Jsou způsoby, jak hrát divadlo, jak je provozovat.

(Mám na mysli Lariveovu studii a jeho komentář k Faidře. Říká: „... v tom okamžiku musí herci vytrysknout přirozené slzy“.)

Ale klam a podvod je běžnější a přirozenější u herce než u publika, protože herec, který touží po radosti stejně jako divák, hraje často jen pro radost ze hry, zatímco publikum má radost méně egoistickou, méně vypočítavou a v každém případě anonymnější. Velkomyslnost publika je spolehlivější než sebevětší velkomyslnost herce.

Pocit vnitřní síly a jistota vyšší moci, které dává prožívaný cit... Z čeho se rodí?

Pocit nadřazenosti, obdiv.

Divadlo je jedním z prostředků, který tyto síly podněcuje, probouzí je příklady a umožňuje herci, aby jich nabýval veřejným vystupováním, závazným svědectvím. Herec často přináší do výkonu svého povolání jen touhu po své radosti nebo hledání této radosti, zatímco důvěra a víra publika je upřímná.

Publikum věří víc než herec. Jde tedy o víru, o víru herce.

*

Hra, to jest hraní divadla, musí být duchovní, zobecňující, umělá, nezaujatá, aby jí nebyl potřísněn nebo deformován ani herec, ani publikum. Je to důkaz, směřující k zobecnění přesnou mírou pravdy, prudkým ponorem do oblastí tělesna a do počítka, aby mohl být pocíťován, aby působil na smysly.

Potřebujeme divadlo, mřící k zobecnění.

Takové je velké divadlo; klasické divadlo.

Takto chápaly divadlo velké epochy — herci i publikum —, a to i v údobích zdánlivého realismu (středověk).

Z realismu je třeba vyjít, ale je nutné ho povýšit a pročistit, aby se povznesl k zobecnění, tedy k duchovnímu smyslu.

Je to dohoda, úmluva, konvence mezi těmi, kdo divadlo hrají a těmi, kdo mu naslouchají.

Vždy je však třeba věřit v ušlechtilost posluchačů, v jejich ducha.

*

Divadlo je tu proto, aby lidé pochopili, že existuje ještě něco jiného než to, co se kolem nich děje a co se domnívají vidět nebo slyšet, že existuje rub toho, co oni pokládají za líc věci a bytosti. Divadlo objevuje člověku

jeho vlastní podstatu, dává mu pocítit, že má nesmrtelného ducha a nesmrtelnou duši.

Jak? Jakým způsobem? To už se mne netýká, nebo týká se mne to spíš jako prostředníka.

Divadlo je tu aspoň proto, aby ztajemňovalo samo sebe i druhé. Nemyslím tím ovšem, že by mělo zneužívat důvěry k pobavení, ale naopak navozovat kontemplaci, úchvat, meditaci, vnikat do tajemství, která nás obklopují a která nosíme v sobě (mystagogie).

Mystérium, dogma nebo náboženská skutečnost, nedostupná rozumu, *tajemství*.

*

Spánek divadla

Divadlo nabízí s větším nebo menším úspěchem určitý *sen*, ne jeho výklad.

Divadlo se zmocňuje vědomí diváka, aby ho uklidnilo, uspalo nebo probudilo. Dramatický cit. Spánek pravého divadelního umění.

Nemůžeme nic osvětlit, aniž bychom něco jiného zatemnili. Jako pohybující se světlo, které chce vyvolat věci ze tmy, ale v okamžiku, kdy se pohne, zas ponoří věci, které předtím osvětlovalo, do nové tmy.

*

...divadlo je hledání *alibi*, hledání nepřítomnosti.

Je to touha být nepřítomen, odříkat se, rozloučit se s některými myšlenkami a city, nadobro uniknout, utéci z každodenního života, tiše se vytrahovat, překročit vymezený prostor svého života, vymknout se jeho přizemností, odejít, vytvořit si přechodný stav; stát se neviditelným a nezvěstným pro každodenní život...

Vstoupit do divadla znamená učinit prohlášení, že tu nejsme a že máme volno od velikého množství nejrůznějších otázek, které na nás dotírají. Znamená to, že nejsme doma pro spoustu nepříjemností a starostí; že jsme připraveni přijímat poezii, ducha, kosmogonii a metafyziku.

A také odporné obchodní záležitosti, které nás nečekaně zavalují, a to víc než v jakémkoli jiném obchodním nebo průmyslovém podnikání.

Ano, musíme draze platit své prázdniny, svou nepřítomnost a svá vyrazení — své *alibi*.

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

To vše se herci vnucuje

a zavazuje ho k zvláštnímu chování,

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

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

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

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

Žít ve zdvojení.

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

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

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

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

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

Tajemství herce, ne-li tajemství divadla vůbec.

Poslání herce. To je první, co se nabízí k úvaze. Proč je ten člověk tam na jevišti? Najednou jsem se přestal podílet na té hře, už v ni nevěřím a je mi stejně divné to, že jsem zde, jako to, že na jevišti vidím člověka, který se vzrušuje. Slyším ho, ale už ho nevidím nebo ho vidím, ale už ho neslyším. Mezi ním a mnou není spojení, ale není spojení ani mezi ním a tím na jevišti, kdo už ve mně nemá oporu. Spojení je přerušeno. Úplné zborcení, naprostá zkáza.

Je to lidský chaos, který má svůj řád, bratrské nedorozumění, při němž se každý chce podřídit a splynout v souzvuku s druhými, proniknout k nim, uniknout ze sebe sama a s nejčistšími úmysly se vloupat do změní smyslů a citů.

Je třeba najít vodící vlákno, které se stále zpřetrhává, mizí. Vcházíme tedy do zmatku, kde nezbyvá nic jiného než obcházet a vyhýbat se, odmítat určité postoje. Nejsou pravidla, nejsou zákony. Leda právě ten náš vnitřní postoj, ono chování plné úsilí a pozornosti, hluboká pokora, *upřímnost* (láska k bližnímu, dorozumění, účast, soucit), tedy pokládat sebe a druhé za rovnocenné partnery na základě vážnosti a úcty k druhým i k sobě. Znamená to nabídnout sebe sama, dát se, obětovat se, odevzdat a ztratit se v nejobdivuhodnější velkorysosti citu lásky.

Tak to začíná: dát se, odevzdat se a ztratit se. Když dlouho a slepě, jen s občasnými prchavými záblesky, zakoušíme pocit tohoto stavu, tohoto zjevu, a to ještě v pracovním zmatku a ve stálém vzrušení (při němž se ovšem také měří a cejchuje tížádost), pak se po všech kritikách, ubohostech, urážkách, výsměchu, po všech poníženích ocitáme očištění

trpělivou prací nebo soustředěnou úvahou tváří v tvář tomuto obdivuhodnému závěru: že darování, odevzdání, ztráta sebe sama, účinné sebezničení a nicota jsou vyústěním vši dokonalosti, překročením hranice, kterou pokládáme za konec a cíl lidské činnosti, a která je nepochybně jejím pravým začátkem. To je skutečné zrození.

Všechno začíná zdáním egoismu, ješitnosti a ctižádosti, a na tom někdy zůstáváme a stagnujeme. Ale to je nezbytný výchozí bod; ovšem základ, příčina, i samo puzení k této vášni, k této mánii a k tomuto počínání, patří mezi nejvznešenější ze všech tužeb a snů, které lidstvo projevuje a osvědčuje. Toto lidské poslání se vyjadřuje divadlem, pokud dosahuje své plnosti nebo čistoty, pokud se povznese tak, že se zbaví ubohosti a nahodilosti.

*

Poslání. Oddělit se od toho, jaký člověk je. Druh romantismu. Utéci od spokojené *přízemnosti*, která nic nehledá a která nezná jiné *problémy* než peníze nebo dobré bydlo. Zvolit si ty dvě cesty k *poezii* a k *svobodě*, proti nimž, jak říká Flaubert, je všeobecné a trvalé spiknutí. Touha po přátelství, po štěstí; prchnout před samotářskou vyprahlostí, kterou v sobě pociťujeme, před nesnesitelnou intimitou.

U některých je to i záliba v parodii, v ironii, zastírání hněvu, vzpoury, nechuť brát vážně sebe, a hlavně druhé. Zbavit se hořkosti. V určitých dobách odpor k m eštáctvu. Možnost vyjádřit své opovržení, vysmívat se. Rozum a cit se nedají nikdy úplně přesně rozlišit. Rozhořčený kopanec panujícím názorům. Mladistvý romantismus. A také možnost veřejně, nezastřeně pochlebovat. Trh na otroky. Touha po přepychu, zisku, po lásce. Když to nejde jinak, jde se k divadlu. *Člověk se přidá, místo aby se vzdálil.*

Touha po důvěrnosti, přiznání, zpovědi. Sebevědomí, pýcha. Touha hrát je jako ohromná nádrž, která obsahuje směsici všech prapůvodních citů; nelze ji vměstnat do morálních nebo pedagogických předpisů.

Všechny tyto popudy k herectví jsou nasáklé dobovými uměleckými díly, dramatickým duchem, který právě vane: „*Člověk může váhat, než vloží své srdce do rukou publika.*“

Jde především o vlastní uspokojení herce, o jeho úlevu.

*

Touha hrát. Žít ten život v nás, který jsme neprožili a který asi neprožijeme.

Uvolnit se ve snu.

Touha být hned na vrcholu. Mít onu tajemnou, okřídlenou moc, která je dána básníkovi. Ukojit touhu po citových objevech.

*

Hercova profese začíná uměním milovat a obdivovat. Protivné je, že v této práci jsou city nejprve hluboce egoistické a že jsou zbaveny vkusu a soudnosti.

*

Každý herec je zpočátku diletant, ochotník, a je jen málo těch, kteří se povznesou nad toto stadium. To je právě příčinou většiny nedostatků, které u nich shledáváme a jimž se sami diví.

*

Vidí a soudí jen podle sebe, podle účinu, který vyvolají a podle úspěchu, který za to sklídí.

V této fázi jsou slepí a hlui.

*

Potřeba skrývat se, potají se trást strachy, zůstat nepovšimnut a zároveň:

1. *záliba v tajemství, touha maskovat se* (která je také přítomna zpočátku, když se člověk touží stát hercem). A tato záliba a touha jde ruku v ruce

2. se zálibou a touhou herce vyjít ze sebe, vyjádřit se a

3. s potřebou slávy, triumfu, úspěchu a výlevů sympatií k divadlu a jeho představitelům.

V této profesi se všechno rodí ze shluku zmatených ctižádostí. Pramení z ješitnosti, ze studu a z exhibicionismu.

*

Zpočátku herec dosahuje štěstí už jen tím, že v ně věří; později, když už ztratil pel jako motýl v plameni, spočívá jeho štěstí ve schopnosti přesvědčit o něm druhé. Egoismus a altruismus. Když člověk hraje sám, jako by vůbec nehrál.

*

Upřímnost — Umění klamat sám sebe nebo druhé

Zpočátku chce herec vyjádřit sebe. Věř, že to může udělat, že to stačí a že hrát nebo dělat divadlo spočívá právě v tom.

Je to falešná upřímnost, dáváme-li za pravdu Diderotovu výroku, že pravá upřímnost herce je v umělosti a v zachovávaní pravidel hry.

Herec chce utéci sám před sebou, opustit sebe sama, aby se uvolnil, aby našel a objevil sebe sama. Chce utéci před přízemností, konvencí a nesnesitelnou lží svého života, a vstupuje — aniž to tuší — do ještě pošetilejší konvence a lži jeviště. Věř, přitom, že směřuje k vyšší pravdě, ale nezná ještě tajemství, jak tuto konvenci transponovat.

Myslí si, že konečně vloží svou duši a své tělo do bytostí, které jsou ho hodny.

Nezbytná a ušlechtilá domýšlivost, která jím vládne, ho naplňuje vírou, že postavám dává život nebo že jim aspoň pomáhá. Myslí si, že on dává Hamletovi, Alcestovi a Perdicanovi jejich skutečný život, že jim vdechne duši.

To je první podoba upřímnosti tohoto napodobitele, tohoto cizopasníka, nájemníka, který se chce stát domácím pánem.

Tak začíná touha hrát divadlo. Začátečník ještě neví, že postava existuje a on že vstupuje nic netuše do nebezpečného řádu, do znepokojivého světa, do skupenství duší, do oblasti inspirace o to děsivější, že si dlouho neuvědomí to, co je v něm skutečně přítomno a čehož neznalost nebo znalost je posledním tajemstvím nebo stvrzením jeho dráhy, trestem nebo odměnou. Neboť *divadelní hrdina* je nadán mnohem vyšším životem, než ona stále se proměňující změť hercových pocitů. Jeho netrpělivá ztřeštěnost a pyšná sebedůvěra jen odhalují směšnost té prvotní upřímnosti.

Neboť *co je tu upřímnost*, ne-li umění klamat sama sebe? (Dickens)

Umění hrát znamená umění nepodvádět tam, kde se podvádí na jiný způsob.

*

Upřímnost: dá se definovat jen ve vztahu k dané chvíli.

Je to plnost citu, která nemůže trvat a která se mění s každým okamžikem.

Upřímnost může být jen vztah mezi citem a myšlenkami nebo činy, stanovisko toho, kdo mluví, jedná a cítí.

Je tedy třeba zkoumat především co se říká nebo dělá a podmínky, v nichž je to vyjádřováno nebo uskutečňováno, to jest zkoumat situaci, do níž je člověk vsazen.

Upřímnost je svou podstatou dána právě vztahem k situaci.

*

Upřímnost je ideální meta, po níž se všichni pachtí s bezvýhradnou důvěrou či nedůvěrou, ale již nikdo nikdy nedosáhne.

Je to neuskutečnitelná plnost, která by s sebou v zápětí nesla zhroucení, záhubu, protože by to bylo úsilí naplněné, vzepětí, které by dosáhlo svého cíle.

Mozková mrtvice vlastního já.

Můžeme žít jen v nerovnováze; dosažení poznaného nebo stav stability je protikladný životu, jehož podstatou je hledání, úsilí a stálá nerovnováha.

*

Upřímnost pravá nebo hraná:

Zpráva, kterou bezprostředně podává dojatý a otřesený svědek, je nazítrí podána nevzrušeně a bez dojetí.

Svědek, nejprve lakonický a výmluvný, je opravdu básníkem, protože nemyslí na to, co říká. Nazítrí je mnohomluvný, strojený a přeháně. Už je v tom víc záměrnosti a efektů. Počíná si jako šmírák, špatný herec. Včera jím přirozeně nebyl, když vyprávěl.

Tento příklad ilustruje *jednání, upřímnost dané chvíle*. Zrod textu.

*

To live in a lie

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

podle pravidel, jimiž se tato hra řídí.

Podle dohod, úmluv, prostě podle *konvencí*.

Konvence, které přetrvávají, vytvářejí *tradici*.

Kde je divadelní lež?

Kde je divadelní pravda?

1. *Kdo tedy lže?*

Herec.

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

Položme otázku jinak.

2. *Kdo tedy věří, kdo je pravdivý?*

Tedy herec.

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

Položme otázku ještě jinak a hledejme teď

3. *toho, kdo věří a lže zároveň.*

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

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

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

Nevím, odpovídáte, a já říkám:

To je právě divadlo.

*

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

*

Být sám sebou, nebo být někým jiným

Promluvit za sebe sama nebo svědčit o někom jiném

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

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

*

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

Antropologie

Určení hodnot, které musí usměrňovat jednání.

Je třeba být spíš lékařem a psychiatrem, než filosofem.

Je třeba být biologický a duchovní.

Ustavení a obnovování člověka v každém člověku.

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

*

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

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

*

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

*

Existuje dědictví, které odkazujeme sami sobě.

*

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

*

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

*

Každý život je odhalování toho, co jsme.

*

Je to věrnost sobě samému.

*

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

„Nejskvělejší kariéry jsou někdy jen maskou naprostého ztroskotání.“

*

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

*

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

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

*

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

*

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

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

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

*

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

*

Staň se kým jsi místo. Poznej sebe sama.

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

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

KONZERVATOŘ
CHOVÁNÍ HERCE
ZÁPLETKA / JEDNÁNÍ / RYTMUS
PŘEDPOKLADY K HERECTVÍ

Rady začínajícímu herci. Ty, který budeš hercem, můj bratře, právě skončila tvá veřejná zkouška, tvé první spojení s publikem, poprvé jsi zakusil atmosféru hlediště při takzvaných generálkách, kdy nabízíš v obět sebe sama, své lidství, své tělo.

Jsi jako obchodní cestující, ale prodáváš sebe: ukázal jsi svůj obličej, dal jsi zaznít svému hlasu. Jak opatrný musí člověk být, chce-li zůstat poctivý v tomto povolání, které pracuje lží a klamem.

Budeš tu něco předvádět v domnění, že hraješ roli. Nesnaž se být, čím nejsi, nechtěj nám dokázat, že jsi dramatická postava, ukaž, jaký bys chtěl být nebo jaký se snažíš být — a především, jaký opravdu *jsi*. Nevkládej do textu víc inteligence, to jest smyslu a znělosti, než kolik je třeba a kolik v textu je.

Pokus se do toho smlouvání, do těch vytáček, do té domýšlivosti a nezbytné ješitnosti vnést vlastní já, to, co je v tobě nejčistší, nejskrytější, nejlidštější, nejlepší, co máš zkrátka jen ty. Snaž se roli dát něco ze sebe, rozšířit ji vlastním citem, ukaž, že chceš hrát pro druhé, ukaž vlohy, které si přisuzuješ. Nepokoušej se hrát divadlo. Stejně bys jen přeháněl. Nesnaž se být hercem, buď poctivý pokrytec. V oblasti, kde jde o citlivost a o duši, vyřizuj, co postava, kterou sis zvolil, vzkazuje publiku, které ti naslouchá a bude v tobě chtít vytušit tvé osobité tělesné a duševní předpoklady.

*

Zkoušky. Člověk musí omluvit ty projevy, to vábení, to pokušení, které svádí mládež ve všech jejích špatných sklonech a vadách.

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

*

Co ode mne očekávají?

Co si představují, že je budu učit?

Jak jim mohu být prospěšný?

Mají v sobě skutečnou touhu po poznání?

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

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

*

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

CHOVÁNÍ HERCE

Dělat herce

Je to lehčí, než by se zdálo.

Herec dělá všechno, co kdy „viděl, cítil, čeho se dotkl, s čím zacházel, čeho si všiml, nač se díval, co jedl, co pil, čeho dosáhl, čím se trápil, co zvracel, s kým spal, koho podezíral, pozoroval, miloval, nenáviděl, po kom hříšně toužil, koho se bál, koho nesnášel, koho obdivoval, koho si ošklivil a koho zničil...“

Herec dělají jeho snahy, touhy, ambice, sympatie a nesympatie.

Herec dělá hlas, obličej, držení těla, povšechný vzhled, složený z více nebo méně sladěných rysů, tedy *celkový zjev*.

Dar vzbuzovat sympatie.

Schopnost nebo neschopnost zaujmout, vzbuzovat pozornost, být okouzlující nebo groteskní.

Ale to všechno se proměňuje v *talent* teprve tehdy, když to bylo zušlechťeno a prověřeno dramatickými *texty*, rolemi, dlouhou praxí, při níž si herec uvědomoval sebe sama (což je ovšem velmi relativní); nejde tu o filosofii nebo psychologii, ale o *umění vědomé, uvážené*. Všechno jiné je pouhé tajtrlictví a poskakování; takový herec pak není ani loutka, ale lidský materiál, stejně pomíjivý jako papírové kulisy, v nichž se zmítá.

*

Herec je výsledek.

Sám ze sebe má jen své vlohy a povahu, jejíž citovost se mění podle typu.

Jeho nejvyšší kvalitou je schopnost vyjádřit se slovem.
Herec tedy má takovou cenu, jakou cenu má dílo, které hraje.
Herci soudí o dramatických dílech ukvapeně.
Hodnota a hodnoty.
Chování herce samolibého a herce služebného.
Herec služebný je autorův řemeslník.
Jsou herci různých druhů a stylů, jako jsou různé dramatické oblasti.

*

Herci se liší podle druhu své činnosti, podle dramatických děl a podle epoch. Řecký herec, člověk vysoké fyzické kultury, měl k představení nebo k obřadu vědomý vztah, dovedně předstíral; tedy dělník, který byl sám sobě nástrojem.

K tomuto „umění“, k tomuto řemeslu přistupuje upřímnost (to jest potřeba ztotožnění), totožnost profesionální, druhotná, na druhou, vyplývající z vnitřní účasti.

A z takové upřímnosti vznikají všechny jemné odstíny profese, upřímnost způsobuje oscilaci mezi ukájením sebe sama, které herec svou hrou provozuje, a touhou hru dokonale provést a naplnit.

Tento pracovní postup vede od komerční zábavy k obřadu; od předstírání k vyššímu způsobu hraní — od falešné reality k realitě uměle vytvořené, k ztotožnění — k hercově účasti, která je posléze zcela vědomá a uvědomělá.

Je třeba určit, do jaké míry je toto předstírání vědomé a zda se provádí s pokorou, z ušlechtilých důvodů, anebo z vypočítavosti.

Starost o to, jak si počínat, jakým dojmem působit na druhé.

Být pozorován (hercovo bezděčné a trvalé pokrytectví, které si nakonec už ani neuvědomuje).

Nejde o nedostatek přirozenosti, nýbrž o to, že každý herec je přirozený po svém, zvláštním způsobem (nikdo není přirozený, v každém je vždy

někde na dně nějaká víceméně neuvědomělá postava — vzniklá buď z vnitřního automatismu nebo uměle vytvořená okolnostmi).

A pak touha líbit se, dojít souhlasu, vzbudit sympatie, udivovat, získat pochvalu, upoutat na sebe pozornost (fotografie).

Člověk je smutný sám ze sebe, cítí svou bídu, rád se tedy utíká do kohokoli jiného; je to zároveň stálý útěk před sebou samým, zbytečný neklid, který částečně zůstává jen touto rafinovanou dovedností.

A tak probíhá život, dokonale ospravedlněný existenciálními nutnostmi. Pak jde také o úspěch, který si herec musí udržet.

Zvláštní stav, ve kterém žije herec, je normální v životě společenském; z něho se rodí *životní postoje*, pocit *samoty*, pocit *tajemství*.

Všechny společenské konvence jsou základem této *dissimulace*, této *nutnosti jevit se jako někdo, aby člověk mohl skutečně být*.

*

Herec — Hraní divadla

Ta legendární postava, Hernani, Ruy Blas, ten obdivovaný člověk, do něhož se divák téměř vtěluje jakýmsi zbožným obdivem, ten muž pro ženy a žena pro muže, ten polobůh, vyvolaný, stvořený fantazií diváků, kteří ho závistivě hltají očima, a přitom se jich nad jeho zjevem zmocňuje uznalé vzrušení, ...ta hvězda není nic jiného než člověk, který předstírá.

Napůl nápodoba (schopnost napodobovat), napůl poddajná citovost; ostatek jsou už jen fyzické vlohy, rozvinuté a rozšířené cvikem, maska předstírání a imitace, která má zdobit a rámovat. (Ze začátku je třeba značné dávky ješitnosti, zoufalství nebo ctižádosti a velká duševní a citová nestálost, tedy neupřímnost.)

Všechno vychází z fyzického stavu, kterého je herec s to dosáhnout, a který se různým způsobem promítá do jeho senzibility podle hercova založení a nástroje, jímž vládne, podle jeho zvyků a výchovy, jaké se mu dostalo. (Musí to ovšem být herec, tedy vědoucí dělník, a ne jeden z těch

idolů, jejichž vnější přednosti stačí ukojit publikum, získat je pro jakoukoli přízemnost a přesvědčit diváky, že myslí jako jejich idol a že jsou stejně nadaní a krásní jako on).

*

Hrát znamená mimovat nebo mluvit, obojí v dokonalém skloubení.

