

PŘEDMLUVU NAPSAL NÁRODNÍ UMĚLEC
VÁCLAV VYDRA

REJSTŘÍK VYPRACOVAL A. M. BROUSIL

RICHARD BOLESLAVSKÝ

H E R E C T V Í

Š E S T P R V N Í C H L E K C Í

Přeložila Kateřina Botková

1 9 4 8

ČESKOSLOVENSKÉ FILMOVÉ NAKLADATELSTVÍ

PRAHA

Původní název:

RICHARD BOLES LAVSKY – ACTING: THE FIRST SIX LESSONS
Copyright by THEATRE ARTS, INC., NEW YORK, N. Y.

PŘEDMLUVA

K ČESKÉMU VYDÁNÍ

Kdyby v záhlaví této knížky nebyla uvedena překladatelka, byl bych přísahal, že autor Richard Boleslavský je některý Čech, se kterým jsem mluvil o problému herecké tvorby a se kterým jsme si dokonale rozuměli a v principech se shodli. Skoro bych věřil, že tento autor je profesionál, který ovládá své řemeslo dokonale i po stránce theoretické, což já bych asi nedovedl, třeba hraji divadlo nepřetržitě 55 let. A nejsem právě z těch profesionálů, kteří by své věci nešli vždy na kloub, nepřemítali o ní a nečinili své závěry, podložené tisícími zkušenostmi.

Tento Richard Boleslavský dovedl svou věc nejen přiodit poutavou formou dialogickou, ale umí, řekl bych, přímo názorně přesvědčit nejen svou partnerku, ale i kovaného odborníka o tom, jak se plně chopit hereckého díla, čím je naplnit, co mu dát, je-li zde ovšem předpoklad, že tomu, kdo se divadlu věnuje, je i s hůry dáno. „Milovat

divadlo" — to člověk tak často slýchá od adeptů dramatického umění — opravdu nestačí, jak On říká Té, která se k němu přijde poradit. Ale „dát divadlu celé své já a neočekávat, že se nám nějak odmění, byť jenom sebe-menším zrnkem toho, co nás okouzlovalo a připadalo nám tak lákavé" — říká dále. A to je právě ono, co si často neuvědomují ti, kdo divadlo „milují" a chtějí se mu věnovat profesionálně. Každý vidí jeviště v záři reflektorů, skvělé kostymy, nalíčené tváře, nadšení a bouřlivé potlesky obecnstva. Po tom touží, pro to on „to divadlo tolik miluje". A když mu všechno na sto procent nevyjde, svádí to pak na vše možné, na neporozumění kritiky, na nízkou úroveň obecnstva, na nepřízeň nadřizených, na intriky kolegů atd., jen ne na své nedostatky, ne-li na svou neschopnost. Neboť „umění nelze vyučovat", říká On v této knize Té, která žádá, aby ji vyučil. Propouští ji nakonec s tím, že je třeba se umět s o u s t ř e d i t k své roli — pokud se jí učí. A teprve až se jí zmocní, pak teprve ji začne tvořit. Ano, divadlo je velkým tajemstvím pro autora tohoto díla. Pro toho, kdo chce divadlo dělat, je třeba z k u š e n o s t í, které se dostaví mnohem dříve, máte-li co říci, a pak v l á d n o u t jimi a zapomenout na sebe samotného.

Autor prochází velmi vtipně a názorně jednotlivými fázemi cesty k „dokonalosti" — pokud je ovšem možno k ní dojít. Přichází k ní přes ono soustředění k citové paměti, odtud k dramatické akci, charakteristice, pozorování a rytmu.

Zajímavé je, že nechá v předposlední scéně vyslovit tetě své adeptky, která představuje jaksi člověka z obecnstva, ono mnou tak často opakované: hrát, hrát, hrát — je třeba mladému herci! Říká k tomu: „Hraní je konečný výsledek

dlouhého vývoje. Cvičení je všechno, co předchází a vede k tomu výsledku. Když hrajete, to už je pozdě." Snad i v tom se vyjádřil konkrétněji než já. Vůbec, doporučil bych všem z nás, kteří si zvolili naše krásné povolání, ale jmenovitě těm, kdož se mu chtějí oddat, aby dobře pročetli tuto knihu. Leccos se jim objasní, leccos si uvědomí, mnohému se naučí a shledají, že dospět k dokonalému herectví není cesta tak jednoduchá a snadná.

VÁCLAV VYDRA.

PŘEDMLUVA

K AMERICKÉMU VYDÁNÍ

Kniha „Way of the Lancer“ (Cesta kopiníka) přinesla Richardu Boleslavskému, který se tehdy po způsobu svých polských předků psal s „i“, literární věhlas. O knize se mluvilo střídavě jako o geniálním díle, o nejlepším lidském dokumentu událostí, předcházejících ruské revoluci, o mistrně vyprávěném životopise, o novém způsobu psaní historie. Ale bez ohledu na to, co všechno kritikové říkali, téměř všichni dodávali, že je to kniha dramatická, zřejmě dílo ducha divadelně školeného. A říkali to právem, neboť uniforma důstojníka polské jízdy a změna „y“ v „i“ nemohly utajit herce Moskevského uměleckého divadla, režiséra Studia Moskevského uměleckého divadla a v Americe režiséra Laboratory Theatre, mnoha úspěšných her na Broadwayi a filmů v Hollywoodu — Richarda Boleslavského.

Zdálo se však, že mnoha kritikům této skvělé knihy a jejího pokračování „Lances Down“ (Kopí dolů) cosi uni-

ká. Totiž fakt, že Boleslavského sloh a názory, přestože byly nepochybně dramatické, měly jen málo společného s uměním spisovatele divadelních her. „Way of the Lancer“ nebyla dílem dramatika, který se stal vypravěčem, nýbrž dílem herce. Jedno je téměř pravým opakem druhého. Herec je obvykle skoupý na slovo a nevýmluvný. Často neví, co vlastně dělá a jak to dělá, že je hercem. Ale i když to ví, je mu nesnadné to říci nebo napsat. Může to vyjádřit jen akcí. Jeho řeč je řečí pohybu, gesta, hlasu, tvoření a vyjádření charakteru tím, co dělá nebo nedělá. Dramatik naopak pracuje snadno se slovy, píše plynule, vykládá charakter, situaci, událost, způsob a metodu svými vlastními slovy. Pokud se kdy vůbec psalo o umění a řemesle hereckém, psal to obvykle dramatik nebo kritik.

Proto je tak málo knih, které skutečně vysvětlují herce herci samému a jeho druhům.

Talma, Fanny Kemble, Coquelin, z moderních pak Louis Calvert a Stanislavskij jsou jediná herci, kteří se pokusili vysvětlit herecké umění. Ale Stanislavského krásný výklad je vetkán do textu jeho autobiografie „Můj život v umění“ a ostatek je, všeobecně řečeno, spíše snaha o vytvoření filosofie herectví než o rozbor prvků hereckého umění či o vysvětlení hercovy techniky. Musí herec zakusit cit, aby ho dovedl zahrát? Zahraje ho líp, když se do něho pokaždé znovu vžije? Má být herectví daleko vzdáleno od života nebo mu má být tak blízko, jak jen možno? To jsou problémy, jejichž řešení si ukládají tito herci-filosofové. A s příklady, vytěženými z jejich hluboké zkušenosti, přispěly jejich spisy velice k objasnění tohoto oboru. Objasnily mnoha hercům základní zákony jejich

umění. Ale nepomáhají herci osvojit si prvky hereckého