Mluvit znamená nejprve dosáhnout, aby mě druzí slyšeli. Potom umět poslouchat sám sebe; pak už záleží na nich, zda porozumějí nebo ne; nepokládat je za pitomce.

Herc musí být srozumitelný pro druhé i pro sebe.

Herc má mít morální pohodu, a ne si hovět fyzicky.

Na žádném textu se herc nemůže rozvalovat.

*

Herc žije ve stálém očekávání něčeho nového, nové role, nové naděje na nový úspěch.

K stálosti nebo k stabilitě může mířit jen svou vůlí.

*

Herci různých epoch se od sebe liší spíše přístupem k práci než technikou.

Liší se obecenstva; liší se autoři.

*

Vliv dramatickosti

Herec se mnohem lépe a rychleji stává tím, co cítí, než se myslitel stává tím, co myslí, nebo úředník tím, co dělá.

*

Typy herců

Přijdou, začnou, a nevědí, že by měli být v určitém duševním nastavení. Neznají způsob, jak v sobě navodit ten stav, tu náladu, které udávají tón. Staří herci to vědí; hledají — podobně jako zpěváci pro hlas, jehož nosnost a timbre si zkoušejí — jakousi předběžnou zkušební nebo kontrolní výslovnost; mají na to testy, odříkávají nesmyslné věty jako „máma má doma páva atd., tedy cokoli, aby se slyšeli, odhadli svůj vnitřní stav, svou pružnost. Jsou jako gymnasta, který se připravuje na své číslo, šlape v kalafuně a tře si ruce, uvolňuje všechny údy. A pak jsou zahlceni senzibilitou a citem. Mají metraková závaží citu; neslyší se, cítí se naprosto vybaveni. Jsou si jisti, že něco vyjadřují, protože přece cítí. Je tomu však naopak. Jsou jako sportovec, který vši silou vypne svaly, ale právě proto pak není schopen je rozehrát, volně jich používat. X. včera večer přednášela první scénu ze Stěve Passeura; musel jsem jí vynadat, až se rozplakala, abych ji dostal z toho křečovitého nebo apatického stavu, aby nasadila správný tón, aby začala profesionálně pracovat, hrát přesně a pro druhé, ne pro své osobní uspokojení.

P. prohlašuje, že objevil neužitečnost hlubokého prožitku. Udivuje ho, jak málo stačí cítit, aby mohl něco vyjádřit.

*

Herci zpočátku věří, že jsou postavami a že jim dají život.

Později, když jsou donuceni si přiznat zjevnou skutečnost, že nejsou postavou, vyzbrojí se, aby ji mohli hrát, všemi city, jichž jsou schopni

a plnou fyzickou intenzitou, kterou jsou vybaveni; jsou tím ucpáni, ochromeni, zblblí.

Divadlo je *hra* vzájemných *iluzí*. Divadlo píše autor, který nabízí iluzi, již je sám omámen. Touto prvotní fikcí sám sebe zaslepí herec, a potom přichází publikum, aby se vydalo všem účinkům této hry iluzí.

Když herci nechápou (protože nerozumí situaci, to jest necítí ji přesně), charakterizují postavu vnějšími prostředky, postojí, grimasami, hlasem, špílci a efekty, které si vypůjčují od sebe samých a nestarají se přitom o komunikaci s postavou, o nezbytné dorozumění s ní, o proniknutí do ní, o citové prolínání. Nejdůležitější moment a objev, který herci musí učinit, je právě tato *citová meditace, která umožňuje hru*. Dorozumění, dohoda, tedy okamžik, kdy se herec vlastní citovostí dotkne postavy, pochopí to, a hledá v postavě prostředky a způsoby, jak ji zahrát.

*

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

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

Výsměch, přerušení

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

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

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

*

Herec

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

*

Text

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

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

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

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

To je osobní rezonance na text podle *okolností*, v nichž ho člověk poslouchá.

Text má smysl jen tehdy, je-li někomu adresován: partnerovi nebo publiku.

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

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

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

*

1) MISANTROP I./1, překlad Svatopluka Kadlece

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

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

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

*

Herečka M. B. mluví text, hraje roli jako by poctivě vyřizovala vzkaz, svědomitě vykonává svůj úkol. Chce být oceněna za svou práci. Netouží oslnovat. Nesnaží se přisvojit si všechny ty city. Říká text s úzkostlivou péčí, neusiluje získat z něho něco pro sebe nebo pro druhé. Není ani narušena tím, co bude dělat nebo co dělala předtím nebo po tom, než hrála. A je dokonalá. Je to herečka, jejíž největší a jedinou zásluhou je dobrá vůle. Ale v tomto případě je to hodnota. Její nedostatky — to, že dost nevychutnává text nebo přízeň publika —, což jsou dvě základní herecké vlastnosti, proměňují se zde v mnohem důležitější vlastnost, protože chuť hrát už v sobě zahrnuje touhu po roli a radost z úspěchu. Ale jakmile se obě tyto choutky projeví a stanou se hybnou pákou hercova jednání, vznikají z nich všechny zmatky a omyly. Následky obou těchto choutek se dají krotit, mírnit a regulovat jen velmi těžko. Zároveň však je

třeba těchto nedostatků využít tak, aby se staly profesionálními vlastnostmi. Bohužel jsou úzce spjaty s osobním charakterem herce. Nezměníme je tedy snadno ani rychle.

Odevzdanost, skromnost, pokora, a přitom nezbytná jistota, morálka ducha a myšlenky, citlivý vnitřní postoj — to není nic snadného pro dychtivou mladou duši, která ještě nepocítila důsledky svých činů nebo tužeb, a jejíž živelnost, citlivost a nezkrotnost jsou silnější než zklamání z vlastních chyb nebo omylů, a než nejjasnozřivější, nejlaskyplnější a nejzkušnější řeči, které od nás může slyšet.

Herečka N. prožívá roli. Chce ji prožívat, myslí si, že musí vyjevovat každé slovo, které vysloví. Jak jen otevře ústa, je v citové křeči. Bojí se, že necítí dost silně, aby to dovedla sdělit. Je to vlastně obludný afekt, který pak pronásí slova, takže jí uniká jejich smysl a význam. Už se neslyší. Námaha neodpovídá žádoucím výrazu. V okamžiku, kdy má vstoupit na jeviště, chodit a mluvit, je celá pohlcena citovým vzepětím. Její tělo je nepřírodně napjaté, sevřené, nemůže volně dýchat, a to samým úsilím vyslovit větu tak, aby měla určitý smysl. Citovou křečí je zdřevěnělá a jakoby ucpaná. Její obličej je jako maska se dvěma vyrytými vráskami kolem úst, která se snaží čistě artikulovat. Dech jí však zrazuje. Celé její tělo je jedna velká křeč. Nemůže se uvolnit ani na okamžik, protože se snaží setrvat v prožitku: v citovém stavu, o němž se domnívá, že se do něho *bezpodmínečně musí dostat ještě dřív, než začne říkat text*. Zdvojení je schopna jen potud, že se slyší a že kontroluje svůj citový stav. Ale je pro ni velmi obtížné, aby se slyšela, protože je stále připoutaná k sobě samé napětím svého těla, a protože je jakoby paralyzovaná přehnanou senzibilitou. Fakir nebo člověk v záchvatu křeče je asi v podobném, jen ještě umocněném stavu. Toto naprosté a jisté bolestivé napětí těla i duše — které se od sebe nemohou oddělit, a které se vzájemně vydražďují — vede k tomu, že herečka upadá do záchvatů smíchu nebo pláče, jako by jí hrozila smrt zadušením.

Herečka, která chce, abychom text pochopili, vysvětluje ho.

Herečka, která nám chce ukazovat, jak cítí, co prožívá.

Liší se nejen jedna od druhé, ale každá z nich se ještě také liší od textu k textu.

*

Herec vždycky myslí jen na svou roli.

Na všechno ostatní zapomene, a pokud něco vidí, tak jen z tohoto zorného úhlu.

*

Čím se herec vnitřně ospravedlňuje: kouzlo jeho osobnosti někdy stačí zapůsobit na publikum, i když je interpretace mylná a projev ošklivý nebo falešný.

*

Fáze

1. Když si herec myslí, že „už to má“, že byl postavou, pak to, co se doví, je obvykle v naprostém rozporu s jeho vlastním dojmem: to znamená, že toho večera nebyl zvlášť dobrý.

2. „Herec se nevidí. Proto je důležité, aby věděl, co dělá, aby se ptal sám sebe.“

3. Hraje-li herec bez nervozity a nekřečovité, má-li pocit, že nebyl postavou doopravdy, že ji jen napodobil, pak se dovídá zas něco naprosto opačného: to znamená, že byl výborný.

*

— „Ano, v tom okamžiku jsem cítil, že publikum jde se mnou...“

— „Ano, při té pasáži jsem cítil, že už to mám...“

To říká herec příliš často, říká to častěji, než to doopravdy „má“. Přesto mu musíme důvěřovat a sledovat, zda není sám obětí své upřímnosti, zda nepropadá lacinému sebeuspokojení, v němž je vždycky trochu ješitnosti. Je ho třeba chápat a omluvit, vždyť všechno nejprve zakouší sám a první.

*

Herečka zkouší a pláče. Najednou se zarazí, utře si slzy a dá se do smíchu. Směje se svým slzám. Směje se, že plakala. Snad ten zlom vznikl jen z nervové únavy, která se v tom okamžiku projevila křečovitým smíchem, ale nebylo to jen tím. Pocit necudnosti, daný sebeuvědomováním, které výkon vyžaduje pro trvalou rovnováhu mezi rolí a osobními city. Do herečky se něco vetřelo, snad právě ten pocit necudnosti, falešnosti nebo až dětinské upřímnosti, a to stačilo zrušit rovnováhu; disproporce, směšná nepravděpodobnost.

Hraní vyžaduje tuto stálou a vratkou rovnováhu. Přináší ji publikum.

Podle tohoto návyku poznáváme tu zvláštní bytost, to „divné zvíře“, kterým je herec. Lze pochopit, že celým svým životním postojem je věřící, který ovšem v sobě má i směs ničemnosti a pokrytectví. A tato směsice je nejdokonalším projevem toho, co nazýváme upřímností; tedy naprostý úchvat, který je pouhým odrazem, záchvěvem duše nebo těla, průchodem, záměrným předstíráním.

*

Uvolnit v sobě pocity a představy, abychom dosáhli citů, přesně je odvažovat a urovnat, pak je svázat, uvést je do vzájemných závislostí, vytvořit vazby jejich souvislostí, sjednotit je tak, aby jeden vyplýval z druhého, až vznikne celek. Tomu se říká hrát roli.

*

Zkouška hry pana S... *Přesvědčivost. Upřímnost.* Herci si myslí, že jejich cit a výraz je pro divadelní hru to hlavní; přetěžují tedy repliky citem a snahou vyjádřit význam. Pak vidíme jenom jejich schopnost a neschopnost, jejich soukromý a zcela osobní projev, tak přízemní a bezmocný, že až okrádá repliku o její přirozenou věrohodnost a srozumitelnost. V tom však právě je hlavní nedostatek a ubohost, protože základní povinností herce je především říkat text. Výraz pak vzniká z formy samé a ze silného působení na sebe navazujících replik, z jejich stavby, z techniky a rytmu, v němž byly napsány.

Hloupost takových lidí, domýšlivost. Pomysleme na upřímnost, na mocnou upřímnost romantického herce. Ochuzení jako důsledek jakési inteligentní domýšlivosti, do níž upadají, když nás chtějí přesvědčit o tom, co zakoušejí. Hloupost z upřímnosti. Upřímnost herce se může projevit jen před svědkem, před svědkem, kterého chceme přesvědčit.

Rozdíl mezi herci různých epoch spočívá právě ve způsobu, jakým přesvědčují publikum a ve způsobu, jakým se publikum nechává přesvědčovat.

*

Herec

Bez názoru na své povolání, na své poslání nebo na svou službu.

Žije jenom sám se sebou a s touhou po úspěchu.

Při této praxi ztrácí brzy jakoukoli schopnost rozlišovat, morální citění i orientaci. Utápí se sám v sobě, je z něho loutka, panák bezmocně zmítaný větrem.

O tomto povolání lze mít buď vysoké mínění, anebo si ho vůbec nevážit. Nesmí se však vykonávat s nevědomostí a úzkostí; je třeba se pro ně rozhodnout uváženě, nepřístupovat k němu z rezignace, ze zbabělosti nebo z hlouposti.

*

Ješitost herce je vždycky dojemná. Ta obdivuhodná ješitnost vás dojíhá, bůhví proč, snad dobrou vůlí, která ji nese a podněcuje (u těch obdivuhodných a naivních provinčních herců, žijících tím obdivuhodným životem provinčních divadel, kde je do budoucna všechno zoufalé, jak jejich vývoj, tak hmotné zajištění, a kde herec přesto s dojemnou horlivostí a vírou zoufale natahuje krk i zvedá srdce někam výš), a pevným úsilím o něco silnějšího, vyššího a většího než vlastní já.

Modlit se znamená pracovat, ale hrát znamená — přes všechnu tu ješitnost — úsilí vystoupit někam výš. Základ divadla je v ješitnosti, ale ješitnost herců je krátkodechá a nezáludná jako ješitnost dětí. Je naivní, dětinská a v jádru čistá.

*

Mustíme rozlišit dva druhy ješitnosti: ješitnost na sebe sama, která herce snižuje a poskvřňuje, a ješitnost, která vyplývá z jeho pocitu odpovědnosti a ze vznešenosti jeho povolání.

Pocit vlastní důležitosti je oprávněný, plyne-li z důležitosti hercovy funkce, a ne z divadelního pozlátka.

*

Herec

Za okamžik vstoupím na jeviště.

Choulím a krčím se v kulisách jako na číhané. Naděje, že pocítím rytmus jejich společného pohybu, který je dán tím, jak jsou dojatai nebo jak se baví; tu naději sdílějí na jevišti i ti, kdo nehrají; vůle, touha, aby se ke mně přimkli...

— Vstup na scénu je skok.

Je to první skok.

Prudký start, náhlá proměna, vstupní akord, který herec uhodí na svůj klavír. Sám v sobě pak naslouchá jeho rezonanci, jeho harmoniím, jeho alikvotním tónům, těm vyšším a kratším hudebním vlnám, které ucho vnímá a oceňuje víc než akord sám.

... herec si naslouchá, poslouchá se, dívá se na sebe, „prověřuje se“. Je to totéž jako „ladění“, které obvykle provádí zpěvák před vstupem na scénu, táž běžná a elementární příprava. Znamená to také naslouchat scéně, která se hraje, jejímu pohybu a tónině.

Herec osciluje mezi dvěma body, mezi rozběhem a kontrolou. Pozorně sleduje sám sebe, aby se přizpůsobil, aby zůstal v těchto mezích. Obličej — jako u běžce, který je na startu — vyjadřuje pozornost, oči a uši prozrazují usilovné zaujetí, znásobené, umocněné vnitřním klidem, který herec potřebuje, aby se soustředil, aby se mohl poslouchat a aby se slyšel, jak říká první repliku. Je stejně jako sportovec fyzicky uvolněn, všechno je na něm připraveno k nutnému vypětí, ke skoku.

Vstupuje na scénu. Začíná, rychle nebo pomalu, má buď krátké repliky nebo tirády; postupuje dějem podle orientačních bodů, které si určil nebo také přijal, poslouchá sám sebe v tichu, které vytvořil. Postupuje bludištěm překážek a závor po cestě, kterou vidí jen on sám. Jako bruslař, který se namáhavě připravuje k potřebnému rozběhu, tak i herec postupně nachází svou rovnováhu, svou radost, opojení z rychlosti a z úniku před svými obvyklými prostředky. V této závratí se dostává do nového stavu, děje se v něm proměna, vzniká v něm nové vědomí. Jeho normální vnímání je znásobeno, slyší a vidí nově. Je v něm jasnozřivost. Je jinou bytostí.

Pokud jde o mne, snažím se, když hraju, vychutnat teplotu výstupu a představení, cítit pozornost a napětí publika ve vztahu k naší hře. Hraju, a poslouchám přitom herce, hru i publikum. Vnímám to vše tím pozorněji a pronikavěji, čím víc vypadávám z role. Pociťuju to jako prohřešek, jako nebezpečnou situaci, a nebezpečí, jak známo, zvyšuje

u toho, kdo je mu vystaven, schopnost jasně a pronikavě vnímat, a to tím víc, čím víc je si nebezpečí vědom.

Nutnost velmi rychle usměrňovat a zároveň vnímat pozornost publika, hru herce, který právě mluví, a přitom povinnost nezapomenout na roli — to všechno způsobuje, že tyto okamžiky jsou vzácné a rychlé jako letmé mžiknutí oka, které je provází. V těch okamžicích je schopnost vnímat nejintenzivnější. Poslouchám, vnímám velmi citlivě, skočím do „své repliky“ naráz, když vím, že „teď to přijde“, že „teď je to moje“, jak se mezi herci říká.

Zatím co herec říká svou repliku nebo svou tirádu, pozoruji ho, pocituji jeho vnitřní fyzický stav, dostávám se s ním do souzvuku, do souzvuku s textem, který přede mnou opakoval, do kterého jsem ho vtlačil. Posuzuji jisté detaily jeho fyziognomie, poslouchám tón a výšku jeho hlasu, dívám se, jak je nalíčen, pozoruji jeho dikci, artikulaci, rytmus textu, jeho dobře známou kadenci, počet taktů, který mne dělí od mé repliky. Zároveň ho také poslouchám, a teď už jsou tu poslední slova, po nichž mám mluvit já, a tu se okamžitě vracím do své role. Znovu nastává prudké napětí a já říkám svou repliku.

Ale přitom stále poslouchám publikum, aniž si přestávám uvědomovat partnera, kterého jsem podporoval a který stojí vedle mne. Snad je to vteřinový záblesk uprostřed věty, kterou vyslovuji, ale cítím, že si ho potřebuji identifikovat, že se pro mne nutně stal tím, čím v mém pocitu musí být: skutečnou postavou.

Užíval jsem až dosud slov „děj“ a „zápletky“. Objevil jsem jejich důležitost při režii klasických textů, a teď vidím, že sám o nich nemám docela přesnou představu. Cítím sice zřetelně, co chci říci, ale ještě jsem to plně nevyjádřil. Neviděl jsem dobře hranice těchto pojmů, ani jejich vazbu s dalšími myšlenkami, bez nichž nelze dospět k úplnému vysvětlení. Dnes večer mne zvlášť zaujal *postoj herce*.

Právě dnes ráno jsem si zapsal ještě několik poznámek. Přemýšlel jsem, jak *postihnout herečský charakter*. S..., herec na zkoušce, postoj S. k sobě samému. S. stále vypadává z role a maří svou práci. Přijde na zkoušku, mluví s velikým zaujetím o něčem jiném, není nikdy v odpovídajícím citovém naladění. Je-li role smutná, je veselý, je-li veselá, je smutný. Pak začne zkoušet. Každou chvíli se zarazí nebo myslí, že by se měl zarazit. Není to jen proto, že mu selhává paměť, ne, má chuť se přerušit. Proč?

Komentuje to, co říká, omlouvá se, je zřejmé, že si text *upřesňoval* a že nad ním *rozumoval* jako *řečník*, který se snaží vybavovat si věty a myšlenky chystaného projevu. Zastavuje se, vyznačuje interpunkci, stokrát skočí do řeči sobě i druhým nejrůznějšími úvahami. Je to tréma, ostych, pocit nadřazenosti? Ne, myslím, že je to spíš protivný postoj, nepochopení role, nepochopení profese. Nutí ho k tomu snaha vědět přesně, co dělá a co říká. Neví, že *lze dosáhnout citu jen tehdy, jestliže si ho nezdůvodňujeme*. Neví, že myšlenka, kterou sem vnáší, v něm zabíjí nejen paměť, ale i smysl, spontánnost dramatického citění, rytmus.

Samozřejmě že on taky *mluví* o rytmu, ději, mimice, o dramatické

technice, zrovna jako já. On taky, jako já, podává definice všech těch pojmů z našeho oboru, a stejně jako já má o něm své představy. Nepíše o tom, abych vypadal moudřejší než on, ale proto, že se to dotýká problému, který mě velmi zaujal.

Chytá roli za útržky textu a cítíme, že je na sebe nalepil jako kousky náplastí, aby se do nich oblékl, nebo že si je věší na šaty jako chraštítka.

Mou zvědavost dráždí jeho duševní stav, jeho postoj, jeho herecké návyky. Takové herce jsem viděl často, ale dneska mě to přímo bije do očí.

Vzpomínám si na herce A., jak jednou musel za několik hodin zaskočit za herce B. v *Elektře*. Vybavuji si, jak zkoušel a jak potom hrál. Snažil se pouze říci repliku, vyslovit její smysl, nestaral se o intonace a nuance. Byl jako sluha, připomínal mi přístavní dělníky, kteří si podávají cihly, zde však nebyl rytmus tak prostý a jednotvárný, jako když chytíš cihlu a hodíš ji dál. Tento dvoudobý rytmus je zde komplikovanější, protože repliky nejsou stejně dlouhé. Herec A. prožíval dvojí úzkost, aby vyslovil repliku, a pak, když ji už dokončoval a zbavoval se jí, bylo mu vidět na obličeji, jak začíná nová úzkost. Když totiž poslouchal partnera, myslel už zas na to, aby včas přišel se svou další replikou. Bylo zřejmé, že především poslouchá. Cítili jsme, že pokaždé, když některou repliku dořekne, je šťastný, jako kdyby podával cihly v řetězu, a nebyl na takovou práci zvyklý. A připravoval se, aby znovu udělal nezbytný pohyb, který vyžadoval řetěz, to jest výstup.

Šlo mu jen o to, aby nebyla palma, aby pořádně řekl, co měl v daném okamžiku říci. Dojímal prostotou, upřímností. Sledovali jsme ho pozorně jako dítě, které začíná chodit. Každou replikou jako by překonal vzdálenost mezi dvěma kusy nábytku. Myslel jsem přitom na herce S., jak je protivný, když hraje, jak špatně je slyšet, co říká, a jak je za vším, co říká, stále vidět jen jeho samého — až to, co říká, ztrácí smysl. Tato *míra hercovy účasti* v tom, co dělá, je to podstatné; tentokrát jsem to pochopil.¹⁾

¹⁾ Účast herce v roli. Herec S. všechno vysvětluje a nikdo ničemu nerozumí, je ho totiž příliš vidět. Herec A. jen poslouchá a rozumíme všemu, protože vidíme jen postavu.

A výstup nabyl poprvé podivuhodně jasné a prosté dramatickosti, stal se smysluplnou akcí a zapůsobil na publikum jako nikdy předtím. Nikdy jsem neviděl hrát tak dobře, hrát tak dokonale situaci a roli.

Zkoušet znamená především toto. Nejvyšším cílem zkoušek je, aby text — práce na textu — postupně usazoval v herci pocit, který on nakonec, jakoby za odměnu, zakouší jako svůj vlastní a na který se může spolehnout. Takový cit mu pomáhá, aby se povznese, aby ztělesňoval určité své vlastnosti, které jsou v souladu s postavou, s jejím chováním. To pak může kritika nazvat interpretací. Je výsledkem pokorné práce, soustavného cviku.

Jiní bezpochyby vytvářejí roli jinými způsoby; já naznačuji, co se děje ve mně a doufám, že touto formulací postihuji pravidla, jimiž jsem se řídil já a která se snažím předat svým žákům.

Nestaral se příliš ani o smysl slov, která říkal (měl nespolehlivou, tápavou a nejistou paměť) a která pro něho byla jen matnými *záblesky*. Nejpodstatnější a *nejvýznamnější* byla pro něho *narážková replika*; *nezáleželo mu tolik na tom, co říká on, jako na tom, co druzí říkají jemu*. Snažil se pouze odpovídat, a měl-li první repliku výstupu on, staral se jen o to, aby začal.

Mluvil pomalu, nesnažil se zdůrazňovat smysl, ale jen jasně a zřetelně mluvit. Byl tím příliš zaujat, než aby si ze všech těch vět pro sebe přivlastňoval nějaké city nebo citečky a vydával je za své; neměl na to čas ani chuť.

Text a scény hry nabyly pro mne tou váhavou a neosobní hrou zvláštní závažnosti a znělosti. A nejen tím, že jsem je slyšel jakoby poprvé; tentokrát se v nich ozvalo to, oč jsem usiloval a čeho jsem k své rozmrzelosti nemohl dosáhnout s tím druhým hercem. A publikum, bezděčně soustředěné k tomu, čím jeho hra byla zaujatá a plná úsilí, poslouchalo lépe než kdy jindy, aniž tušilo proč.

Takové hraní divadla mně nesmírně zajímalo. (Myslel jsem na herce 17. století.) *Herec A. hrál jen situaci, a ne sám sebe*. Byl zároveň loutkovodíčem i loutkou a neměl na hře jinou účast než pouze objektivní. Jeho text nebyl

zatěžkán žádným jeho osobním pocitem!

A mně se zdálo, že takové by herectví mělo být. Přizval jsem si herce a vysvětlil jim svůj pocit, i jak by na tomto příkladu měli pochopit hercův přístup k hraní. Čeho všeho se herec musí zbavovat, jak se musí držet, aby do vynikajícího textu nepletl příliš sám sebe, své představy, city a záměry, jak je všechno především tělesné a prosté, jak je třeba v první řadě jít přesně ve stopách textu a jak přitom nejvíc záleží na dikci. Cit tak zasáhne obecenstvo snadněji, než je-li zprostředkováván osobními city herců, kteří vždy s citem příliš pospíchají a přicházejí s ním dřív, než vysloví text. Herec má uvnitř, sám v sobě, zakoušet dramatický cit teprve tehdy, když vyslovil text. Neměl jsem valný úspěch a nikdo už se mnou o tom nemluvil. Včera jsem znovu definoval, že *výsledná podoba je dána textem a jednáním* a že *role je herecký projev zprostředkovaný textem a jeho zvraty*. Jim to však jasné není.

Všechno to matou, přesná definice neexistuje, vím dobře, že slova jsou jen nálepky: co tedy dělat? Především to, co říkám, není řečeno dost jasně. Příklady jsou vždycky jen zvláštními případy, ale každý je zobecňuje a *vykládá si je podle vlastních možností*. Tak si myslíme, že se zmocňujeme pravdy, ale nemáme možnost podívat se do *zrcadla, které by nám ukázalo, jak opravdu vypadáme*, na této cestě není kompas.

Žijeme v iluzi o sobě i o tom, co děláme. Všechno je jen zdání, upřímnost přesvědčení a dobrá vůle. Všechno se to mísí a je prostupováno poctivostí. *Dar pokory a skromnosti, pro herce nezbytný, je prvním a hlavním předpokladem jeho talentu.*

Postoj herce — jeho projevy

Herec C. mi říká jako ostatní:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

*

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

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

Herec jako posel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

Herec

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

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

Míza slov a vět.

*

Mechanismus hercovy kontroly

Herec vkládá do role sám sebe. Přesto však musí zůstat pánem reakcí, které v něm role vyvolává, nesmí totiž v textu ani v nuancích svého projevu překročit konvence, přijaté publikem, k němuž se obrací. Nesmí tyto hranice přestoupit, a zároveň musí stále odvažovat účín své hry na publikum, neboť publikum mu pomáhá pokračovat ve hře a povzbuzuje ho v jeho projevu.

Herec má tři partnery, kteří obmezují jeho hru: postavu jako pomyslného partnera, publikum a třetího partnera v sobě samém, uvnitř sebe. (Herec se pozoruje při tom, co dělá, je si vědom svého konání.)

Herec má tedy schopnost se vidět a slyšet. To je kontrola. Herec je hercem, dosáhne-li takové vytržbenosti a dokonalosti, že schopnost sama sebe vidět a slyšet se stává schopností zakoušet sebe sama a pociťovat se. Toto hercovo vědomí sebe sama, tento detektor, se pak stává skutečným smyslem.

Můžeme si tedy představit:

1. východisko role v autorových představách,
2. ztělesnění těchto představ v osobě herce,
3. hercovo zhodnocování účínu na publikum a stálé přizpůsobování jeho senzibility podle reakcí publika. Herec průběžně zaznamenává reakce publika, což mu pomáhá postupovat ve hře.

Kdyby tedy herec mohl zhodnocovat svůj stav v okamžiku, kdy hraje, kdyby mohl dospět až k tomu, že by jasnozřivě pociťoval nebo zakoušel vztahy a souznění mezi sebou a publikem, mezi sebou a rolí, a to zvláštní souznění, tu naprostou jednotu všech tří: publika, autora a sebe sama, pak by dosáhl nejvyššího bodu, totiž toho, co bychom mohli nazvat intuitivním pociťováním role při výkonu.¹⁾

V tom okamžiku je si herec jist, že splnil funkci, která mu připadla, že vyjádřil, třeba v kratičkém časovém úseku, záměr autora, nezávisle na době, místě a okolnostech, v nichž jeho dílo hraje; dosáhl toho, co bych nazval *výsostným dramatickým momentem*.

To je profesionální smysl herce. Manuální dělník nedovede vysvětlit, proč se mu určité věci z jeho řemesla daří, ale mistrovství hrnčíře nebo pekaře, zkrátka řemeslníka, jehož práce vyžaduje obratnost, spočívá v tom, že pronikl k hlubokému umění svého oboru intuitivním profesionálním smyslem. Pro herce je to jediný způsob, jak proniknout do díla, jak dělat pokroky. Je to také jediný způsob, jak s hercem navázat kontakt, jak s ním hovořit, jak mu srozumitelně něco vyložit.

Jak vysvětlit žáku konzervatoře, co je monolog:

1. Herec by měl především pochopit, že se musí nejprve „někomu odevzdat...“, že musí svůj monolog říkat publiku stejně, jako by ho říkal jednemu jedinému divákovi.

Smysl pro publikum.

2. Pokouším se v něm vyvolat *náladu*, do jaké se musí dostat, aby mohl

¹⁾ Představa splynutí, tavby, kde je herec „tavidlem“, tavenou hmotou.

tuto roli hrát, a přesvědčit ho, že vstupuje-li do role, nesmí se v ní chovat tak, jako by mu nic nebylo do postavy. Znamená to vstřípit mu vědomí, že je výkonným hudebníkem.

Smysl pro roli a pro autora.

3. Třetí smysl, který je třeba rozvíjet: postarat se, aby skrze to, co při výkonu zakouší, objevoval v sobě a na sobě rovnováhu mezi cítěním role a vlastním cítěním (i cítěním publika) — ve chvíli, kdy hraje.

Smysl pro sebe sama.

*

Problém herce

Být ovládán dílem a ovládat je, to je *problém herce*, jehož svoboda se uskutečňuje mezi těmito dvěma možnostmi, které jsou protikladné.

Většinou nemá ani čas ani ducha k tomu, aby dílo ovládl. Jeho práce je slepá; pracuje instinktem, inspirací, řekl bych příležitostně anebo nahodile. Je používán jako nástroj, určován rozpory obsazení. Na herci je všechno upotřebitelné a použitelné. Dokonce i jeho slabiny, jeho nedostatky, jeho nectnosti; všechny jeho deformace, když se upraví, vytřídí a přizpůsobí, mohou posloužit roli a dílu.

Labilita, nedůslednost, roztržitost, všechno může posloužit jako prostředek, všechno je k něčemu dobré.

„Bojuje proti tomu, co je nucen připustit“, zkrátka proti své povaze a své náhodné a okamžité činnosti.

Nechme stranou všechny morální úvahy, všechny duchovní požadavky a přidržme se jen praxe, *postoje k práci*, techniky; tato praxe nás přivede k *vědomému postoji*, kdy člověk, živá bytost, bude vtažen do hry a promění mechanickou práci v činnost vyššího řádu.

*

Zdá se mi, že je jen jeden *zajímavý princip*, totiž *vědomí sebe sama, uplatnění smyslové inteligence a její vědomé, praktické použití*. (První zásada: „všechno

je nejprve tělesné“.) Ale každý má svou praktiku, nelze každého přesně vymezit a každému vysvětlit postupy, které může objevit jen on sám a během dlouhé osobní praxe.

Herec jistě potřebuje čas, ale často také vědomí sebe sama. Právě *toto vědomí sebe sama je zajímavé*, tato inteligence, která není vlastně ani inteligencí, ani uvědoměným postojem, ale osvícenou praxí, pocitem, který je při výkonu řízen vnitřními impulsy — je to napjaté sledování publika, toho, co v něm herec vyvolává a usměrňuje, je to dramatický cit, který proniká jak k hercovu vlastnímu já, tak i k já těch druhých, nikdy to však není ani intelektuálnost, ani čirá inteligence.

*

— Nejpodstatnější je uvedení do tohoto života, do mechanismu herectví, do mechanismu inteligence, vědomí *vědomé nebo zdůvodněné praxe*.

— Jsou herci, kteří toho nedosáhnou nikdy; obracím se proto jen k některým.

— Jak může herec hrát a zároveň si být vědom toho, co dělá? Jak přitom může zdokonalovat své umění a zdokonalovat sám sebe, *těžit z toho, že tento proces v něm probíhá vědomě*, když se zároveň musí v tom, co dělá, ztrácet, zapomínat na sebe a propadat tomu? Vždyť musí především a nevyhnutelně mířit k tomu, aby dosáhl slávy a úspěchu?

*

Mezi tím, čím je a tím, čím se jeví...

PŘEDPOKLADY K HERECTVÍ

Dispozice: Z čeho vychází fyzicky? Kde se bere nálada, určitá naléhavost, tón hlasu, lesk očí, živost gesta, život jako série charakteristik? Co to jsou tyto nejprve tělesné a pak i duševní dispozice?

Jak jsou spojeny? A co je podněcuje: Mozek? Bránice? Svalstvo?

Jak v sobě způsobit tu změnu, k níž často dochází, vstoupíme-li třeba do kostela nebo do salónu? Únava a skleslost zmizí, nastává *vnitřní proměna*, která nám umožní slyšet, poslouchat, vyjít ze sebe a obrátit se k druhým, být k dispozici někomu jinému (a zároveň si právě proto víc uvědomovat sebe sama a mít pocit, že jsme sami sebou víc než kdy jindy)? Vyjdeme-li ze sebe, máme pocit, že žijeme plněji, reálněji. Opouštíme sami sebe, aby se v nás mohlo ozvat a projevit naše vnitřní já, které náš neklid a naše úvahy ponechávají příliš často zasuté, ochočené a odstrčené, ačkoli právě toto naše vnitřní já zná lépe než jeho pán všechna tajemství příbytku.

*

Záleží na duševním stavu herce, na jeho vnitřním, duchovním postoji, na způsobu vnitřního života, na dispozici k němu, na směřování, které uvádí bytost do nejistoty, do zvláštního, specifického očekávání...

Nejde jen o duševní, ale i o fyzickou přípravu. Herec musí přesně umístit a uspořádat své pocity, vstoupit se svou živočišností a tělesností do postraňků, které si zvolil, přikřčit se, pokleknout — připravit se k startu, který bude dán znamením; herec je ještě nezná, ale ví, že znamení musí přijít a že on je pozná.

Čekat — být připraven na... — určité prvotní soustředění, nejdřív tělesné, které pak přivodí i duševní (myslím přitom na všechny indické

a náboženské mystiky): to je jediný užitečný a plodný postoj, zatímco neklid, hledání, tělesná, duševní, pocitová i citová hnutí jsou protikladem pravé, plodné koncepce. *Herec hraje příliš brzy.*

To, co tělo nebo duch objeví v těch náhlých hnutích, platí jen tehdy, může-li to herec ihned zachytit, utřídit, usměrnit k tomu, co mohl poznat meditací a předvídavostí, která je už sama plodem dlouhé práce, přemýšlení a přípravy; a ta nás znovu přivádí k tomu, co je podstatné (a co je východiskem této poznámky): duševní stav, vnitřní postoj, který v sobě nepřetržitě, pokorně a skrytě herec pěstuje — dlouholetý návyk, velká trpělivost.

*

Platí jen kontinuita

Cit, myšlenka, vnitřní život, to všechno nabývá účinnu a trvání jen vytrvalostí, důsledností; bez kontinuity je všechno ohroženo.

A život herce není nic jiného než rozptýlenost, úniky od sebe sama: každý čin, každý cit nebo myšlenka se mění od role k roli a od hry ke hře. *Protiklad* je údělem jeho existence, jako je strakatý šat oděvem Harlekýna.

Život herce to ukazuje: herec se stále snaží utéci ze sebe a najít někoho jiného, ke komu se nikdy nedostane a kým nikdy nemůže být: *je to nepřetržitý pokus přeměnit se a povýšit se na úroveň hrdinských nebo směšných postav.*

K tomu je třeba dodat, že tyto pokusy nikdy zcela neuspějí, nebo aspoň jen zřídka. Jsou vždycky jen pomíjivé, prchavé, rozvíjejí pouze *tendence* toho, kdo je podniká.

To je důležitý rys.

Herec by měl aspoň vědět, že může zanechat v divákovi hluboké stopy, že na něho může působit,

měl by znát a umět posoudit hodnotu dějů, které hraje a textů, které říká, aby mohl ocenit svou roli a úroveň dramatika, do jehož služeb se dává,

Herec má také potřebu *diskontinuity*, potřebu změny, bez níž by sám sebe oslaboval, neboť je utlačován city své postavy. Tato diskontinuita, tato *potřeba změny*, k níž ho nutí únava, ochablost nebo fyzické a morální výkyvy, názory společnosti, úspěch, a život sám se svými nepřetržitými změnami, tato potřeba diskontinuity a změny je v základech jeho talentu.

DOPISY HERCI
HEREC A POSTAVA

DOPISY HERCI
HEREC A POSTAVA

Náčrt malé povídky ve formě dopisů nebo v jiné podobě

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pomáhat postavě, oživovat ji.

Dosadit se za ni (cizopasník).

Přivlastnit si ji, anektovat ji.

Využít ji.

Ztělesnit ji, být v její kůži...

Načrtnout postavu, zběžně ji nakreslit.

Zobrazovat... cítit...

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

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

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

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

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

Role

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

*

Postava

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

Postava promluví ústy Lorenzacciovými nebo Hamletovými o marnosti všech filosofii.

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

*

V jednom z dopisů říká postava herci:

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

*

Role

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

Užití osobnosti

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

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

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

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

*

Nedotknutelnost postavy

Don Juan píše herci:

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Já, zdeptán příkořím a zrazen vším a všemi,
dám sbohem této zlé, lži zamořené zemi
a naleznu si kraj, ne ovládaný zlem,
kde bohda lze být ještě čestným člověkem!¹⁾

nevyrdží to, vytratí se, zmizí. Snad později, ještě v tu noc, až bude na jevišti tma a znepokojivé ticho opuštěných dekorací, stíny postav se vrátí a budou představovat samy sebe, zahrají znovu celou hru pro hlediště, v němž se shromáždí jen čiré duše.

*

Dopis postavy

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

¹⁾ Misanthrop IV/8, překlad Svatopluka Kadlece

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

Nic si nevymýšlej, neanalyzuj a nespřádej romány.

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

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

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

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

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

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

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

Mustíš objevit pokoru a důstojnost svého postavení a svého závazku.

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

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

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

*

„Máš cítit pro jiné nebo pro sebe?“

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

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

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

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

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

*

Postava promlouvá

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pravdy se vzájemně prostupují, ale nikdy si neodporují.

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

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

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

Rozumíš jen tomu, co nosíš v svém nitru.

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

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

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

Můžeme nějakou věc chápat, a nemusíme ji umět vysvětlit.

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

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

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

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

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

Mysli také na publikum, myslí na sebe, ale především myslí na mne. *Kritika je neodpovědná spekulace, tvé povolání je velmi odpovědné.*

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

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

*

Divadlo

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

Poslední dopis postavy herci:

„Milý příteli,

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

Celé klasické drama vyžaduje a snáší tuto interpretační svobodu.

Kde jsou její přípustné meze?

Jaká je ideální postava?

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

*

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

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

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

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

— Postava je zároveň nejvíc národní a nejvíc mezinárodní.

*

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

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

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

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

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

*

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

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

Postava se vymyká psychologii.

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

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

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

Záleží jen na napodobení

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

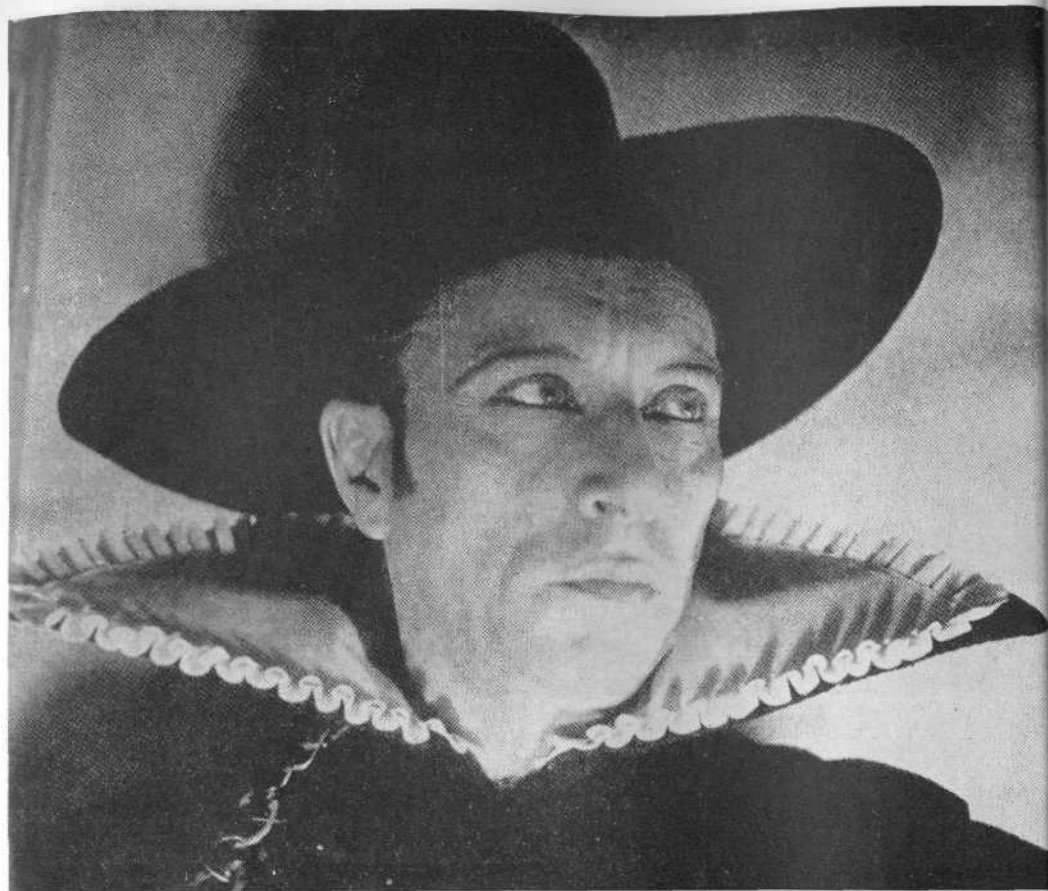
Jinak ovšem postupuje herec, který se chce do postavy vecpat: to je troufalá a marná práce. Nejdřív je třeba s hlubokým procítěním napodobit tělesné stavy, a neposkvřnit je žádnými záměry.

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

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

1. Louis Jouvet v titulní roli
Romainsovy komedie Knock
(1923)





8. Louis Jouvet v Molièrově Donu Juanovi (1947)

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

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

V postavě je síla, a ne důvody.

*

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

nebo jako dobrý herec, zůstane nepřevtělený.

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

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

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

Tak je tomu u dobrého herce.

Špatný herec vyvolává dojem, iluzi postavy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vnější já je pokožka, vnitřní já je krevní oběh.

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

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

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

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

*

Soustředění, rozjímání herce

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

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

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

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

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

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

Nezbytné rozčarování.

*

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

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

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

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

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

Být fakirem a umět vzpomínat.

Herec musí najít *fyzický stav*, aby mohl říci repliku.

Musí odmítat a zadržovat cit a účín, který replika sdělí na první pohled, při prvním čtení.

Než se začne pracovat dál, je třeba správně *posadit* pocit. Ale nastává zmatení mezi citem, představou a pocitem. Když herec přečte repliku, seznámí se s ní, zapůsobí to nejprve na jeho ducha, na jeho touhu zabarvit repliku, vyložit ji, vyžít se v ní. Herec totiž okamžitě vidí (myslí si, že vidí) její účín a smysl, protože replika a text útočí na celou jeho osobnost, provokuje ji a podněcuje — k účínu.

Jde však o předběžný stav (jde o počátek práce, ne o cíl) — jde o *MOŽNOST VYSLOVIT repliku, ne o ÚČÍN, který vyvolá*.

Nesmíme ani zdůvodňovat jako psychologové, ani dedukovat nebo indukovat jako logikové.

Předmětem našeho pátrání je tělesné, animální myšlení, které nás musí vrátit a přivést zpět ke zdroji, z něhož se zrodil text, k okamžiku, kdy jej vyslovujeme vnitřně.

*

Čtenář, herec, který čte, je už divákem; tento stav je nevyhnutelný, ale nepříznivý pro první etapu práce.

Herec by měl aspoň vědět, že tento postoj předem ovlivňuje jiná hlediska, jiný způsob pohledu nebo cítění.

Měl by vědět, že jeho základním úkolem je vytvořit „montáž“ všech replik, jejich soulad a vazebnost.

Musí být v jisté chvíli nestranný a nezbytně neosobní, aby se pak mohl kontrolovat a usuzovat dřív, než zaujme stanovisko.

Musí mít možnost zvážit, poměřit a ocenit repliku, aby z ní pak udělal roznětku, výzvu, která má zamýšlený, přesně vypočítaný a určený smysl.

*

Nejde o psychologické proniknutí do postavy, čili — jinak řečeno — o *pochopení* postavy, nýbrž o to, aby ji herec pocítil, procítil nejprve fyzickými prostředky.

K pochopení se nedojde vysvětlováním, ale důvěrným vnitřním pronikáním, které vychází z těla.

*

Je třeba najít *tělesnou analogii, založenou na soucítění.*

*

Pocit

Autor používá svého pocitu k popisu fyzického stavu: vysvětluje tento stav a fixuje jej přesnými nebo mlhavými slovy, rozvíjí jej do vět, do myšlenek a příměrů. Autor užívá každé řečnické figury tak jako herec gesta.

Pro herce se naopak každý pocit mění ihned v postoj; dokonce i myšlenka v něm vyvolává latentní touhu napodobovat. Základem je tu fyzický stav: nemá však být popisován, ale uskutečňován jednáním. Myšlenka přijde až po činu: herec uvažuje a vysvětluje své pocity činem. Čte-li spisovatele nebo básníka, vlastně jen cítí.

Stejně jako spisovatel se přitom nedovede kontrolovat. *Spisovatel nekontroluje svůj pocit právě tak jako herec nekontroluje představu, kterou tlumočí.*

U spisovatele vyrůstá myšlenka z pocitu. U herce se myšlenka proměňuje v neuvědomělý pocit.

Ten, kdo chce převést myšlenky do pocitů (nejen dikce), je zaslepený. Pocit, který ho se zmocnil, je neurčitý, povšechný a matný. A s takovým pocitem se herec vrhá na text.

Touha poslouchat sám sebe, zaujmout partnera a publikum způsobí, že herec se úplně zapomene a mluví, ale neslyší se.

Mluvím o pocitech herce, ale totéž platí i o citech; fyzický pocit je spjat s určitým citovým stavem: to je rovnice, jejíž výsledek vyjadřuje autor písemně, herec slovem, gestem, zvukem.

Smysl, myšlenka, se u básníka rodí z citu; herec postupuje opačně, vrací se ke zdroji. Přeskakuje přitom myšlenku i smysl a vrací se zpět k pocitu, a to vlastními prostředky, postupem, který se ostatně dá definovat, ale který je dlouhý, u každého herce jiný, a jehož varianty nelze vyčíslit.

A jeho cit, na začátku falešný, dospěje často k pravdivému pocitu, pravdivějšímu než je vyjádřená myšlenka, tj. výraz, který pro myšlenku objevil autor — buď proto, že jeho výraz byl nejistý co do smyslu, nebo v základu chudý a nedokrevný.

Zde se musím zastavit a přečíst si znovu, co jsem napsal, aby se mi nezatočila hlava. Ale snad toho autor a herec budou moci použít ke studiu vztahů, které je pojí, pokud jde o pocitová východiska.

*

Řekněme tedy, že pocity rodí tělo, narušené myšlenkami. A že já jako nástroj a náradí musím vlastně znovu vycházet z té konečné podoby, abych se opět dobral představ, které by nebyly pouhými myšlenkami, abstrakcemi, pomysly. Víím, že se mne nedotklo žádné vnuknutí, že má slova nejsou ničím inspirována. Má vnuknutí a inspirace vycházejí jen z tělesného žáru, který způsobuje rekonstrukce citů, a jen z tělesného vyzařování, které ve mně vzbuzují myšlenky, proměněné v jednání, nebo záblesky těch nepřevoditelných a nezachytitelných myšlenek. Nitky

a zlomky těchto myšlenek se mi podaří vystopovat jen tehdy, soustředím-li se a snažím-li se znovu si vybavit příslušnou představu. Každý večer si pak hlídám to místo, kdy ke mně přišla a kdy se mne dotkla myšlenka a pocit: někdy najdu jen slabou odezvu těch okamžiků, a to až po dlouhé době, po mnoha opakovaných pokusech.

*

Fyzické vazby — Herec a autor

Vymítání autorových postav fyzickým stavem herce

Autorův *TEXT* je pro herce *partiturou pro tělo*. Drama přestává být literárním textem. Při četbě textu se herec dostává do určitého fyzického stavu nadšení nebo pokoření, který předchází jakékoli jiné úvaze. Tento fyzický stav je skutečnou posedlostí.

Text je tedy (jak říká Frazer) snad zaklínací nebo vymítací formule, kterou autor objevil, aby se osvobodil, ale již sám nemůže použít. Jeho moc a magická síla končí textem — dramatik je nedokonalý mág. Napsal magickou formuli, kterou sám nemůže vyslovit, nemůže uskutečnit podmínky, nutné k tomu, aby ožila, aby zasáhla lidi a zapůsobila na ně. A autor trpí tím, že nemůže tu magickou formuli vyslovit, že ji není s to uskutečnit, vidět, jak působí a jak se zhmotňuje. Konání autorových postav, a ještě víc, postavy a činy, které chtějí a potřebují vykonat (až potud je tato formule mrtvá), dramatika sžírají a mučí. Duše postav ho trápí jako fantomy, které na sebe chtějí vzít tělesnou podobu, jako *myšlenky, které hledají duše* (Dante) v tom předpeklí, kde jsou.

Sebevylastnění autora, který napsal hru, panický strach autora, který píše a cítí se zachvácen, ohrožen.

Pak přijde herec a četba textu ho uvede do jakéhosi transu, do fyzického stavu, který osvobozuje autora, jestliže se takové práce zúčastní. Dramatik v hloubi duše poznává a zakouší — s úlevou nebo s nevolí,

podle toho, je-li herec dobrý nebo ne — osvobození z fyzického stavu, který na něho doléhal a vadil mu.

Magická formule, tedy text a slova, která herec v replikách pronáší, osvobozují autora zcela nebo zčásti od jeho postav, myšlenek a citů. A je to herec, kdo prostředkuje ten přenos, to vymítání, a přináší tedy autorovi požehnání nebo prokletí. Herec se *vtěluje* tím, že propůjčuje své tělo postavě. Jediný problém je v tom, aby se duše postavy a její myšlenky spojily s hercovým tělem, aby autorovy city odpovídaly pocitům, které herec skrze text zakouší. Herec v sobě musí umět najít místo a čas na to, aby jeho osobní myšlení, vzdálené autorovým představám, nepokazilo, nezfalšovalo a nezničilo magickou formuli. To je problém interpretace. Jakmile herec dosáhl fyzického pocitu, musí dovolit, aby se duše postavy zabydlila v jeho těle, a musí především postupovat pomalu, bez zbrklosti; přenos autorových myšlenek a citů do herce je choulostivý proces. A pak je ještě třeba, aby se herec přizpůsobil, aby se postava — nájemník — naučila žít u svého nového domácího. Nabízené a přijímané pohostinství se projeví v kvalitě výkonu, v zdokonalení hercova umění i jeho lidské povahy. Obojí jde ruku v ruce, je to vyzarování, které proniká dílem a zasahuje až do publika.

Herec, čtoucí autorův text nebo jeho repliky, vykonává nad autorem jakýsi obřad vymítání postav, které autor nosí v sobě a které ještě nejsou osvobozeny.

Toto osvobozování postav se děje skrze hercovu „posedlost“.

Jde v podstatě o cestu a přechod postav, které byly u autora pouhými fantomy, do herce, kde nabývají tělesné podoby.

*

Dílo, *text*, je pro herce jen *kadlub*, do kterého se musí vymodelovat především prací vlastního těla.

Svůj cit musí bedlivě hlídat.

Pro herce je a musí být všechno nejprve tělesné.

Herec se v dramatu a v roli skoro vždy mylí, jestliže citově reaguje příliš živě a příliš rychle, nebo chce-li uplatnit svou logiku a rozum.

Pracovat znamená naopak docházet k akci fyzickou prací (o to jde při zkouškách). Herec se snaží pronikat do smyslu díla a povznést se do jeho citové roviny. Dílo v sobě nese všechny nutné významy a pocity, z nichž musí jako z živné půdy čerpat hercova senzibilita; herec nesmí chtít nasycovat dílo tím, co on prožívá, nebo co si myslí, že prožívá.

Herec však přesto dává dílu svou *originalitu*; ať je dílo jakkoli obecné, jedinečnosti nabývá teprve skrze herce (a publikum).

*

Text — Hraní — Intuice

Text slouží herci nejprve k tomu, aby se jím sám vzrušoval. Vzrušuje se při čtení textu jako každý čtenář (nebo každý divák), ale jeho vzrušení a jeho touha po účasti je živější, egoističtější, méně objektivní. Herec přijímá méně než kdo jiný, cítí text osobně jako výzvu a používá ho k osobní hře, v níž klamně vidí svou upřímnost.

Uvažuje-li — a měl by uvažovat po jisté době práce, po určitých rozhovorech, po rozmluvách se sebou samým, poté, kdy při hraní najednou v sobě něco objevil, a také po všelijakých úsměších... — uvažuje-li tedy, cítí, že tuto upřímnost musí přesně propočítat, obezřetně zužitkovat, realizovat.

Vyhraňují se v něm dvě tendence: buď hraje sebe sama a předstírá upřímnost, jen aby uspokojil sám sebe a měl úspěch, nebo se odosobní, aby mohl sloužit roli nebo postavě (a to je vstup do řehole hrdinů, do řehole divadla).

V té chvíli má text jinou hodnotu, je *stopou*, výsledkem jednání a citů postavy.

Herec také objevil, že tato postava je určena stejně publiku jako jemu. Jeho egoismus ustupuje nebo se nutně mírní: herec přizpůsobuje svou subjektivitu.

Herec říká text obezřetně a s rozvahou. Počítá s tím, že ho musí být slyšet a vidět a že mu musí být rozumět. Opravuje svůj prvotní omyl a objevuje *proces výkonu*. Objevuje i nedostatečnost svých osobních prostředků (debutant si připadá směšný v kostýmu, je příliš nadšený, příliš prozrazuje sám sebe, sklouzne nebo upadne do směšnosti, aniž o tom ví).

Herec se učí „být někým“ na jevišti a získávat si autoritu před publikem. Rozvíjí své osobní znalosti a učí se užívat *svých prostředků*.

Vyšší stadium, kdy herec ví, že text musí svým způsobem sloužit. *Text je výsledek, ale je třeba hledat stav zrodu*, protože důležitý je čin, akce, a ne slova nebo okázalá tiráda, přesvědčující argumentací nebo uměle vyvolaným nadšením (romantismus má jinou upřímnost, povýšenou na úroveň chování, jehož konstantou je přetlak, záměrné vytržení).

Text přináší určitý cit a stav, který herec musí prožít. A pak musí říkat text tím tónem, v té náladě, jakou získal citem, ale bez prvotní upřímnosti, jako hudebník, který napřed našel tón a pak pozorně zahraje pravou notu.

Hercův výraz bude tím správnější, oč bude kontrolovanější, vědomější.

Musíme objevit text ve stavu zrodu, ale nikdy nesmíme vnášet do textu cit; tanečník tančí podle hudby, postava mluví ústy herce.

*

V tomto smyslu je podle mého názoru největší, nejpřípadnější a nejpoctivější vlastností herce skromnost, schopnost pokorně se postavit za postavu, ponechat jí její odpovědnost a podílet se na jejím skutečném životě jen velmi zdrženlivě. Podle mého je nejlepší myslet na osobnostní váhu postavy, na její specifický život, na jedinečný duchovní obsah role, který je v textu napsán a zahrnut. Herec by se měl pokládat za výkonného umělce, za toho, kdo je pověřen výkonem, za posla, interpreta a tlumoč-

níka: to je zhodnocení a definice *úlohy* herce v úloze, kterou má hrát.

A *role* je pro herce způsob, jak se chovat v textu, a ne souhrn replik nebo vět, které má říkat. Je to jeho *postoj*. *Role herce* je postoj, stanovisko, které zaujímá, způsob, jak chápe na jevišti svou službu postavě, kterou má hrát.

Je to hercova interpretační kvalita, jeho duchovní a tělesný postoj, odstup od citů, které nejsou jeho, a zároveň splývání s nimi, účast na postavě a způsob, jak užívá textu, nikoli počet řádků nebo replik, které má herec říci.

*

Herec musí vždy a pro každou roli vyjít z textu. Nemá nic jiného, nic jistějšího, musí ovšem vědět, jak s textem nakládat.

Herec začíná vždycky příliš brzy citem.

Všechno je napřed jen fyzické.

Text je především vodítko, graf dýchání, souběžný záznam dikce a artikulace (rozdíly mezi Racinem a Claudelem, Molièrem a Giraudouxem).

*

Umění vyslovovat a mluvit je těsně spjato s uměním dýchat. Umění nechat v sobě stoupat cit, umění poslouchat se a zároveň se slyšet, a tak dosáhnout uhlazené a vytríbené dikce, která odpovídá citu. Když je si herec vědom citu, dovede ho ovládat a správně ze sebe vydávat, a to výlučně ve prospěch textu (pokud ovšem to, co herec má říkat, je skutečný text). V každém případě je třeba vždycky říkat text tak, jak je napsán.

Jak je text napsán? Jakého rodu je spisovatelův cit? To je otázka, na kterou — pokud jde opravdu o básníka — můžeme odpovědět až po mnoha zkouškách, po dlouhé práci, při níž se musíme umět poslouchat a slyšet. Ztotožnění citu, který zakouší herec, který vytvořil básník a který prožívají diváci — to je shoda, dokonalý souzvuk.

*

Herec je tlumočník, rapsód. Je jím však fyzicky, vyjadřuje se tělem, lidsky, a vůbec ne duchem a hrou myšlenek. Hercova interpretace je celek, fyzický výraz. Zmocňuje se role jako celku, celkovým výrazem. Zmocňuje se role, jak se jí má zmocňovat, čili dýcháním, svou tělesností, a ne zvláštní oklikou, ne nějakou zvlášť zaměřenou schopností. Role má cenu, je srozumitelná, vytvořená a platná jen tehdy, přistoupí-li herec na tento nejprve fyzický, nezbytně tělesný proces. Kritická hlediska pak vyplývají už jen dodatečně nebo příležitostně. Holofernes a Judita existují ve dvojí podobě: jiný smysl mají pro nás a jiný pro vykladače. Kritik nastupuje, může nastoupit až po posluchači nebo divákovi. Čte-li dílo a snaží-li se je posoudit, nemůže je slyšet nebo vidět, pře-li se potom o své dojmy, dělá to ex post, tedy v jistém smyslu zbytečně. Rozum, úsudek, soud a kritika, to všechno přichází až nakonec, je to závěr toho očišťování, jímž je představení. Tyto přístupy nemají žádnou z kvalit díla a jsou nepoužitelné.

Herec jimi tedy nemá začínat ani končit.

Měl by se jim vyhýbat, protože snadno může do nich upadnout. *Dramatické dílo je dokonale vyvážené spojení a sdružení gest nebo činů a citů nebo pocitů* (to je také definice role). To je význam dramatu a jeho definice.

Dramatický děj nebo role, postavy, které jej vytvářejí, představují dokonalou a nedělitelnou jednotu fyzických a intelektuálních složek, těla a ducha, gesta a slova.

Hrát hru znamená také *proměnu individuality do role, do typu*, zraní role v jedinci.

*

Pro herce neexistují *návyky*. To slovo je nevýstižné. Je to spíš mechanismus, a i ten výraz je ještě nepřesný, protože i v herci, který jevišti přivykl, přetrvává určitá citlivost. Má určitý citový, pocitový automatismus, jeho citlivost je zautomatizována. Herec nemá zvyky — pracuje uvolněním své osobnosti a přesuny v ní, *novou osobností*.

Na tomto automatismu je pozoruhodný právě stav vypjaté citlivosti, který jej provází.

Herec může dosáhnout automatismu teprve tehdy, když v něm cit vzniká snadno a bezpečně, když je si jist, že je „v situaci“, že tedy plně zakouší stav postavy.

Slova zvyk (druhá přirozenost) lze užít ve významu „dispozice, získaná opakovaným jednáním,“ může se mluvit o zvyku hrát, *ale v roli neexistují zvyky*, naopak. Zvyk = mechanismus = automatismus. Důležité je všimnout si, jak na herce působí osvobození jeho citovosti a kontrola jeho citových úniků.

*

Rovnováha herce

Abychom definovali herce nebo vyvolali představu o jeho existenci ve chvíli, kdy hraje, vypomůžeme si příměrem. Herec se pohybuje na scéně jako ekvilibrista nebo žonglér, který má v ruce dva stejné předměty stejné váhy. Postupuje v roli a přidržuje se hned mechanického odříkávání textu, s nímž je spojen svou pamětí, hned dramatické situace, do níž ho staví role a jejímž pojítkem je jeho citovost (situace je s ním spojena jeho citovostí).

Mechanická paměť a vzrušivost jsou dva konce provazolezčovy tyče, s níž postupuje, stále ohrožen, ve výkonu role, po napjatém provazu děje, nikdy neztrácí kontrolu nad sebou a stále máje na zřeteli publikum, které ho poslouchá a dívá se na něho. Jinak by totiž ztratil rovnováhu.

Zapomene-li na nestabilitu své pozice, odpočine-li si, opře-li se trochu víc o cit, o protiváhu, která ho vyrovnává doprava, nebo o křehký mechanismus, o regulátor své paměti, který má po levé straně, pak mu hrozí ztráta rovnováhy a herec vypadne z role (ať už je to vidět nebo ne). Pád je potenciální, jestliže herec zapomene text a selže-li mu náhle paměť, nebo skutečný, jestliže herce opustí jeho citovost a je-li řízen jen automatickými reakcemi a obligátními reflexy, které ho ovládají.

Pád, zaviněný viditelnou a zjevnou ztrátou paměti, vytvoří v herci i v publiku pocit závratí a náhlé nicoty. Ale tento pád nepoškodí před-

stavení tolik jako nepovědomí o sobě, způsobené hercovou neschopností cítit.

V takové situaci je herec na scéně. Stojí mezi dvěma póly, mezi dvěma krajními body. Střídavě se o ně opírá, aby udržel rovnováhu a nabral sílu, aby se povznesl na úroveň dramatu a dostal se do poloh, v němž je zakotveno a choval se pak v něm s relativní pravdivostí, kterou autor a hlediště vyžadují.

Hercova inspirace

V tomto balancování, v tomto nepřetržitém nebezpečí, které si uvědomuje, nachází herec *pocit existence na jevišti*, který je východiskem, základem a zdrojem jeho činnosti a jeho profesionálních kvalit.

Herec osciluje mezi svou pamětí a citovostí, pomáhá si zvykem, který získal opakováním a emotivitou, v níž se vycvičil a kterou v něm podněcuje přítomnost publika: herec se rozběhne, rozletí, sám jítí své vzrušení a tak se postupně dostává do citového stavu, jímž se vyznačuje jeho profese. V takovém trvalém vytržení mění představu a pocity svou podobu a dotýkají se — v jakémsi jasnozřivém přesahu — výsostných oblastí, *kde citovost splývá s tvůrčí inspirací*. Ať má herec jakékoli fyzické zábrany, profesionální nebo osobní meze, v této rovnováze se dostává do sublimovaného stavu, do transu, v němž ještě může a musí vědomě kontrolovat bleskovými postřehy všechno, co je kolem.

Tento sublimovaný stav¹⁾, který se podobá horečce, ponechává herci možnost pozorovat jeho reakce a zužitkovat vlastní vytržení ke kontrole představ a pocitů, které ho zasahují. Herec si uchovává jasnozřivou kontrolu nad svou inspirací, v níž se zas vrací k autorovi, snaží se ho sledovat, rozumět mu a intuitivně pronikat do jeho tvůrčího stavu.

Když se herec dostal až na vrchol, pak z této pozorovatelné, z té výše, kam se někdy dokáže vyšplhat, mluví, nebo může mluvit o svém povolání. Jeho výpověď je složitá a zdánlivě rozporná, připomíná blouznění

¹⁾ Gravitace hercových myšlenek ve chvíli, kdy hraje.

nemocného, ale neměli bychom ji podceňovat. Snad ji lze také brát v úvahu jako prvek hodnocení a prostředek poznání.

Herec žije v tomto oslnivém *kaleidoskopu* pestrobarevných přeludů. A tou závratí, v níž se spojuje skutečné s neskutečným, lze vysvětlit stav, který jsme nazvali *zdvojením*.

*

Disponibilita herce, hercovy osobnosti uvnitř hry, při výkonu role.

Kontrola. Znalost sebe sama. Herec *se pocituje*, vidí se, naslouchá si, slyší se. Při interpretaci, ve chvíli, kdy hraje, se v herci ozývají odlesky vzpomínek a reminiscence; nad to se v něm však odehrává zvláštní, specifický, podvědomý život. Stejně podvědomě jednáme i my v životě, když si ve společenských vztazích necháváme pro sebe — ze zdrženlivosti, vypočítavosti, zdvořilosti, tedy z pokrytectví — osobní a skryté pocity. Je to jen *lež* a přetvářka.

Měli bychom tedy začít dlouhým monografickým popisem herce a jeho činnosti, a zvláště si přitom povšimnout jeho *tendence k rozpojování*, která se u něho projevuje, a jeho *schopnosti zdvojení*, při němž herec najednou pocítí, že se nepodobá sám sobě. Příklad: herec se i mimo jeviště slyší mluvit jako jeho postava, nebo v sobě najednou pocítí někdejší existenci dávné role — postavy ho v soukromém životě obtěžují.

Tato herecká anomálie není tak monstrózní, jak vypadá. Dualita je pro něho *stavem normální rovnováhy*. Nacházíme ji u většiny lidí, a zvláště u diváka. Každý člověk v sobě cítí cizí duši (Platon). *Herec užívá této schopnosti jen pro svou profesionální činnost*.

Deformace, vyvolané touto dualitou v jiných profesích a v jiných společenských vrstvách, jsou mnohem vážnější než u herce, kde je *skutečnou čtností*. Opravdu, třeba u obchodníků, úředníků nebo u lidí, kteří se věnují či nevěnují svobodnému povolání, zjišťujeme nedostatek lidskosti, malost a pokřivenost, tedy úchylinky nebo vady, které jsou zas jinak nebezpečné než herecké deformace.

Ti ostatní své vady zapírají, herec se k nim naopak přiznává, osvobozuje se od nich. A tento ušlechtilý, sportovní a hygienický charakter profese herci umožňuje, aby byl člověkem v jistém smyslu nadřazeným. Jeho postoj k druhým i k sobě je opakem společenských vztahů, jimž je nadřazena *konvence*. Z návyku na takové stavy a takové chování vzniká v herci určitá *ušlechtilost*, jakási lehká rozjitřenost, stav *osvobození*, který z něho dělá jiného člověka.

Je mnohem méně abnormální být na několik hodin Hectorem, Pyrrhem nebo Andromachou, a zůstat v soukromém životě sám sebou (ovšem pod podmínkou, že herec do sebe příliš nepojme postavu a že ji umí opustit), než projevovat — jde-li třeba o obchodníka — bez vnitřního přesvědčení laskavost nebo soucit k ryze ziskovým účelům. Ale v obou případech — ať jde o herce nebo o „laiky“ — měli by takoví jedinci umět cítit mezi osobou, kterou mají být a tou, jíž skutečně jsou, volný prostor, jistou „vůli“, která jim dovolí žít opravdu lidský život. Žádná z těch dvou osob by neměla příliš zasahovat do práv té druhé.

Herec uspokojuje určitou přirozenou potřebu tím nejoprávněnějším způsobem: provádí zdravou osvobozovací hygienu. Uvolňuje se ve vybájeném, mytologickém nebo anachronickém životě, který se ho přímo netýká.

*

Zdvojení v obvyklém smyslu (Diderot) je nesprávné, je to vlastně hercova *DISPONIBILITA*.

Kontrolovat se.

Herec se vidí a slyší. K tomu přistupuje určitý kritický smysl, který od herce vyžaduje odstup od role a vytváří v něm rozštěp mezi tím, čím se jeví a tím, čím je, tedy mezi rolí a jím samým. Díky tomuto rozpojení, odstupu, té mezeře a tomu oddělení, k němuž dochází, herce napadají různé reminiscence a záblesky někdejších dojmů, celá řada jakoby mechanických úkazů. Aby si je herec uvědomil a vnímal je, musí rozvíjet

svůj smysl pro kontrolu, svůj kritický smysl. Herec si toho často není vědom, protože musí dbát, aby byl skutečně v roli, aby jeho cit i jeho tělo bylo v roli: tak v něm totiž vzniká pocit existování v roli. Ale hned v sobě pocítí jakousi *prázdnotu*, jakýsi podtlak, který volá po činech, pocitech nebo citech. V tom průvanu, který vznikl přemístěním jeho osobnosti, dochází k zjevné cirkulaci mezi dvěma stavy, mezi hrou a vědomím hry, což herci dává nové a zvláštní vědomí sebe sama: uvědomuje si svůj stav z jeho kontrastu. Je v tom určitý druh svobody.

*

Pozornost

Především musíme zkoumat totální pozornost, takové *soustředění*, na němž už tělo nemá účast, *receptivitu*. Herec poslouchá a je napjat tak, že je *prázdnen sám sebe*.

Krajní napětí, kdy herec se snaží jen naslouchat, procítovat, spíš než chápat čistě intelektuálním vnímáním.

Záleží právě na tomto sebeoprostění, které je nezbytné, má-li herec pracovat city a nechat se prostoupit smyslem díla. Učit se to, učením si to vědomě vstřípit. Vystěhovat ze svého ducha a smyslů všechno, co by mohlo bránit tomu naslouchání a přijímání. Předem se nedotýkat toho, co má být přijato. Váza, která má být naplněna, do níž lze vlévat city a myšlenky (na rozdíl od analytika a kritika, který do sebe vstřebává text filtrovaný složitým kontrolním aparátem). Sebeoprostění je postoj, nikoli skutečné opuštění sebe sama. Je to nastrojení a dispozice ducha a citovosti. Nechtěj hned chápat. Nechápej příliš rychle, ale osvobozuj se od sebe sama. Nevěřil bys, jak těžko se mi do tebe vniká (*říká postava*), jak jsi ucpán sám sebou.

Ani rozum, ani paměť, ani obraznost nejsou u herce osobní, chci říci tvůrčí; při výkonu jeho povolání nefunguje ani se neuplatňuje jeho rozum a úsudek; jeho paměť je jen citlivý mechanismus.

Je také těžké mluvit s hercem, něco mu objasnit; není jiná explikace než fyzická; chybí jasné pojmy.

Sebelepší vysvětlení, které herci můžeme poskytnout, je neúčinné. Příklad nebo přirovnání má pro herce cenu jen tehdy, dovede-li je fyzickým citěním ozřejmit ten, kdo je dává, nebo ten, kdo je přijímá; je třeba fyzicky napodobovat. Herec je zvyklý myslet tělem, je to pro něho nutné. Herec se vyvíjí stále intenzivnějším pozorováním, při němž ho zpočátku nejvíc zajímá to, co je nejinstinktivnější.

A na druhé straně by měl být herec nevědomý (důležitá zásada), aby byl schopen přijímat podněty a byl poddajný. Citovou vnímavost v něm musíme navodit oklikou, nepřímou, příměry z fyzické oblasti a napodobováním, a v poslední instanci je třeba se dovolat i toho, čemu se říká herecká ješitnost. Ten výraz není hanlivý, protože touha po sympatii druhých — diváků — a toho druhého — postavy —, mezi něž je herec vklíněn, je ctností jeho povolání. A jeho nejvyšší povinností je získat si jejich láskyplný obdiv nebo přátelství.

Co objasňovat tam, kde nelze nic vysvětlovat? Co říci herci?

Aby byl upřímný — ale co je *upřímnost*? To slovo má u každého autora a v každou chvíli jiný význam. Je to nový, zvláštní postoj, jiný pro každou dobu, každého autora a každé publikum.

Máme herci říci, aby se vyjadřoval jasně, aby myslel na to, co říká, aby chápal? Za šťastné pokládám ty okamžiky v divadle, kdy herec, oproštěn od sebe sama, slyší, poslouchá, přijímá v jakési tělesné nevědomosti, kdy prožívá. Toto poddajné přijímání ohlupuje, luštit křížovku je jistě mnohem inteligentnější, ale přitom cítíme, jak v nás někde zhloubí prýští a tryská dojetí a radost, a všechny city a instinkty se projevují v přirozené, prvotní podobě.

*

Neexistují jiné pokyny než fyzické:

a) intonace, gesto (které nevzniká z introspekce, ale) které navodí fyzická sympatie, animální představitost. Ta způsobuje, že napodobujeme

něčí gesta, postojte, že přizpůsobujeme písmo rukopisu přítele, kterému pšeme, že náhle změníme tón — čili vnitřní fyzický stav —, mluvíme-li s dítětem nebo zas s lajdáckým řemeslníkem, s nemocným nebo s lékařem, s kterým se radíme. Z této animální představivosti se rodí stejně běžné jako neočekávané kontrasty, tragické nebo komické; podobně se chová chameleon, v zeleném listí zezelená, na větvi zešedne;

b) ten, kdo napodobuje, tvoří, vyvolává v sobě pocit, tedy fyzický stav, a cit, který je přetlumočením toho, co napodobuje;

c) herec pak vysvětluje tento pocit různými postupy, zpravidla popisem citu. Dramatický cit je přesně označený a vyložený pocit. *Situace*, v níž je postava, která říká větu nebo dělá gesto, motivace jejího výrazu, její *dramatická* nezbytnost;

d) cvik a *opakování* zdokonalují tu prvotní mechanickou práci (a právě tehdy zasáhne osobnost každého herce) a učí herce pracovní metodě a zdvojování.

„Všechno je podezřelé kromě těla.“

Text

Říkat věty, vyslovovat slova, ozvučovat je rty, hrdlem, hrtanem, napalovat je raketou jazyka, citovou vřelostí rozmrazovat hlušinu, která na nich lpí, donášet je k sluchu (vydávat je ozvěně), získávat jim ozvěnu v hledišti a v paměti (citlivá hmota) diváků, a tak slova tvořit, artikulovat, shlukovat zvuky, navazováním replik jim dávat smysl. Ten organizovaný zmatek a ohňostroj (slabik) této mechaniky slov je nezbytný, aby se dílo zrodilo, ztělesnilo, existovalo. Akce vzniká jen pronášením slov, jimi — a přítomností diváka — začíná dílo pro herce fyzicky žít; na čtenáři při této tvorbě nezáleží, ten se točí jen kolem svých představ a myšlenek.

Herec formuje věty a slučuje je se svými city fyzickým cvikem, oplodňováním, které je snad umělé, nicméně nezbytné, má-li hra ožít, vymanit se ze zakuklené podoby pouhého dojmu, z embryonálního stavu gest,

v němž existuje na papíře. Dokonce i když se herec ve slovech mylí a příliš ukazuje jejich smysl, i to stačí, aby drama ožilo.

Ať herec do sebe uloží věty, nechá je projít tělem a srdcem, ať na chvíli ožíví ducha, který byl zprvu vtělen do tištěného slova: tak se rodí klasické dílo; a tak žije dnes Alcest vznešeným životem, který mu daly generace herců a diváků.

O dramatickém stavu

Hrát v těch přímočarých a monotónních linkách, jimiž jsou výstupy, s nevalnými a nevěřícími partnery, v časové tísní, v nepohodlném kostýmu, omezen větou. *Tomu všemu je herec podřízen a to všechno mu bere odvahu.*

Dovede-li však vytrvat a vyvinout nejvyšší úsilí i v tomto omezení, zcela jistě se přenesení do citových stavů, které ho utěší. Dovede-li sám sebe poslouchat, podiví se — v své izolaci — jak ho ta oproštěnost od sebe sama naplňuje, a zrovna tak bude zaskočen roztržitostí, do níž při hraní upadá, překvapí ho ty zvláštní úniky, jímž podléhá — jakási vyšší uvolněnost, citové toulky, které mu dovolí ulejšvat se během hry. Skutečná přítomnost a zdvojení mu najednou propůjčí citlivost, jaké se v sobě nenadál, chápavost a duchovní odvahu, které ho uchvátí; nabývá autority a jistoty.

Ten citlivý a niterný život herce na jevišti — který se velmi liší od prvotního stavu upřímnosti, jaký pociťoval, když se domníval, že je povolán k herectví¹⁾ — tato druhotná, vypjatá, zdvojená, usměrněná upřímnost, ta mne dnes zvlášť zajímá.

Od chvíle, kdy herec v sobě učiní ten objev, od okamžiku citové halucinace, kdy role i on jsou zrcadlící se jednotou, dochází k fyzickému stavu, kterého si musíme pozorně všimnout a jímž se zdají být v stejné míře zasaženi všichni tři spolutvůrci divadla — autor, herec a divák; tento stav je osvěcuje a všechny tři spojuje. To je základ a východisko, jejich prvotní funkce.

¹⁾ Být přítomen, kontrola vlastní upřímnosti, pocit existence na jevišti.

Tento stav, toto oprostění od sebe sama, toto vědomí sebe sama, toto ovládnutí sebe sama a tato nová a nově vzniklá citová síla, ten okamžik, kdy se herec cítí zdvojen mezi pocitem a citem, rozerván napětím, v němž tělo a duše se staví proti sobě a vyjevují se, kdy však nejvíc záleží na tělesném pocitu — tento stav tedy musíme nikoli definovat, ale zachytit popisem. Chci-li ten stav a pocit nějak nazvat, musím jej provizorně a z nedostatku jiného výrazu označit jako *stav nebo předpoklad dramatického citu*.

INTUICE

INTUICE

O BEZPROSTŘEDNOSTI

NITERNOST

PŘEKÁŽKY / TRADICE

HEREC MI ŘEKL

znamená uchopit, pochopit a navázat kontakt s důvěrným a citově spřízněným životem role, tušením dosáhnout chápavého přátelského souladu s postavou.¹⁾
(Vrátit se k tomu, zdůraznit, že přátelství a sympatie k postavě jsou pro herce nezbytné, má-li vniknout do postavy a oživit ji.)

Všechny role mají určitou svůdnost, v každé roli lze najít něco, čím si postava může získat sympatie. To je podstatné.

Dočasná shoda mezi postavou a hercem, prolnutí herce do role.

*

Snaha usuzovat zcela vědomě a autonomně, snaha pronikat (kritickou) úvahou až ke kořeni vlastní bytosti a vlastní myšlenky, až k nejskrytější podstatě vlastních výpovědí, stavů a vlastního jednání. Zkrátka snaha vyřešit v jakési vyšší jednotě dualitu subjektu a objektu (zde však jde o přiznávanou a (záměrně) pěstovanou dualitu herce), vnímaného a myšleného, citového a rozumového.

Jde tedy o:

1. senzibilitu působící: v postavě a
2. senzibilitu, která z toho vzniká v herci, nebo
3. tu, která vzniká zpětným odrazem od obecnosti.

V určitých okamžicích existuje postava mezi citovým vzrušením publika a citovým vzrušením herce. Tento fantóm se přemísťuje z herce mimo herce²⁾, uniká

¹⁾ Svůdnost role — Soucítění — Chování herce

²⁾ Postoj herce vzhledem k postavě a roli.

z něho, je mezi hercem a publikem, a tato exteriorizace postavy, tato projekce postavy mimo herce, jako by propůjčovala fantómu reálnost. Jakmile se pak tento fantóm vrátí zas do herce, začíná existovat nově.

Na postavě se projevují tyto tři fáze:

První fáze: *postava je v herci zakuklena.*

Druhá fáze: *zdvojuje se, zabydlí se v herci.*

Třetí fáze: *promítá se vně herce kratší nebo delší exteriorizací.*

V té chvíli postava herci uniká, jako mu uniká v první fázi, kdy je součástí jeho samého. Herec vidí postavu mimo sebe, místo aby ji cítil v sobě, ale postava je ještě nezávislá a cizí. Když se pak po této třetí fázi k herci vrátí, *skutečně se vtělí a existuje*. Herec v té chvíli vidí a prociťuje jedinečný stav, má téměř jistotu, že cítí dramaticky (připadá si *bezpečný*, *udivuje ho, že je konečně postavou*, nově vnímá, necítí žádnou tíseň a žádnou námahu). *Dualita je vyřešena*, postava a herec jsou už jedno jediné.

*

Existence postavy je skutečná a opravdová teprve tehdy, když se postava, promítnutá předtím mimo herce, do něho opět vtěluje a když herec cítí, jak se do něho vtěluje. Tehdy už herec nemá pocit tísně a duality, který až do této chvíle zakoušel.

*

O existenci postavy a o hledání postavy

1. Postava existuje nejprve jako reziduum předchozích interpretací a předchozích hereckých ztělesnění. Na jméně Tartuffa nebo Dona Juana lpí určitá dramatická patina, která vznikla ze všeho citového úsilí, z nánosů všech úzkostí jak postavu vyjádřit a zahrát.

Dědičnost postav — pozůstatky předchozích hereckých výkonů.

2. Postava existuje v herci před zkouškami a před prací na roli, je

zdvojena pomyslnou existencí, která vyplývá ze starých pojetí, jakož i z představy, kterou o postavě v té chvíli herec má, a také z vlivů, které herce obklopují.

Pojmová realita postavy — herec přistupuje k postavě.

3. Postava existuje — je nově objevena — existuje však mimo herce.

Úsilí o nové vtělení. Prociťnutí postavy.

4. Pak dochází k zrodu nové existence postavy, která nabývá více nebo méně dokonalých forem podle toho, jak herec prošel jednotlivými fázemi.

*

Zmatení tím, co se v nich děje na jevišti, prohřešují se herci vůči postavě především nedostatkem objektivity, starostlivé pozornosti, a také něžnosti a víry v existenci postavy.

Mnozí říkají, že můj výklad je až příliš subtilní, ale já myslím, že budou-li si chtít tento mechanismus ověřit sami na sobě, shledají, že je přesný. A ti, kteří se chtějí naučit hrát, čili najít tímto způsobem postavu, shledají velmi brzy, že tato osobní zkouška je účinná.

Ovšem s podmínkou, že se k postavě budou chovat s jistou ohleduplností, že jí *přítknou a přiznají apriorní existenci*, a že se budou snažit vhodnými způsoby porozumět jí a představit si ji, tedy milovat ji.

*

Postava je skutečná bytost, která vydá své tajemství jen těm, kdo ji hledají, věří v její existenci a v možnost jejího objevení; jen těm, kdo jí prokazují úctu.¹⁾

„Hochu, zahrát tu postavu, to chce napřed...“

„Já tu postavu vůbec takhle nevidím...“

„To je člověk, který by určitě udělal... On vždycky takhle...“

„X..., ten na to prostě není...“

¹⁾ Zdvouřlost k postavě. Zdrženlivý postoj.

Takové výroky jsou vždycky unáhlené. A zvlášť herci jsou narušení úsudky, hodnocením kritiků a jiných. Herecká metoda musí být naprosto opačná. Je to metoda přesvědčování, povzbuzování, rozjímání a podrobování, a hlavně upřímné víry v nezávislou existenci postavy.

— Děj, promluva nebo text, situace.

Co dělá postava? Co říká? Jaký může být její duševní stav?

*

Herec vstoupil do druhé fáze práce. Objevil dualitu, věří, že upřímnost je v autenticitě a že jeho úkolem je postavou se stát a skutečně jí být. Tak se vrací do první fáze. Proti první fázi je to pokrok; ale je to pohlcení postavy; postava se cítí být odstraněna a vstřebává hercem, a její duchovní život se zastavuje tam, kde jsou hranice hercova duchovního života. Postava nedosáhne vlastního života; její duchovní růst je zastaven tímto zafixováním, které jí vnucuje hercova upřímnost. (*Egoismus herce.*)

*

Egoismus herce — příklady — vysvětlení — různé formy egoismu

Někteří herci říkají: „Já to necítím, takhle já to necítím.“

To je hrozná věta. Znamená, že je herec špatně naladěný, že není dost odevzdaný a pokorný, aby se zbožným pobízením povznesl k postavě. Tato poslušnost je nezbytná a je třeba stále se v ní cvičit. Jen takovým postojem se herec obohacuje a dosahuje citů, které by v sobě přirozenou cestou neshledal.

„Dělal jsem vždycky to, co po mně chtěli“ — řekl mi Renoir — „i když jsem s tím nesouhlasil. Pokus je nutný. Někdy jsem dosáhl citu. Jindy jsem nevyslovil své mínění dřív, než po upřímných pokusech, a pak jsem řekl, jaký byl jejich výsledek.“

Cítuje mi z druhého jednání *Elektry*, kde se nikdy necítil dobře, přesto,

že se pokoušel řídit se našimi připomínkami a radami. „V prvním jednání jsem byl velmi uvolněný a zabydlený, ve druhém nikdy.“

V podmínkách, kde se zkušenost získává poctivě, je třeba dát za pravdu jedině této herecké kritice. Giraudoux to cítil, ale sám si nedovedl vysvětlit, proč tomu tak je. Pořád chtěl tu scénu přepsat: „Chybí tomu příprava, něco tomu chybí“, říkal. Mezera byla v něm, v textu byl nepochybně skok.

„Někdy“, říkal Renoir, „je postava jasnější pro publikum než pro herce. Druhého jednání rozuměli lidé líp než já, protože mi je vysvětlovali. Vysvětlovali mi city a nuance scény, zatímco já jsem je sotva tušil.“

„Vzpomínáš si na *Zuzanu* od Stève Passeura, v prvním a ve druhém jednání jsme byli všichni výborní, uvolnění, šťastní, že hrajeme. Ve třetím jednání jsme byli všichni špatní. Něco nám vadilo, nemohli jsme hrát.“

To mne přivádí k názoru, že Stève je jako autor zvláštní případ: jeho postavy ho zrazují, když je se svou posedlostí a tvrdohlavostí nutí dělat něco podle vlastní představy. Má dar tvořit postavy a nechat je mluvit. Ale znásilňuje své postavy, aby je dostal z určité situace nebo aby přivodil rozuzlení, důkaz, závěr. A jeho postavy se tomu brání a unikají. To jsme výborně cítili. První dvě jednání hrály postavy, a my, herci, jsme hráli poslední jednání: žalostně a jakoby vyvlastnění, zbavení společnosti postav. Opustily nás.

Problém *herce*, tak jak ho vysvětlují, vzniká v době po italské komedii. Až do té doby neexistovala skutečná dualita. Herci mystérií nebyli dál než v druhé fázi. Se svou upřímností chápali dualitu jen jako defekt výkonu a ne jako prostředek (*herec, umírající na kříži, zabíjející setníka atd...*). Otázka je spjata s otázkou *hereckých oborů*.

*

Hercova tvorba

Problém herce je v duchovní tvorbě role a ve způsobu, jak toho dosáhnout citovostí, citovým rozjímáním.

Výkon je realizovaná myšlenka.

Ale tato myšlenka je jen výsledek, dokonalost perfektně provedené práce.

Tuto práci nelze na začátku řídit myšlenkou.

Práce herce vychází nejprve z pocitu nebo z citu. Hercovo myšlení je jen ujasněný pocit nebo cit.

To je završení a dokonalost, téměř nedosažitelný úběžník. Ale pokud o něm herec má aspoň tušení, už to mu dává jasné vědomí, orientaci a účinný postoj.

Otázka závisí také na hercově „dramatické potravě“. Tohoto způsobu práce nelze užít ve hrách Théâtre Libre (herec je nad tím, co má hrát). Mluvím o dílech, zrozených ze skutečné dramatické inspirace.

Herec se tedy musí stále oprošťovat od sebe sama a udržovat si až k závratí vědomí sebe sama a kontrolu svého myšlení.

Herecká hygiena. „Řekni mi, s kým „obcuješ“ — to je přesný výraz —, a já ti řeknu, jaký budeš.“

Vnímání znamená pro herce mít pocit, že s postavou obcoval, že prožil živou jednotu sebe sama a postavy. V první fázi skrze upřímnost; ale v druhé fázi skrze pocit sebe sama a postavy. *Ve třetí fázi dává toto rozpojení ještě intenzivnější existenci jednomu i druhému pocitu, až k určitému promítnutí postavy mimo herce, kdy postava a herec se vzájemně potírají a jsou střídavě spojení a rozpojení.*

Toto vnímání navozuje představu:

První fáze: relativní pravda — pocítování sebe sama (monosenzibilita) — upřímnost.

Druhá fáze: zdánlivá pravda — pocítování sebe, postavy (bisenzibilita) — zdvojení.

Třetí fáze: pravda kontaktu a splnutí, přátelství s postavou skrze vcítění, vyšší pravda — neviditelná realita.

*

Herec cítí v okamžiku hry *řídící impulsy*, má pocit změny. Cítí se být stále *směřován*.

V tomto smyslu je role *spíš než sled stavů sled řídících podnětů, impulsů, citových hnutí*.

Ve chvílích, kdy mluví partner a kdy tato hnutí na okamžik ustávají, herec pocituje sám sebe a vnímá jakési dozívání citů, které jsou nepochybně plnější a příjemnější než ty stavy samy. Jako by si herec otevíral průhledy, které vzápětí uzavírá a ruší nutnost pokračovat, postupovat v roli. V některých okamžicích by se herec chtěl v roli zastavit a *prožívat*. Jako by pocit a cit měl na chvíli utkvět, aby vydal všechny své významy. Herec má chuť ihned rozjímat o stavu, v němž se ocitl; zdá se mu totiž, že se z toho stavu zrodí jasné a hluboké myšlenky — že chvíle je významuplná. Jsou to „koruny“ (jako v notách) osobní citovosti. Málokdy se s nimi nazítrí shledáme znovu. Herec by se chtěl zastavit. A když chce o přestávce honem zapsat svou myšlenku, je už z ní jen pocit, který nelze vyjádřit, pocit, zbavený smyslu a významu.

Senzibilita má své tajné a podzemní cesty, které v herci probouzí cit a publikum určitého večera.

*

Pro herce je všechno *bezprostřední*.

*

Role

Sled replik, slov, znaků, útržků, promluv a myšlenek, které nejsou city — různé způsoby chování — gesta. Zářivé nebo temné paprsky, které herec v sobě znovu poskládal, aby objevil a odrazil živé spektrum — potenciální bohatství role —, aby udělal postavu. Jestliže herec postupuje od repliky k replice nerovnoměrnými skoky a nárazy, pak je role rozkouskovaná jako skládanka. (Části skládky, které chybí, partner s větší

nebo menší obratností a talentem bezbarvě předstírá.) Není nutné, aby herec v okamžiku hry věděl o partnerově akci, aby ji prožíval a aby ho zajímala. Nemusí ani vážit partnerovy repliky a uvažovat o nich. Stejně by je nedovedl sledovat tak, jako vlastní roli. Herci slouží partner jen jako opěrný bod.

*

Hercovy city, ustavičně splétané a rozplétané jako v nesčetných tanečních figurách, průběhem celé role vibrují, seskupují se a odlučují, proměňují se, vyvíjejí, shlukují a rozptylují se, oddělují se nebo se prostupují. Pak se tyto city náhle zaměří k společnému pólu, jako shluknuvší se stádo nebo smečka, a soustředí se na jednu myšlenku a na jeden prvek, na *řídící pocit, který je intuitivní*. Tento proces snad probíhá nezvládnutě, ale vzniká a rodí se mnohem víc z dramatu samého a z vnitřního života díla, než intelektuální odbočky a vývody, které vyvěrají z *úvah* a které si může dovolit kritik. Tuto intuici navozuje aktivní pozornost, vědomí a sebekontrola, hercova obratná a zkušená bdělost.

*

A v tomto smyslu může herec myslet citem.

Malibranová řekla o jedné notě: „Dobře jsem ji promyslela.“ Herec snadno nachází způsob, jak vyjádřit cit, který si představuje, hluboce prožívá, sám v sobě zakouší a zaznamená. Co herec přesně cítí, to snadno vyjádří. Hercovo myšlení je cítění vztahu mezi citem a výrazem.

Herec cítí, že má tajemství role „na jazyku“. Cítí, že některé představy o roli jsou falešné. *Herec cítí roli*.

Věci pochopíme jediným pohledem, ne procesem myšlení. (Pascal.)

Narážem, prostým citem, v záblesku vnitřního osvětlení se zmocnit vnitřního života, celkového rytmu a jednoty role, jako když náhle objeví-

me řešení nějakého problému, jako když nás napadne určité slovo. Pocit, že objev je nablízku.

(K tomu ovšem nemůže dojít, jestliže herec roli improvizuje.)

Hercova schopnost chápat je přímo úměrná jeho citové potenci.

„*Interpretovat znamená vnímat*“, objevovat význam určitého komplexu citů.

Jak se ta práce dělá?¹⁾

Působí prožitý cit zpětně na herce? Je to duševní interakce citu a myšlenky? Jakési vnitřní odhadování mezi citem a myšlením, které vyúsťuje v rovnováhu?

V protikladu k druhým postupuje herec od jednání k vnímání. Tento pravý mysticismus (poznání) je opakem filosofického mysticismu (poznání).

Herec, nadřazený kritikovi nebo mysliteli, se nechává vést rolí. Herec je *empirik*, ctí zkušenost a podřizuje se jí. Hra, stejně jako role, má pro něho jen aktivní hodnotu.

Herec ideolog — ideofág — v protikladu k herci — patofágovi — klade důraz na myšlení, myslí před akcí, nekoná ji, nejde s rolí. Povrchně na ni navěšuje myšlenky. Je obětí iluze (ještě horší než mívá herec), že výsledky lze předem naplánovat a že lze v *tvorbě vycházet z pouhých zásad*.

Konstrukce u něho předchází faktům i činům, je nad nimi.

Herec je empirik, který dospívá k myšlení. Myslitel zůstává nad fakty. Mluví z odstupu. (Pedagog a dítě — astrolog a studna.)

Herec myslí napětím *energie*. Pulsování role v něm vyvolá intuitivní tlak, vzniklý tím, jak roli postupně realizuje. *Jeho schopnosti se přitom tvárně vzpínají k vyššímu smyslu*.

Herec má *skutečnou invenci*. Dobírá se role, její myšlenky, jejího citu impulsivně, zacíleným směřováním, vzepětím.

*

¹⁾ Mechanismus herecké intuice, inteligence nebo myšlení.

Když herec hledá roli, rozkmitává svou *představivost* jako kyvadlo. Nechá ji komíhat jako když se kývá kyvadlo, a najednou, během okamžiku, v několika vteřinách cítí přesný rytmus mezi citem a textem. Herec souzní s větou nebo s citem. Stačí, aby v tom souzvuku setrval. Tak objevil jedno ze zákoutí toho „začarovaného království“.

*

Postava

Postavy jsou nehmotné bytosti, které čekají, až budou zabydleny. Podmínky a zákony takové smlouvy o pronájmu nebo bydlení.

*

Život postav

Klasické postavy jsou už obdařeny životem. Tím životem, tím rytmem, který jim už tu a tam dali herci, naši předchůdci. Jsou to příbytky, v nichž zůstávají stopy, duše a pach bývalých nájemníků.

*

Žpůsoby hraní — Předstírání role

Postava vzniká napodobením. Stane-li se toto *napodobení PRAVDIVÝM citem*, pak herce pronikne (herec se do něho uchýlí, a také o to usiluje, ale na publikum už nevybude nic; herec hraje víc pro sebe než pro publikum; to je naturalismus vyššího stupně v Stanislavského interpretaci Čechova — sobecké pohlcení postavy). Anebo postava vzniká *eskamotáží*, tím, že se herec dosadí za postavu, že ji vykleští, že se v ní usadí, zkrátka *různými druhy parazitismu*, více nebo méně ušlechtilými a více nebo méně omluvitelnými, z nichž lze odvodit všechny ostatní způsoby hraní. Herec zužitkovává více nebo méně všechny tyto fáze. Ale vyšší a dokonalejší způsob vzniká, když herec v souladu s autorem *provádí magickou operaci*.

Senzibilita výrazu

O spontánním a impulsním výrazu

Herec je empirik¹⁾, a proto musí vycházet, chce-li být pravdivý, ze svých pocitů a citů, a ne z představ a pojmů. Herec má začít hledat ve své osobní zkušenosti, u samého zdroje svého citu²⁾ — tam, kde nejsou scestné vývody komentátorů, v bezprostřednosti své hry, v jakési „prvotní podobě“ výrazu, k němuž sám jako herec směřuje, který pociťuje ve vztahu k publiku, a který pak teprve promýšlí nad dílem samým.

„*Cítím*“ (tedy jsem), „*tedy postava je*“ — to je snad základ a východisko hercovy výchovy a kultury.

Bezprostřední, prvotní a čistý pocit. Hercův nezprostředkovaný vnitřní výraz.

Projevy vnitřní citlivosti — začátek účinného jednání při výkonu.

Bezprostřednost. První hluboce procítěný impuls.

Herec žije a pracuje v bezprostřednosti. To znamená, že má potřebu spontánně se projevit, že ho něco nutí číst a mluvit nahlas, gestikulovat a promítat své city navenek. Je přitom zvyklý se kontrolovat chladnou hlavou nebo aspoň kritickým smyslem, svým druhým, diváckým já.

Bezprostřední je:

— citlivá reakce,

— spontánní citlivost, již se herec začíná vidět a slyšet, která mu umožňuje být divákem a rozvíjí tuto schopnost,

— improvizace,

¹⁾ Výraz a jeho kontrola.

²⁾ Odhalování.

- začátek výkonu,
- pocit v nezpracovaném stavu.

*

Je to *první hluboce pročitovaný impuls, zkusmý průnik* do role nebo do hry. A také určité *zjištění*, které snad herec zkoumá, ověřuje si a *kontroluje dalšími pokusy*, stále víc citovými než rozumovými.

Bezprostřednost je začátek intuice, intuice dosud nepodložená úvahou.

Bezprostřednost by tedy byla hercovým prvním duchovním počinem, počátkem jeho sebepoznání prostřednictvím citu.

To je jediné *pravé východisko*.

Začínající herec je bohužel při své nezkušenosti, při neznalosti tohoto mechanismu a při slabosti svých pocitů¹⁾, zpočátku nucen buď přihlížet k výkonům a typům těch herců, kteří na něho zapůsobili, nebo hledat ve své paměti či v knihách myšlenky, jež byly na dramatickou látku navěšeny. Herec se však živí a napájí takovými názory nebo příklady²⁾, aniž je podrobuje kontrole; přitom věří, že se dotýká samé podstaty díla. Právě v těchto začátcích a v tomto věku potřebuje herec nepochybně nejvíce rozvahu a nepřekotnost, a právě v tomto věku bývá ovšem nejnetrpělivější, chce realizovat, hrát. (Uvádění do tradice — falešné.)

Starat se jen o bezprostřednost

A to je velmi těžké, ne-li nemožné: hercův cit při takovém hledání není zcela nedotčený. Už výchova herce formovala, zásobila ho řadou pokynů a vtiskla mu určité sklony. Klasická hra existuje v jeho současné interpretaci už jako reziduum a výslednice všech představení od doby vzniku díla. Dokonce i publikum má o hře jakési neurčité povědomí, stupidně založené na „sloganech“, odvozených z některých replik.

¹⁾ Mechanismus výrazu.

²⁾ Nápodoba, vzpomínky, představy.

Klasickou hru tedy máme nebo měli bychom brát jako nové dílo. Tento způsob nazírání by byl pro práci pohodlnější, přece jen by však byl zčásti falešný. Dílo náleží době svého vzniku.

Musíme tedy *substituovat hlediska*¹⁾, až v sobě — a také s přispěním publika — objevíme účinný význam klasického díla a jeho šťastné využití.

*

Herec opracovává svůj pocit jako hmotu.

Tak využívá svých intuitivních schopností.

Svůj prvotní pocit herec prohlubuje, uvědomuje si ho, kontroluje ho a tříbí. Tak vzniká pocit druhého stupně, pocit při práci.

Počátek introspekce, intuice.

*

Bezprostřednost má cenu jen tehdy, je-li kontrolována a přesně zaměřena. Měli bychom tedy v oblasti empirie užívat inteligence do té míry, až všechny tajemné vztahy mezi dílem a publikem, jejichž průsečíkem je herec, herci intuitivně napoví, že se dobral určitého smyslu díla.

Herec²⁾, postavený do středu díla a zajímající se jen o svou roli, by mohl mít jen stěží o díle obecnou představu, ale může jí dosáhnout jako „divák“. A to je právě úlohou režiséra —, která bývá tak často popírána a neuspokojivě definována.

Herec žije svůj pravý život, život na jevišti, mezi tím, jak *cítí postavu*, a tím, jak *postavu cítí* on sám.

Mezi tím, čím je postava *dána* a tím, co jí *dává* on, herec.

*

¹⁾ Hledání role a hry.

²⁾ Herec by měl být svým vlastním divákem a zároveň se dívat na ty druhé.

Bezprostřednost: okamžik, kdy otázka a odpověď splývají, a kdy citové poznání a sama poznávající bytost, herec, tvoří jednotu. Okamžik, kdy postava se herci vyjeví a herec si začíná uvědomovat sám sebe jen prostřednictvím tohoto mlhavého dojmu, bez jakékoli jiné kontroly nebo kritického smyslu. Rozum se na tom může podílet jen částečně a prchavě.¹⁾ Je to objev, který v daném okamžiku nelze analyzovat. Teprve později, až projde zkouškou publika, může tento dojem, který v publiku utkví (a který se přesto bude měnit ze dne na den), nabýt — když se role usadí — hodnoty svědectví (opakovaný, navozený a kontrolovaný dojem).

Začátkem role je bezprostřednost.

Je to začátek toho intuitivního poznání, k němuž musí herec mířit — odtud důležitost sebekontroly.

Vlivy, jimiž prochází začínající herec

Herec bohužel nezačíná poznáváním bezprostřednosti.²⁾ O to se zajímá velmi málo. Chce *napřed* cítit sám za sebe. Nezkoumá sám sebe, jen hltavě polyká. Začíná se vyživovat těžkou stravou³⁾, zatěžuje se pocity a city nebo se snaží napodobovat své divácké dojmy.

*

Má se herec pokusit vzdát se své inteligence ve prospěch senzibility? Ne. Jde o pořadí, v němž se obě schopnosti uplatňují (o metodu).

¹⁾ Práce herce, orientace, kterou si určuje před pocitem.

²⁾ Spontánní projev je narušen.

³⁾ Vlivy, jimiž herec prošel.

Možnost omylu a přeludu při intuici — nebezpečí halucinace — oslepující jasnost — *nedefinovatelný pocit*.

Jaká jsou „kritéria“, určující znaky a poznávací znamení hodnoty a *pravdivosti* intuice? Především publikum, dále naléhavost, navozené opakování, uvážené srovnávání ex post, práce při studiu a na zkouškách.

Bezprostřednost je účinný postup, je to *vědomý výkon* — potlačení *problémů*, které jsou *dílu cizí*¹⁾. Bezprostřednost, čistá danost, bezprostřední danost²⁾ se herci jeví jako nadřazená všem jiným možnostem a každé teorii, protože je jejich nedílnou součástí a přitom je všechny navzájem smiřuje. Bezprostřednost je pravý střed díla, od něhož jsou odvozeny všechny teorie, protože ty jsou jen útržky nebo rozborů různých hledisek, která bezprostřednost navodila.

Bezprostřednost je prostá ve srovnání se všemi teoriemi — jež si ostatně navzájem odporují —, odvozenými z jediného východiska.

Chci-li sdělit někomu, kdo neumí řecky, prostý dojem, jímž na mne působí Homérův verš, přeložím ten verš, a pak podám výklad svého překladu, potom svůj výklad okomentuji, a výkladem toho, co jsem už vyloužil, se budu čím dál víc blížit tomu, co chci vyjádřit, ale nikdy se mi to docela nepodaří.

Jen vědomý pocit má cenu. (Bergson.)

A právě tak, postihnout akt bezprostřednosti znamená uchýlit se k nevyčerpatelným výčtům, chceme-li bezprostřednost převést do teoretických formulí.

*

Bezprostřednost je vždycky plodná. *Žádná teorie ji nezničí. Teorie ji ochromují, mrzačí nebo vysušují, a tradice nabývá zvolna povahy teorie. Jakmile má dílo svou tradici, má i svou teorii. Teorie jsou nebezpečím divadelní praxe.*

¹⁾ Výrazový pocit, kontrolovaný, zjemňovaný.

²⁾ Neboli prohloubení prvotního pocitu.

Cít bezprostřednosti se bohužel získává — to je nutno říci — teprve po dlouhé praxi¹⁾; v čistém stavu se rodí jen ze zažitě zkušenosti. Musíme však herce už od samého začátku vést k takové introspekci a kontrole. Musíme mu napomáhat²⁾ k soustředění na jeho pocit v roli, neboť to je pramen vši pravdy, jediná síla a jediný způsob, jímž se může sám řídit.

*

Formy herecké intuice — Induktivní senzibilita

Intuice má různé formy nebo fáze.

1. *Intuice objevná*: herec předem vycítuje, předvídá. Je to citlivost podobná schopnosti předvídat.

Herec cítí, že se nesejde mnoho diváků — uhodne to nejen sluchem — a když se zvedne opona, prázdná místa v hledišti ho nepřekvapí. Někdy se zmýlí, ale jeho předtucha je pravdivá; jeho zklamání má jiný důvod: publikum nebude dobré nebo kolegové nebudou ve formě. Ten pocit klame jen zřídkakdy. Je možné, že nepotrvá dlouho, protože to, co jsme uhodli nebo vytušili, pomine, rozplyne se, ale předtucha byla správná. *Hercova citlivost není nikdy vzrušena a podnícena bezdůvodně*, vždycky má své opodstatnění. Jejím úkolem je objevovat, třeba i nesprávně. Kdyby nebylo předtuchy, nebylo by senzibility.

2. *Senzibilita uvnitř výkonu, způsobená zvrtným účinem, zvrtnou reakcí³⁾*.

Postava, která ožívá a působí na publikum, vyvolává v herci zpětné citové reakce.

3. *Senzibilita, přivedená do nejvyššího stupně, který pak přináší intuici, výsostný stav.*

1) Vědomý pocit jako výsledek výchovy a práce.

2) Pedagogický základ a zdokonalování herce.

3) Kontrola.

Příklady.

— *Než začne hrát, herec si vzpomene*: tu roli hrál *Molière*.

Vědomá senzibilita, opřená o tuto myšlenku.

— *Jindy myslím na publikum 17. století*. Okamžiky intuice mi najednou umožní vnímat ono publikum, znát je, mít o něm jakousi citlivou povšechnou představu, navozenou dojemem, citem, pocitem. Cítím dramatické momenty, podobné těm, které hra kdysi patrně vyvolávala. Nevídám, ale můj dojem je tak silný, že mi stačí nechat se jím unášet, abych viděl.

Z některých postav se lze vylhat, to jest hrát je jakkoli, prostředky, které jsou právě po ruce. To jsou pseudopostavy, panáci. Ale skutečnou postavu musíme hrát v jejím vlastním rytmu, v rytmu pravého citu. Lze ji jen převést do jiné tóniny.

*

Skutečnost, že jsem musel hrát vždycky s celou zátěží starostí, mne nejvíc naučila citlivému zdvojení a osobnímu pozorování toho, co se během hry při mém výkonu odehrávalo; byl jsem inspicientem, režisérem, ředitelem, osvětlovačem nebo jevištním dělníkem; nikdy jsem se nepodílel na představení pouze jako herec, a hrál jsem skoro vždy ve zdvojení, které mi bylo vnuceno mými mimohereckými povinnostmi. Při takovém zdvojení jsem si navykl kontrolovat jak svůj výkon, tak i ostatní složky představení.

Tahle ustavičná starost o něco jiného na jevišti mne naučila snadno z role vycházet a zas do ní snadno vstupovat, uvědomovat si tu upřímnou přetvářku, již výkon je, a kontrolovat u sebe i u jiných její mechanismus. Zkoušky, které jsou vyšším uměním než představení, mne také donutily všimát si bedlivě herce a pozorovat ho. Krajiní různorodost mých poznatků se nakonec dá redukovat na několik výsledných postřehů, na shrnující přehled hereckých návyků v chování a v myšlení. Při práci je

vždy třeba chápat a vidět herce nově. Pokaždé, když je vydán na pospas roli, stává se novým případem. Různost těchto případů dělá z každého herce typ a zvláštní druh. Ale podobná zjištění vedou k všeobecnostem, k povšechným představám a k osobnímu zaujetí. Z tohoto hlediska mne zajímalo postupné rozvíjení herecké senzibility, které jsem vždy sledoval s pozorností a se sympatií. V tomto pozorování jsem pokračoval také na jevišti. A tato duševní dispozice rychle pozorovat (která mne jako mladičkého debutanta učila dívat se kolem sebe a poslouchat) mi umožnila vnímat i publikum a rozvinula do největší komplexnosti mou schopnost pociťovat sebe, uvědomovat si druhé i sebe sama uprostřed té partie, oné hry ve třech, kterou je představení. Herec se ho účastní upřímnou eskamotází na sobě samém, — a partneři, publikum a role jsou tři spojení protivníci, které herec usiluje oklamat tím, že klame sám sebe.

*

Herec musí být schopen údivu, pozorování a účelné reakce.

Nutnost dlouhého vnitřního zrání vyžaduje dlouhé, komplexní a pracné přípravné období.

Osvojovat si intelektuální návyky

Nejdříve je třeba vyzbrojit se „mechanismy“, citovými stavy, které jsou s to samy se rozehrávat. Utrřujeme, shrnujeme promluvy a převádíme je v city, rozvíjíme pocity, cvičíme se v gestech, postojích, myšlenkách, abychom je na nejmenší pokyn mohli uvést do chodu tak, aby tato citová síla byla ve stavu použitelnosti (nutnost četby, zaujímání postoje v životě).

Tento mechanismus a automatismus, metodická příprava a kázeň, tato citlivá ozvučnost je nezbytná pro tvorbu, pro tvůrčí svobodu, má-li herec navštívit pravdivý pocit, čistá postava, má-li dojít k skutečnému vtělení postavy.

Cílem tohoto mechanismu je vyšší mechanismus role, která v onom prvním stavu nalezne podnět, aby se mohla sama začít pohybovat v rytmu postavy a vysvobodit tak herce z bolestné a obtížné fáze hledání.

*

Tento přípravný mechanismus vyžaduje, aby herec obtiskoval, kopíroval, hledal souzvuk, aby se prosytil rolí, podněcoval se jí, „cvičil si ruku“, to jest srdce a duši, a pak se náhle vzchopí k rozletu.

*

Hercova invence je v tom, že herec nejprve vnímá, vzpomíná, snaží se primérně mimovat text a přizpůsobit se mu a tak dosáhnout vyššího mimetismu, jímž se dobere citu. Herec příliš často¹⁾ jen chvatně napodobuje svého profesora nebo oblíbeného herce, který na něho zapůsobil, a nevěnuje se s dostatečnou hloubkou přípravné práci, tedy aktivnímu a citlivému rozjímání. A právě proto jeho „tvorba“, jeho „invence“ není plodná.

Herec uspokojuje jedině změna, skutečnost, že má novou roli. Nepoměřuje úsilí, které bude muset vynaložit, postoj, který bude muset nalézt. Uspokojuje ho radost z nové role. Práce, kterou role přináší a sama touha roli vytvořit — způsobuje, že zanedbává citlivé přemýšlení. Neméně nevědomý a izolovaný zůstane ve hře, která se má hrát, jejíž smysl a polohu nezná, zrovna tak, jako ji často nezná režisér. Touha po dobrodružství ho ostatně ponechává v přílišné netečnosti. Herec pak jedná automaticky, zdá se mu, že už roli zná, a tak spěchá, hned, tj. příliš brzy, říká text, začíná pracovat, anticipuje postavu; a postava, protože už nemá, co by odpověděla na nezbytnou prosbu a výzvu, uniká a mizí, nebo přinejmenším ustrne, stáhne se do grimasy. Je z ní už jen maska.

Herec se už jen toulá, bez řádu a kázně. Jeho citlivost se rozptyluje,

¹⁾ Herci chybí příprava.

rozum zasahuje předčasně, jeho myšlenka se rozněcuje neopatrně a neobratně, bez obavy, že zaplaší bytost, která je živější než herec sám. Takový herec nezahraje nikdy nic, sotva sám sebe. Uchopil roli (libovolně, osobním únikem bez řádu a kázně) bez rituálu, který je pro vyvolání, vykouzlení postavy nezbytný. Je tedy třeba postupovat obezřetně, pomalu, hlavně bez sebedůvěry, dlouho se trpělivě obohacovat, vyhledávat všechny příznivé příležitosti, shromažďovat nezbytné citové podklady, dělat nesčetné pokusy, *vytvářet příznivé podmínky k setkání s textem*. Je to spiknutí senzibility.

Pak musíme *vybírat kontrolou, poměřováním, citovou úvahou, utříděním poznatků, jejich prožíváním*, a do toho vtělit všechnu tělesnou a duševní energii, abychom je do sebe vryli a sami v sobě uspořádali.

Tuto výzkumnou práci, která se pozvolna zaměřuje k cíli prostřednictvím pozornosti, kontroly, zdvojení a pozorné introspekce (v níž už zazáří prvotní intuitivní cítění, první intuitivní myšlenka, záblesk), provází *určitá kontemplace, v níž herec rozděluje svou pozornost mezi sebe a roli*. Tehdy začíná herec rozlišovat dva póly jevu, jímž bude tvůrčí výkon. Touto prvotní prací a tímto cvičením se snaží obohatit a vyzbrojit se duchovně a citově¹⁾.

ROZPOJOVÁNÍ, pak SPOJOVÁNÍ, to jsou ony dvě fáze.

Rozrušení a popření zvyků, rutiny, obvyklých spojení, zničení známých mechanismů, jejich rozkouskování až do surovin, až do hybné nedeterminovanosti, do nejistoty, která je nezbytná, má-li být osvobozen duch postavy.

A proto by měl herec zmnožovat myšlenky, pokusy, hlediska, doneko-

¹⁾ *Monografie*

Toto inspirativní tvůrčí rozjímání je typicky citové a mystické u Mouneta, vědecké u Coquelina, matematické a strategické u Talmy. Příprava každého z nich je jiná, rozdíly jsou také ve výkonu. — Dlouhá myšlenková příprava, předtucha, která dovoluje vybírat, měnit v poslední chvíli, podříditi výkon ztíženým podmínkám, schopnost improvizovat, vyspělá senzibilita, která dovoluje proměnit výkon v případě, že se na jevišti něco stane, že na příklad dojde k výměně partnera, což mění způsob hry.

nečna cvičit obrazotvornost, třeba až k paradoxu, vyhlásit válku všemu, co zná a umí, formulím, axiomům, samozřejmostem, předchozím zkušenostem, tradicím, vyvolávat v sobě pochybnost, podněcovat tajemství.

Měl by se svěřit zkušenosti a oddat se jí, ale jen proto, aby prohlédl. Měl by přijímat, aby mohl odmítat.

Cílem není pochybovat, ale pochopit.

Dílo se rozkládá působením času.

Tato práce je ostatně někdy dílem jedné nebo několika epoch. Tak je tomu teď s Molièrem. Jeho dílo je tak protikladné a tak rozporné, že k němu musíme zaujmout *podezřívavé stanovisko*, protože neznáme bezpečně jeho pravý význam.

Po takovém boření a záměrném ničení, po destrukci a soustavném rozleptávání, jehož cílem je rozpad na jednotlivé prvky, po takovém rozkládání následuje spojování, syntéza — stavba.

Teprve tehdy vzniká schopnost údivu, pocitu novosti, dobrodružství výzkumu, náčrty, podněty k práci na zkouškách, pokusy, sny, snahy, představy, počátky realizace.

Tento proces probíhá současně s navazováním scén, je to skládanka, rekonstrukce: *objevování role*. Repliky musí být svazovány a přerývy mezi nimi — tedy způsob, jakým je řešena jejich návaznost — se naplňují replikami partnera.

Role vznikne novou tvárností, kdy herec buď bude mít vrch nebo ne (jiná potíž: závislost protagonisty nebo jeho nadřazenost podle toho, jak je scéna napsána). K tomu se navěšují myšlenky, pocity. Juxtapozice citů nebo dovolávání se jich — vzájemné zaklesnutí, *až vznikne kontinuita, kdy se už cítí a uhaduje RYTMUS*, který vás donutí dosahovat hledaného cíle, tónu, a dovede vás k onomu prvnímu objevu, prvnímu stavu, navnadí vás k objevu. *Duch se obnovil, osvobozen od tyranie hotových myšlenek*, rutinérských principů, z nichž se rodí automatické usuzování a apriorní systémy. Herec *zapomněl, co věděl*, zas se v něm obnovil duch. (Uviděl skutečnost textu.)

Tehdy přichází *krize*, která následuje po úzkostech hledání. Odpočinek, klid, harmonie.

Následuje intuitivní vstřebávání — vstup do role, pocit nové fáze, tedy nové uvedení do role, citové vytržení (pasivita vůči roli), *pročišťování senzibility*. Herec se cítí silný. Cítí, že se přimkl k tématu, k roli. Probouzí se v něm schopnost k činu, aktivita, touha jednat.

Animální, fyzický život a duchovní život — rozpojení senzibility — které působily odděleně, se znovu spojují.

Tvorba obrazů — ale zamýšlené intonace, gesta jsou jen pohyby vnitřního života, určitým rytmem hlubokého dýchání, jímž se rozkmitává senzibilita.

*

Role je určité ukojení, nasycení smyslovosti. Měla by to být rozkoš, ne přímo rozkoš hercova vlastního já, ale získaného já, skutečného v jiné rovině, než je hercovo já.

*

Hercovo vědomí sebe sama

Jeho inteligence, myšlenka, dramatický smysl, profesionální intuice.

Cítil jsem s pocitem ponížení, že nejsem s to myslet, dedukovat; mé povolání mi v tom často bránilo.

Objevil jsem příčinu té neschopnosti v našem chování, když hrajeme.

A jestliže se o tom dnes pokouším mluvit a věci objasnit, nedělám to proto, abych ukojil dlouho potlačovanou ješitnou touhu myslet.

Dělám to proto, že je třeba vyučovat a nacházet půdu, na níž se mohou dorozumět lidé, kteří myslí.

Nedělám to ani proto, abych glorifikoval naše povolání; nepotřebuje to. Chci spíše hledat pravidla, najít lék pro určité případy.

Vím, že všechno, co jsem se pokoušel formulovat, je velmi osobní, stejně

jako odpozorovaná fakta, jimiž jsem se snažil podepřít některá tvrzení. V našem povolání jsou jen specifické případy, nic tu nelze vysvětlit. Pocítil jsem však určitou úlevu a jisté zadostiučinění, když jsem o to usiloval.

Obávám se, že logika, která podpírá mé vysvětlení, je špatně obhájí proti solidnějším argumentům.

Divadlo je však říší tajemství a intuice, tedy nevysvětlitelného; všechna vysvětlení jsou tedy platná a přijatelná.

Jsme-li schopni cítit, pak se těžko vyjadřujeme; celý spor a celý problém je *ve vztahu mezi výrazem a citem*.

Výraz je vždy prvotní, u herce je však specifický. Jeho technika se neobejde bez slov těch druhých; u spisovatele je výraz uměním jasně vyjádřit myšlenku, u herce jde o umění přesně vyjádřit cit, ale cit se v těchto polohách už nedá vyjádřit — je jako závrť, jako příliš intenzivní pocit. Pocit je už nevyjádřitelný; vzniká u herce jako výsledek dlouho navozovaného úchvatu, a v podmínkách, kdy herec nemůže tento pocit zapsat a zachytit, aniž by jej přerušil a zničil.

Může se jen pokusit uchovat jeho slabou ozvěnu, zaznamená-li si ihned, přesto však už příliš pozdě, svůj prožitek, neboť jde o pocit (dojem), a ne o myšlenku.

Herec má *pocit sebe sama*, má *vědomí sebe sama*, ale jeho výraz je toho druhu, že sám sebe ničí, že hned pomíjí. Nezanechává stopu, a pocit — dojem nebo stav — který sám ze sebe má, jehož při výkonu dosahuje, je napjat mezi výraz a herce samého, mezi postavu a herce, mezi herce a jeho zdvojení. Může jen prchavě pozorovat sám sebe a kontrolovat se, zatímco spisovatel, který je už oproštěn od svého pocitu, může zpětně vysledovat, po jakých stopách k výrazu dospěl. Herci však zbude jen vybledlý pocit; spisovatel pracuje určitým způsobem myšlení nebo myšlenkou, herec pracuje prvotním pocitem, a ten zas není ničím jiným než pohybovým nebo hlasovým výrazem; nelze jej zaznamenat.

Herec především nemůže znovu nacházet sám sebe, je sám sebou příliš zaskakován,

a hlavně má pocit nedostatečnosti vzhledem k tomu, co chtěl vyjádřit, vzhledem k pocitu.

*

Naše povolání je neslučitelné s úvahou a s uměním myslet, neboť prostředky myšlení jsou v protikladu k umění hrát. Tento pocit pokoření, spojený s jistými pocity, je blahodárný, pokud nám pomáhá získat tu základní ctnost pokory, která je nezbytná pro každého herce, pro každého, kdo opravdu slouží divadlu. A ten pocit pokoření pomáhá herci zbavovat se určité ješitnosti a tu nezbytnou ješitnost přizpůsobovat svému povolání tak, aby se naučil milovat dramatická díla, postavy, a skrze ně citlivě chápat autora, odhalovat skryté tajemství divadla.

Intimní, *intimus* je superlativ od *interior* — vnitřní, niterný; *podstata*, *usídlená nejlouběji*.

Sebepoznání, vědomí, pocit sebe sama, prostřednictvím *kontaktu, nárazu, střetnutí, úsilí, šoku, odporu* (překážky a závazky, jimž jsme vystaveni, mají hodnotu potud, že nás nutí kontrolovat se, což je jiný způsob sebepoznávání).

Své tělo pociťujeme jen tehdy, když trpí, když je vystaveno tlaku — při nemoci.

Sebepoznání, vědomí sebe sama, vzniká nejprve z nedostatku, z utrpení (u dítěte), z negativního pocitu, nikoli z naplnění. *Člověk si sám sebe uvědomuje nejprve fyzicky*.

Člověk nejprve zkoumá sám sebe, je sám sebou překvapován. *Všechno vychází nejprve z těla. Niternost, intuice (tři stupně)*.

„Všechno kromě těla je podezřelé“ — pocit.

Jsmo především těla — Pascal.

Herec žije obvykle v jiných pocitech než ve svých vlastních (nebo o to aspoň usiluje), snaží se proniknout do nitra dalších bytostí, prožívat nové pocity.

Musí však užívat vlastních pocitů, aby z nich mohl tvořit nové, původní.

Při takovém postupu, kdy jeho vlastní pocity splývají s pocity role, kterou hraje, *může herec zpevnit svou niternost*, poznat vlastní pocity, navázat kontakt se sebou samým.

V tom spočívá povolání interpreta, a snad i tajemství této profese, nepochybně však její obtížnost.

*

Pocit = vzrušení = city = myšlenky.

*

Jak nakládá herec s postavou?

Připodobňuje postavu k svému obrazu, prochází jí, ukájí se v ní, potlačuje ji, nahrazuje ji, dosazuje se za ni, vyvlastňuje ji, nebo se jí staví na roveň.

Shledáváme tedy, že herec je ve svém směřování nevývratně a nerozlučně vydán protikladnému působení svých sklonů a sklonů postavy nebo role.

Herec tedy může poznat sama sebe, své nitro a svůj vnitřní život jen skrze to, co do sebe vkládá, co k sobě přidává nebo přičiňuje. Může se tedy poznávat jen prostřednictvím určitého stavu, určitého rozrušení, které v sobě podněcuje ustavičnou chuť a touhou být vzrušován, měnit se, narušovat se.

*

Je důležitá mravní hodnota postavy nebo role, kterou hrajeme?

Ne. Všechny postavy jsou nevinné, bez hříchu, dokonce i *monstra*; v každém herci, v každém člověku je něco monstrózního.

— Při tomto styku je morálka věcí hercova postoje.

— Všimněme si, že tato svoboda v sobě zahrnuje buď nízkost — neboť herec se může za všech okolností ospravedlňovat situacemi, do nichž je vsazen a které se ho dotýkají — nebo velikost a výjimečnou čistotu, již může herec dosáhnout, pokládá-li svou práci a své povolání za činnost očištnou, výkupnou, asketickou.

U kořene dobrého citu lze rozpoznat zlý cit, u kořene zlého dobrý, a tak dále. City ostatně můžeme rozeznat jen tehdy, dáme-li jim určitou podobu, neboť bývají jakoby zakukleny, vpleteny do sebe a navzájem prostoupeny. *Takže psychologická pravda neexistuje* (H. Pourrat).

Zrovna tak neexistují pro herce morální pojmy. Na témž útku příze, jako nekonečná nit, proplétá se ctnost a neřest, černá bledne, nepostřehnutelně přechází do bílé, a zase sílí a opačným směrem přechází zas do černé.

— *Přičleněný prvek*, to jest role nebo postava, nemá z morálního hlediska žádnou důležitost.

Jde o to, poučit herce o slabostech, které může mít, a chránit ho proti vlivům, jež na něho mohou působit. A jde o to, aby herec měl charakter; jeho povolání by ho nemělo zneuctívat (výčitky církevních otců), ale mělo by být zdrojem jeho vznešenosti a velikosti.

— Herec je se svou rolí nebo postavou v důvěrnějším, niternějším styku než se sebou samým, a je to důvěrnost účastná.

Poskytnout v sobě prostor pro tu třetí bytost, zvat ji k sobě, jednat s ní a stýkat se s ní ke svému prospěchu, je umění.

V tomto splývání spočívá hercova skutečná niternost.

V ní je nesnadnost jeho povolání, v ní je i tajemství jeho umění a života.

— *ROLE* existuje intenzivněji než herec, který ji hraje. Postava existuje mimo herce, nad ním. Jinak řečeno: herec je podmíněn, odráží podstatu a vytváří její obraz.

— Herec přičítá ješitně své kvality rolím a *POSTAVÁM*, a stejně prostoduše si přivlastňuje hodnoty těch, které zobrazuje.

— Iluze chtít být nebo být někým jiným způsobuje, že herec neví, kdo je on sám, nebo přinejmenším uvádí ve zmatek vlastní osobnost, existenci.

*

K své práci by měl herec přistupovat s tím, že chce *napravit sám sebe*, *obohatit vlastní osobnost* dobýváním role, nebo *hledat Lásku a Svobodu*, aby se *zmocnil sám sebe* (hodnota a povaha tohoto získávání sama sebe).

Zde přistupuje problém role a výkonu.

*

Zdvojení je pouze nedůležitá fáze, určitý stav, chvíle: každý herec má svůj *osobní mechanismus*, který je jediným problémem divadla.

Hledání energie

k tomu, aby herec postavu dobyl nebo se jí aspoň *přiblížil*, pak aby ji *ovládl*, pak aby ji *interpretoval*, hrál, aby vytvořil v nové rovnováze (na veřejnosti) a ve vzácné psychické syntéze *výkon*, čili to, čím představení přesahuje přizemnost běžného života.

Herec by měl být osobností (výsledek práce a hledání v oblasti fyzické i duchovní), která se formuje a reformuje; v tom spočívá *talent*, který není jen úspěchem, ale *hodnotou, získanou dlouhou prací*.

„Je snadné být GENIÁLNÍ na začátku; ale je vzácnější a obtížnější mít potom TALENT.“

*

Při hledání role jde o to, aby se herec *účinně soustředil* na gesto, představu (dech, nazvučení) a větu, která sjednotí princip tvorby (myšlenka, cit) s principem dramatické akce.

Existuje určitá přesvědčivost, již by měl herec užívat velmi obezřele a obratně, aby z ní zůstalo něco účinného a pravdivého pro ostatní i pro něho.

*

Rozdíly v obsazování do rolí

Jsou postavy (role), které snášíme, jiné, které odbýváme, a ještě jiné, které se nás zmocní a uvláčí nás, aniž se s nimi kdy důvěrně sblížíme, a další, které nás nudí.

Je velmi málo postav, do nichž snadno vstupujeme nebo vnikáme. Některé jsou nám výstrahou, jiné příkladem; jsou i takové, které psovy nebo zbožně milujeme.

Během výkonu, když hrajeme, dochází k spalování citů, pocitů a myšlenek; uvědomíme-li si znenadání jejich žár, poznáme, že je vskutku pekelný.

*

Rovnováha herce, jeho niternost

Nerovnováha jeho bytí.

Herci dává rovnováhu jen pocit niternosti a sebeuvědomění.

Ale niternost, pocit důvěrného sblížení se sebou samým, který herec může mít, se rodí ve stavu vratkosti a nerovnováhy, v těch okamžicích, kdy herec stojí mezi tím, kým je a tím, kým chce být, tedy mezi sebou a rolemi, které hraje.

Tak paradoxní je hercova situace.

To je pravý *herecký paradox*.

Z tohoto zjištění musí herec vycházet a o ně musí opřít celé své studium a umění.

*

Organizované vědomí sebe samá. (Tj. vědomé a organizované.)

*

„Podivné zjištění, že duchem a duší herce procházejí tak velké myšlenky a tak mocné city, a že z nich v něm tak málo zůstává.“

*

Možná, že by rozumný člověk zešílel, kdyby musel prožívat to, co herec ve svém šílenství (ve své obraznosti) prožívá každý večer.

*

Fyzicky by na tom byl zrovna tak. Normální člověk by určitě onemocněl nebo pocítil vážnou fyzickou poruchu, kdyby měl prožívat pocity, které herec pocítuje nebo se snaží pocítovat každý večer.

*

Tajemství je protiklad *přiznání*. Herec je v situaci toho, kdo se přiznává. Herec bez tajemství nemá žádnou cenu. Ten, kdo nemá tajemství, objektivní herec, je jen nástroj, zrcadlo, nosič, doručovatel.

Tajemství hrdinů — Oidipa, Hamleta, Faidry, Polyeucta, Lorenzaccia, Makbetha, Othella.

„Postava není jedinec jako jsme my, ale ten, o němž chceme přesvědčit druhé, že jím jsme.“

Obraz, který chceme dát divákovi o nás samých, v nás vytváří určitý postoj, určité chování v roli. A toto chování je problémem herce a jeho umění.

PŘEKÁŽKY

Definice překážek

Výčet překážek

Nazývám překážkou, zotročením a nátlakem všechno, co herce odděluje od jeho projevu,

všechno, co se staví mezi něho a akt zobrazení před tímto aktem a během tohoto aktu,

všechno, co herci ztěžuje práci a všechno, co mu ji usnadňuje, všechno, co mu může zabraňovat i pomáhat v jeho výkonu.

(To, co může pomáhat nebo co se zdá usnadňovat práci, může být také na překážku, a to, co může herci vadit nebo překážet, se může naopak stát oporou a pomocí. V prvním i v druhém případě jde o to, aby si herec *uvědomil sám sebe*, aby získal prvotní niterný kontakt se sebou samým, a aby v těchto okolnostech a při těchto nehodách a náhodách, s nimiž se setkává, objevoval sám sebe.)

TRADICE

Nesnažme se objevit minulost a to, co z ní vyzáruje, četbou knih¹⁾ herců, tím méně pak kritiků, pokoušejme se však pomocí takové četby navozovat si představy. V kronikách, dopisech a historických materiálech jsou roztroušeny detaily, které přispějí k objevení minulosti nesrovnatelně plodněji. Historické zkoumání bude mít hodnotu jen v detailech.

Do tohoto oživování minulosti musí navíc zasahovat naše invence:

¹⁾ Zkoumání minulosti pro studium tradice.

poučení z minulosti mají cenu jen potud, konfrontujeme-li je se současným myšlením. Musíme proniknout do života hry, to je náš problém.

✻

Herec musí žít v přítomnosti, ne v automatismu mrtvé minulosti. Musí v ní žít fyzicky, musí se včlenit do prostředí, které ho obklopuje, a zmocňovat se přítomnosti současným pocitem, do něhož zasahuje paměť a úhrn všeho podstatného z jeho minulosti.

Herec má vnímat víc než jen to, co je obvyklé a konvenční, jinak se jen sám ochuzuje.

Musíme byť nevedomí, abychom mohli objavovať, ale naše nevedomosť musí byť zároveň schopnosť rozlišovať.

Početnost historických dokladů, rozdílnost hledisek, složitost některých kritických vysvětlení nebo výkladů, obrovská spousta gest a hereckých zobrazení — to všechno znemožňuje seriózní, dokonalou dokumentaci; *nevědomost je zde tedy nevyhnutelná.*

Herec musí mít co říci.

Must brát také v úvahu otázku vhodné chvíle, umět odhadnout, jak jí využít, umět objevit svou příležitost.

Herec by měl *probudit posluchače*, který má sklon nechat se ukolébat, uklidnit a uspat do té míry, že se už na představení nepodílí a nemá na něm žádnou přímou účast. Směřuje k naprostému duševnímu klidu, kdy slova jsou plná harmonie a jazyk krásně zní. Herec má tomuto požadavku vyjít vstříc, ale má ho také rozšířit a usilovat, aby jej dovedl nasytit štedře, bohatě a velkoryse. (Oprášit diváky, říká Giraudoux; úsilí na počátku hry.)

Tradice — Pravda

Při interpretaci je každá pravda jen určitým stupněm pravdy, ne
pravdou absolutní — je to někam zaměřené úsilí, směr postupu, intuitivní

příslib. Je to okamžik, doba a časový úsek delšího nebo kratšího trvání; dříve nebo později se tato pravda projeví, mění se, ochuzuje se a umírá. Její význam jako pravdy je přechodný. Je tedy pravda dramatického díla nedostupná a nedosažitelná?

Co je pravda dramatického díla? To, co působí, že hra žije, to, čím přitahuje ducha a čím působí na diváka.

A co je pravda představení? Odraz v duši diváka, pro někoho bezprostřední objev, pro jiného citový rozpor, pro většinu úhrn libých pocitů, v podstatě neuvědomělých, pro další pak asociace představ — prostě všechno, co v nás vzbuzuje radost a čím nás hra poutá. Představa pravdy, to je především smysl, jehož hra nabývá skrze radost, kterou dává.

V tomto smyslu je klasika určitou lidskou jistotou, jejíž výraz neúnavně objevujeme a jejíž pravda se pokaždé znovu ustavuje.

Herče, můj příteli, můj bratře, můžeš být jen člověkem důvěřivým. Takový bych chtěl být já, takový se snažím být.

Proto píšu tyto poznámky, abych sám sebe povzbudil, ne abych přežil sám sebe.

Kolikrát ses porovnával s postavami, které máš hrát, jako když sochař přenáší míry kružidlem? Kolikrát? A kdy jsi poměřil svou duši a srdce srdcem a duší, jaké bys měl mít? Jsou postavy, kterých si nevážíš a které nemáš rád. To je tvůj nedostatek.

Ale zde jde o něco jiného. Nemáš ani duši ani srdce postav. To jsou slova, kterých užíváme, abychom označili určitý životní stav a abychom vyjádřili ten vyšší život, který uvádíš do pohybu a jímž zwichruješ obecenstvo. Do ničeho se nevtěluješ. Postava se více nebo méně vtěluje do tebe. To je základní poznatek. Proto mluvím o „nepřevtěleném herci“; jsi jím, když už nejsi sebou samým, ale jen loutkou, prázdnou dutinou, nic nevědoucí a vědomou si této nevědomosti, této skromnosti, této pokorné služebnosti. Oprosti se od sebe sama; to je začátek. Tak naložíš nejlépe sám se sebou. Budeš-li naplněn dušemi postav, které hraješ, budeš nejvíce naplněn sebou samým.

K tomu bych tě chtěl přimět, a také k tomu, abychom spolu mluvili o našem povolání v plné důvěře a zcela pravdivě.

*

Na počátku své herecké dráhy mluvil Louis Jouvét trhaně, leckdy mu prý nebývalo dobře rozumět. Úsečná hlasová kadence, která frázovala souvětí do krátkých rytmických skupin, byla pro něho příznačná a často sváděla k napodobování. Partnerově replice naslouchával s pootevřenými ústy a přitom trochu špulil plné rty; připomínal „rybu, která se vymrštila na palubu jeviště a uvízla tam. V naivním pohledu nepohasňal úskočný střeh. Rozmarně uvolněná fantazie skrývala jistou tvrdost, něco až neomaleně pronikavého, a jeho tón, jímž rozdával potěšení a humor, býval někdy podivně nakráplý.“

Je nazýván knížetem francouzské scény. Pojem zahrnuje vědomí převahy i závazek služby, okázalost i pokoru, štědrost a odříkání, náročnost i neochvějné plnění povinnosti. Knížecí atributy příslušejí tomu, kdo stojí pevně, kdo je schopen vidět až ke dnu.

Jednou ve vlaku prý znenadání prohodil ke kolegovi herci: „Víš, kamaráde, jsme vlastně v troubě. Kamkoli se napříště vrtne, jakživ neuděláme nic jiného než Copeau.“ Vztahem žáka k učiteli a mistrovi lze dosti přesně vymezit Jouvétovo postavení v historii francouzského divadla. Oba přičítali jevištní činnosti téměř mystický smysl. Herec nepracuje pro sebe, ale obětuje svou práci dílu. Morální příkaz kolektivní služby tmelí soubor, nepřeje vzniku hvězd, vymáhá nejšetnější úctu ke klasickým textům, ukládá povinnost rozvíjet a šířit učení. Zároveň pomáhá vyhranit a upevnit — na úkor herecké svévole a geniálnického šmíraření — pozici režiséra.

Po deseti letech věrného spojení Jouvét opouští, provázen Copeau-

ovým požehnáním, divadlo Vieux-Colombier. Bezpochyby tísňen neúchylnou zásadovostí svého ředitele, nabízí obecenstvu v novém působišti příjemnější podívanou. Jacques Copeau nehodlal divadlo reformovat, chtěl je prostě znovu vytvořit. Jouvet nachází zalíbení v tradici, vzrušují ho odvěké jevištní konvence, mezi proměnami scénických postupů, v pomíjivé herecké práci nachází oporu setrvačnosti, bezpečí řemesla, záštitu zkušenosti. Nemíní vžitý kánon zničit, ale oprášit, osvěžit, přivést k dokonalosti. Ochotně akceptuje Molièrův příkaz: líbit se.

Ačkoli kritika nejednou vytýkala Jouvetovi, že hledá úspěšné hry, nikdy neztratil zájem a náklonnost mladého publika. Nikdy nevydával své divadlo za experimentální scénu, nikdy nepodlehł romantismu. S obecenstvem jednal jako s partnerem, kterého si váží a kterého chce potěšit. Téměř bez výjimky hrál jen domácí autory. Klasická díla francouzského repertoáru se odvážil inscenovat až na sklonku života.

Jouvet byl nadšený řemeslník, mistr v nasvécování scény, návrhář i realizátor světelných zařízení, natěrač, truhlář i zámečnick. Vedl dlouhé rozpravy s kulisáky a elektrikáři, sám pro své jeviště leccos vyrobil i opravil. Také k režii a k herecké práci přistupoval především jako technik, který ukládá přírodě přísná pravidla, který ctí tvar a miluje věci bytelné, precizní a dohotovené. Několikrát se o sobě dočetl, že je v úsilí o stylovou čistotu příliš strohý, že něžnost jeho poetických inscenací je poněkud suchá. Vždy hrál v plném světle. Vyzařoval sílu a eleganci, vyznával jasnost a řád.

Malicherný incident při Dullinově představení v II. polovině dvacátých let vyvolal konflikt s divadelními referenty a s celým tiskem. Dullina se zastali Pitoëff, Jouvet i Baty. Čtyři nejvýznamnější pařížští režiséři, vedoucí osobnosti čtyř scén, které uprostřed zkomercializovaného podnikatelství prosazovaly divadelní umění, sepsali úmluvu, symbolický pakt o vzájemné morální a umělecké podpoře. Vznikl Kartel. Každý z účastníků si zachoval naprostou nezávislost. Čtyři divadla programově i slohově zcela rozdílná nacházejí společnou řeč základních etických postu-

látů: jednota souboru v lásce k divadlu, vybraný repertoár, výchova moderního herce, nové pojetí funkce režiséra, sourodá interpretace dramatického díla (věrnost textu, homogenita dekorace, kostýmů a světla). Znovu prosakuje mystické zaujetí Copeauovo, utvrzuje se Jouvetova víra v neměnné trvání podstaty divadelního tajemství. Manifestační návrat ke klasickým konvencím. Herci z okolních scén pochopitelně nešetří úsměšky na vrub „svatyní vyvolených“ ani horlením proti režisérské tyranii. Mnozí také dezertují za lepším výdělkem na bulvár, ale nedovedou obvykle setrást vliv Kartelu a často hledají cestu zpátky.

Dvaatřicetiletý Louis Jouvet se setkává s Jeanem Giraudouxem, s dramatikem, jehož smířlivě ironický pohled, hluboké tkvění v klasických tradicích i básnická preciozita (racionální jas z ní nevymítá tajemství!) dokonale přiléhá k obrazu světa, v němž se zabydlil úspěšný herec a režisér. Přátelské spojení se prohlubuje, nastává skvělé období vzájemně podnětné spolupráce. O pět let později nachází Jouvet v Christianu Bérardovi i svého výtvarníka. Nenápadný, ale významný posun ve vývoji Jouvetových estetických názorů dovršuje šťastnou etapu francouzského divadla mezi dvěma válkami.

Současně (1934) je Jouvet jmenován profesorem na Konzervatoři, kam se kdysi třikrát marně pokoušel vstoupit jako žák. Ačkoli zůstává skeptický k možnosti rozpoznat u mladistvých posluchačů skutečný talent, chápe svůj nový úkol s neobvyklou vážností. Soustavněji než dříve přemítá o zákonech herectví, snaží se je proniknout s vášnivou urputností, netají ambice učinit divadelní umění předmětem poznání vědeckého. Po zkouškách, na zájezdech, po vyučovací hodině, často hned po představení, v šatně, ještě neodlícen, načrtává své poznámky, své „klinické záznamy“, v nichž neúnavně pokračuje i po celou dobu pohnutého válečného turné Jižní Amerikou. Jouvet svůj pokus o systematický výzkum herectví nedokončil, neodhodlal se jej uzavřít. Deníkové zápisky vyšly autorem nezredigovány až posmrtně, ve výboru, který dědicové a editoři uspořádali tematicky, nikoli chronologicky.

Bezmála obsesivní návraty k několika myšlenkovým okruhům (nesnaží se je zastříti ani náš český výbor, reprodukuující pouze část původní francouzské publikace) svědčí velmi názorně o Jouvetově úsilí dospět k nezjednodušené a přesné formulaci vnitřních dějů v mechanismu herecké tvorby. Stylistická neuhlazenost některých pasáží je leckde násobena terminologickou rozkolísaností a mlžností pojmů, které autor čerpal z teorií tvůrčího vcítění a intuice, zjevně poplatných Bergsonově filosofii. Avšak nad všechny omyly, nejasnosti a kusé definice bych kladl morální hodnotu Jouvetových úvah: vrací herce jeho pravému poslání, odkazuje ho k skromné službě dramatikovu textu, a právě z této pokorné podrobnosti dovede přesvědčivě vyvodit vznešenost herectví. Přivádí nás ke zdrojům divadla, rehabilituje víru v jeho lidský smysl.

KAREL KRAUS

ČASOVÝ PŘEHLED

Louis Jouvet

- 1887 24. prosince narozen v Crozon (Finistère). Syn stavitele Louise Jouveta a Eugénie, roz. Séjournetové.
- 1898—1902 studuje na střední škole v Lyonu.
- 1902 umírá Jouvetův otec. Rodina se stěhuje do Rethel, kde Jouvet na Collège Notre-Dame ukončuje středoškolská studia. Na radu svých strýců (z nichž jeden byl lékárníkem a druhý lékařem) odchází studovat farmacii do Paříže.
- 1906—1910 farmaceutická studia v Paříži. Seznamuje se se zakladateli Skupiny *Action d'Art*, která formulovala svůj program v časopise *La foire aux Chimères*.
- 1908—9 po trojí neúspěšné zkoušce na konzervatoř je mu povoleno externě hospitovat ve třídě pedagoga herectví Lelaira. Zároveň spoluzakládá a řídí Théâtre *Action d'Art*. Role: *Don Louis* (Molière, Don Juan), *Alceste* (Molière, Misanthrop), *Osvald* (Ibsen, Strašidla), *Chabert* (dramatizace Balzacova Plukovníka Chaberta) aj.
- 1910—11 herec Léon Noël angažuje Jouveta na turné do Belgie. Jouvet vystupuje také v předměstských pařížských divadlech.
- 1911—12 angažován jako člen Théâtre des Arts. Role: *Stařec Zosima* (Dostojevský, Bratři Karamazovi), *Král* (Musset, Fantasio) aj.
- 1912 sňatek s Elsou Collinovou v Kodani.
- 1913 získává vysokoškolský diplom v oboru farmacie. Téhož roku je přijat do nově vzniklého Théâtre du Vieux-Colombier, v jehož čele stojí Jacques Copeau. Role: *Fedor* (Dostojevský, Bratři Karamazovi), *Třesořítka* (Shakespeare, Večer tříkrálový) aj. Shakespeareovská komediální role byla prvním Jouvetovým významným hereckým úspěchem.

- 1914—17 mobilizován, v sanitní službě na frontě. Intenzivní korespondence s J. Copeauem.
- 1917 v říjnu odjíždí do New Yorku, aby zde spolu s J. Copeauem připravil jednoroční sezónu divadla Vieux-Colombier v budově Garrick Theatre. Podle vlastních návrhů přebudoval Jouveta jeviště divadla. Divadlo Vieux-Colombier zde hrálo svůj pařížský repertoár od konce listopadu 1917 do začátku dubna 1919.
- 1917—19 Jouveta vytvořil na jevišti Garrick Theatre 17 rolí. Hrál *Géronta* (Molière, Šibalství Scapinova), *Biskupa* (Mérimée, Kočár nejvyšší svátosti), *Bridoissona* (Beaumarchais, Figarova svatba), *Sganarelle* (Molière, Lékařem proti své vůli), *Ulrica Brendela* (Ibsen, Rosmersholm), *Claudia* (Musset, Marianniny rozmary, *Philinta* (Molière, Misanthrop) aj.
- 1920 znovuotevření *Théâtre du Vieux-Colombier* v Paříži. Jouveta řídí také práci divadelních dílen. Zdokonaluje podle vlastních návrhů scénografický a technický aparát, jevištní masinérii, a buduje nový osvětlovací systém divadla.
- 1921—2 navrhuje jevištní výpravy, hraje 7 nových rolí, mj. *Autolyca* (Shakespeare, Zimní pohádka), *Trucharda* (Emile Mazaud, Bláznivý den), *Velekněze* (André Gide, Saul).
- 1922 v říjnu odchází z Vieux-Colombier do *Théâtre des Champs-Élysées*.
- 1923 13. března premiéra hry Jules Romainse *Prostopášný pan Trouhadec* (Monsieur Trouhadec saisi par la débauche) v režii Louis Jouveta a Georges Pitoëffa. Jouveta přebudovává podle svých návrhů jeviště divadla.
- 1923 14. prosince premiéra Romainsovy hry *Knock aneb Triumf medicíny* (Knock ou le Triomphe de la Médecine) v režii L. Jouveta, který také vytvořil titulní roli. Mimořádně úspěšná inscenace byla mnohokrát obnovena a dosáhla do r. 1950 1.440 repríz.
- 1924—5 stává se ředitelem *Comédie des Champs-Élysées*. Angažuje některé herce z právě zaniklého Théâtre du Vieux-Colombier a zakládá tak vlastní soubor. J. Copeau odkazuje Jouveta svému repertoáru i své abonenty. Jouvetaovým sekretářem je Jean Anouilh, později Georges Neveux.

- 1927 6. července založení *Cartelu* (sdružení režisérů Ch. Dullina, G. Batyho, L. Jouveta a G. Pitoëffa).
- 1928 seznámení s Jeanem Giraudouxem, pro vývoj obou velmi významné. Těsné sepětí Giraudouxovy tvorby dramatické s Jouvetaovou tvorbou režijní formovalo dramaturgický a inscenační názor Jouveta souboru do vyhraněné podoby moderního divadelního stylu. Premiéra Giraudouxova *Siegfrieda* (3. května 1928) v Jouvetaově režii je významným datem v dějinách francouzského divadla. Inscenace, v níž Jouveta hrál roli generála *de Fontgelay*, byla obnovena r. 1931 (Jouveta hrál roli *Zeltena*) a dosáhla celkem 302 repríz.
- 1929 8. listopadu premiéra Giraudouxovy komedie *Amfitryon 38* v Jouvetaově režii. Jouveta vytvořil roli *Merkura*. 254 repríz.
- 1930 30. dubna, premiéra komedie Régis Gignoux *Profesor angličtiny* (Le Prof.d'anglais), 190 repríz. 25. října premiéra Romainsovy komedie *Donogoo Tonga aneb Zázraky vědy* (Donogoo Tonga ou les Miracles de la science). Jouvetaova režie v *Théâtre Pigalle*.
- 1931 4. listopadu premiéra Giraudouxovy *Judity* v Jouvetaově režii. Théâtre Pigalle, 61 repríz.
- 1933 1. března premiéra Giraudouxova *Intermezza* v Jouvetaově režii. Jouveta hraje roli *Kontrolora*. Comédie des Champs-Élysées, 116 repríz.
- 1934 11. dubna premiéra hry Jeana Cocteaua *Pekelný stroj* (La machine infernale) v Jouvetaově režii. Jouveta poprvé spolupracuje s jevištním výtvarníkem Christianem Bérardem, scénografem jeho následujících významných inscenací. 64 repríz. Během srpna a září přesídlil Jouvetaův soubor z Comédie des Champs-Élysées do restaurovaného *Théâtre de l'Athénée*. Jouveta je jmenován profesorem na Konzervatoři. 14. listopadu premiéra Giraudouxovy úpravy hry Margaret Kennedyové a Basila Deana *Tessa* v Jouvetaově režii. Jouveta hraje roli *Lewis Dodda*. 298 repríz.
- 1935 22. listopadu premiéra Giraudouxovy hry *Trojská válka nebude* v Jouvetaově režii. Role: *Hektor*. 255 repríz.
- 1936 9. května premiéra Molièrovy *Školy pro ženy* v Jouvetaově režii.

- Výprava a kostýmy Christian Bérard. Role: *Arnolf*. Inscenace obnovena r. 1946, celkem 675 repríz.
- 1937 15. února premiéra Corneillovy *Komické iluze*. Výprava a kostýmy Ch. Bérard. Jouvetaova první režie v Comédie-Française. 32 repríz.
- Jouvet odmítá funkci ředitele Comédie-Française.
13. května premiéra Giraudouxovy *Elektry* v Jouvetaově režii. Role: *Žebrák*. 183 reprízy.
4. prosince premiéra Giraudouxovy aktovky *Pařížská improvizace* (L'Impromptu de Paris). Jouvet hraje roli Louise Jouveta. 52 repríz.
- 1938 13. října premiéra Giraudouxovy aktovky *Píseň písní* (Cantique des Cantiques) v Comédie-Française v Jouvetaově režii. 68 repríz.
- 1939 4. května premiéra Giraudouxovy *Undiny* (Ondine) v Jouvetaově režii. Role: *Rytíř Hans*. 311 repríz.
- 1940 Práce divadla Athénée přerušena válkou. Německé okupační úřady zakazují Jouvetaovi část repertoáru, hry Romainsovy a Giraudouxovy.
- 1941—5 Turné divadla Athénée do Švýcarska (s inscenacemi *Škola pro ženy*, *Knock*) a do Jižní a Střední Ameriky s inscenacemi: Musset, *S láskou nejsou žádné žerty*, Giraudoux: *Apollo z Marsacu*, Claudel: *Zvěstování Panny Marie*, Molière: *Lékařem proti své vůli*, Mérimée: *Příležitost ať*.) Při požáru divadelní budovy v Buenos Aires shořela divadlu Athénée většina dekorací. Turné skončilo 13. prosince 1945 na ostrově Martinique. Soubor hrál celkem 367 představení ve 20 různých divadlech před 700.000 diváky.
11. února 1944 vrací se Jouvet se souborem Athénée do Francie přes Marseille.
22. prosince 1945 první poválečná premiéra divadla Athénée, hra z Giraudouxovy pozůstalosti, *Bláznivá ze Chaillot* v Jouvetaově režii. Role: *Hadrář*. V titulní roli Marguerite Moréno. Výprava a kostýmy Ch. Bérard. 297 repríz. (J. Giraudoux zemřel 31. ledna 1944 v Paříži a věnoval hru L. Jouvetaovi.)

- 1947 19. dubna premiéra aktovky Jeana Geneta *Služky* v Jouvetaově režii. Výprava Ch. Bérard. 92 repríz.
1. listopadu vrací se Jouvet znovu na Konzervatoř.
24. prosince premiéra Moliérova *Dona Juana* v Jouvetaově režii. Role: *Don Juan*. Scéna a kostýmy Ch. Bérard. 200 repríz.
- 1948 Oficiální turné do Egypta, Itálie, Polska, Československa, Rakouska a NSR. Inscenace Moliérovy *Školy pro ženy* hrána v červnu v Praze, Ostravě a Bratislavě.
- 1949 18. února premiéra Moliérovy komedie *Šibalství Scapinova* v režii Louise Jouveta. *Théâtre Marigny*, soubor M. Renaudové a J. L. Barraulta. — Scéna a kostýmy Ch. Bérard. (Téhož roku Ch. Bérard zemřel.) 93 repríz.
- 1950 27. ledna premiéra Moliérova *Tartuffa* v Jouvetaově režii. Role: *Tartuffe*. Scéna a kostýmy Georges Braque. 139 repríz.
- Nezvyklé inscenační pojetí vyvolalo spory v odborných kruzích.
31. července vyznamenán Řádem Čestné legie. Turné do Belgie, Holandska, Portugalska, Španělska, severní Afriky a Švýcarska (s inscenacemi Moliérovy *Školy pro ženy* a Romainsova *Knocka*). Turné do Kanady a USA (s inscenací Moliérovy *Školy pro ženy*).
- 1951 7. června premiéra Sartrovy hry *Ďábel a pánbůh* v Jouvetaově režii. Théâtre Antoine. 117 repríz.
1. července u příležitosti odhalení pomníku J. Giraudouxovi v Bellacu objevuje se Jouvet naposled na veřejnosti (hraje *Hanse* v Giraudouxově *Undině*). Počátkem srpna začíná zkoušet francouzskou adaptaci *Moci a slávy* Grahama Greena.
14. srpna je během zkoušky stížen záchvatem mozkové mrtvice.
- 1951 16. srpna umírá.
21. srpna je Jouvet pohřben na montmartreském hřbitově.

- 1933 *Knock*, adaptace Georges Neveux, režie Guy Lefranc, titulní role (druhá verze r. 1950)
- 1935 *La Kermesse héroïque* (Hříšné ženy boomské), režie Jacques Feyder, role *Kněze*
- 1936 *Les Bas-fonds* (Na dně), režie Jean Renoir
- 1937 *Un carnet de bal* (Její první ples), režie Julien Duvivier, role *Muže polosvěta*
Drôle de drame (Podivná hra), režie Marcel Carné, role *Biskupa*,
L'Alibi (Alibi), režie Pierre Chenal, role *Policejního komisaře*
- 1939 *La fin du jour* (Konec dne), režie Julien Duvivier, role *Starého herce*
- 1946 *Un revenant* (Návrat nežádoucího), režie Christian Jacque, hlavní role
- 1947 *Quai des Orfèvres* (Nábřeží zlatníků), režie Henri-Georges Clouzot, jedna z hlavních rolí
- 1949 *Retour à la vie* (Návrat do života), režie Henri-Georges Clouzot, hlavní mužská role
Miquette et sa mère (Miquette a její matka), režie Henri-Georges Clouzot, hlavní mužská role
- 1951 *Une histoire d'amour* (Milostný příběh), režie Guy Lefranc, jedna z hlavních rolí

EDIČNÍ POZNÁMKA

Český výbor z Jouvětových úvah o herectví byl pořízen z posmrtně publikované knihy *Le Comédien désincarné*, kterou vydalo roku 1954 nakladatelství Flammarion v Paříži ve sbírce *Bibliothèque d'Esthétique* (Série Notes d'artistes). Z textu, který nebyl autorem redigován a má většinou charakter poznámek, leckde jen útržkovitých, otiskujeme výňatky rozsahem odpovídající zhruba jedné třetině originálu. Do čela naší publikace jsme zařadili Dopis mladé dívce o hereckém poslání, který je součástí druhého oddílu knihy Jouvětových essayů *Témoignages sur le Théâtre* (Flammarion, Paříž 1952).

- 1938 film, adaptace Georges Neveux, režie Guy Lefranc, titulní
role (divné verze z 1900)
1935 La Femme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Jacques Feyder,
role Alice
1936 Les Femmes d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Jean Renoir
1937 Les Femmes d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Julien Daverio, role
Alice
1939 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1940 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1941 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1942 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1943 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1944 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1945 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1946 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1947 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1948 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1949 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1950 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice
1951 L'Homme d'aujourd'hui (Hvězda ženských hrozdí), režie Marcel Carné, role Alice

BIBLIOGRAPHIE

DÍLA LOUISE JOUVETA

- 1935 *L'art du comédien* (Herecké umění), Encyclopédie Française, tome XVII, Paris
1939 *Réflexions du comédien* (Hercovy úvahy) Paris, Nouvelle Revue Critique, collection „Choses et Gens de Théâtre“. (Nové vydání 1951, Paris, Librairie Théâtrale)
1945 *Prestiges et perspectives du Théâtre français, quatre années de tournée en Amérique latine* (Vliv a perspektivy francouzského divadla, čtyřletý zájezd po latinské Americe), Paris, Gallimard
1946 *Le Tartuffe de Molière* (Molièrův Tartuffe), Massonnat, les Editions de l'Artisan
1951 *Écoute mon ami* (Poslouchej, příteli), Paris, Flammarion, *Témoignages sur le Théâtre* (Svědectví o divadle), Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique
1954 *Le Comédien désincarné* (Nepřevtělený herec), Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique
1965 *Molière et la Comédie classique* (Molière a klasická komedie), (Extraits des cours de Louis Juvet au Conservatoire. 1939—1940) Paris, NRF Gallimard

ZÁKLADNÍ LITERATURA O JOUVETOVÍ

- 1927 Camille Poupeye, *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui* (Současná divadelní režie), Bruxelles
1929 Pierre Lièvre, *Suite au paradoxe sur le comédien* (Pokračování hereckého paradoxu), Paris, Editions du Trianon

- 1930 Raymond Cogniat, *Décors de Théâtre* (Divadelní dekorace), Paris, Editions des Chroniques du Soir
- 1934 Jean Hort, *Les Théâtres du Cartel*, (Divadla Kartelu), Genève, Editions Skira
- 1936 Robert Brasillach, *Animateurs de Théâtre* (Divadelní průkopníci), Paris, La Table Ronde
- 1938 Claude Cézán, *Louis Juvet et le Théâtre d'aujourd'hui* (Louis Juvet a dnešní divadlo), Paris, Emile Paul, nová vydání 1948, 1952
- 1943 Pierre Brisson, *Le Théâtre des années folles* (Divadlo bláznivých let), Genève, Editions du Milieu du Monde
- Henri Gouhier, *L'essence du Théâtre* (Podstata divadla), Paris, Plon
- 1944 André Boll, *La mise en scène contemporaine* (Současná režie), Paris, Nouvelle Revue Critique
- 1946 Marcel Raymond, *Le Jeu retrouvé* (Znovuobjevená hra), Montréal, Editions de l'Arbre
- 1947 Silvio d'Amico, *I registi dell'Cartel: Dullin, Juvet, Baty, Pitoëff* (Režiséři Cartelu: Dullin, Juvet, Baty, Pitoëff), Roma, La Regia teatrale, Edizione Angelo Belardetti
- Marcel Daisy, *Le Théâtre français contemporain* (Současné francouzské divadlo), Bruxelles, La Boétie.-Pierre Bertin, *Les Chevaliers de l'illusion* (Rytíři iluze), Paris, Le Bateau ivre
- Jean Giraudoux, *Visitations* (Navštívení), Paris, Ides et Calendes
- 1948 Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène* (Dějiny režie) Paris, Massin et Cie
- 1951 Dussane, *Notes de Théâtre* (Divadelní poznámky), Paris, Lardan-
chet
- René Lalou, *Le Théâtre en France depuis 1900* (Divadlo ve Francii od r. 1900), Paris, Presses Universitaires de France
- 1952 *Revue d'Histoire du Théâtre I-II* (Numéro consacré à Louis Juvet - dvojčíslo věnované L. Juvetovi). Paris, Olivier Perrin éditeur
- Claude Cézán, *Louis Juvet et le Théâtre d'aujourd'hui* (Louis Juvet a dnešní divadlo), Paris, Emile Paul

- André Villiers, *Psychologie de l'art dramatique* (Psychologie dramatického umění), Paris, Armand Collin
- Lipnitzki, *Louis Juvet-Album photographique* (Album fotografií), Paris, Emile Paul
- Valentin Marquetty, *Mon ami Juvet* (Můj přítel Juvet), Paris, Conquistador
- 1953 François Boury, *Louis Juvet*, Bourges, Gilco
- 1955 André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Juvet* (Od Svobodného divadla k Divadlu Louise Juveta), Paris, Billaudot
- 1957 B. Liebowitz Knapp, *Louis Juvet, Man of Theatre* (Louis Juvet, divadelník), New York
- 1962 *Europe*, revue mensuelle, n. 396—7, avril-mai, Le Théâtre en France (dvojčíslo Divadlo ve Francii), Paris
- 1963 Clément Borgal, *Metteurs en scène* (Režiséři), Paris, Fernand Lancre

FRONTISPICE

A. Andrieux; Louis Jovet v titulní roli Romainsovy komedie *Prostopášný pan Trouhadec*. Zapůjčil Divadelní ústav, Praha.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

1. Louis Jovet v roli Knocka (1923). Jovetovo představení Romainsovy komedie *Knock aneb Triumf medicíny*, uvedené roku 1923 v Comédie des Champs-Élysées, bylo několikrát obnoveno. Byl to i první mimořádný Jovetův herecký úspěch. Jovet hrál Knocka naposled roku 1950. Roku 1933 a 1950 vytvořil tuto postavu i ve filmu. *Encyclopédie du Théâtre contemporain*, II., str. 39

2. Detail z Romainsovy komedie *Knock* (1923). Tamže, str. 41

3. Louis Jovet jako Valfine ve své inscenaci komedie Régis Gignoux *Profesor angličtiny*. Premiéra 30. dubna 1930 v Comédie des Champs-Élysées. Tamže, str. 42

4. Z Romainsovy komedie *Prostopášný pan Trouhadec*. Premiéra

13. března 1923 v Comédie des Champs-Élysées. Představení bylo obnoveno roku 1941 a hrálo se pak na zahraničních zájezdech. Tamže, str. 40

5. Louis Jovet v roli Trouhadeca. Tamže, str. 40

6. Výprava Christiana Bérarda k Jovetově inscenaci Molièrovy *Školy pro ženy*. Premiéra 9. května 1936 v Théâtre Athénée. Představení bylo obnoveno roku 1941 a hrálo se pak na zahraničních zájezdech. Snímek zapůjčilo divadelní oddělení Národního musea, Praha.

7. Louis Jovet (Arnolf) a Dominique Blancharová (Anežka) v Jovetově inscenaci *Školy pro ženy*. Foto Karel Drbohlav, snímek zapůjčilo divadelní oddělení Národního musea, Praha.

8. Louis Jovet v titulní roli své inscenace Molièrova *Dona Juana*. Premiéra 24. prosince 1947. *Revue Europe*, Paris, Avril-Mai, 1962, za str. 96

EDICE HORIZONT

svazek VI.

Louis Jouvet

NEPŘEVTELENÝ HEREC

Z francouzských originálů Le comédien désincarné a Témoignages sur le théâtre, vydaných nakladatelstvím Flammarion, 26, Rue Racine, Paris, 1952 a 1954, přeložila a dokumentací opatřila Eva Uhlířová. Doslov napsal editor knihy Karel Kraus. Obálku navrhl Milan Mejstřík. Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2898. publikaci. Stran 176. Odpovědný redaktor Pavel Keclík. Výtvarná redaktorka Věra Šalamounová. Technický redaktor Pavel Rajský. Z nové sazby písmem Baskerville vytiskl MfR, novinářské záv. n. p., závod 1, Praha 1, Václavské nám. 15.

AA 8,20, VA 8,68, 403-22-862 D-01*70084

Náklad 1300 výtisků

První vydání.

11-039-67

09/20 - brož. 13,50 Kčs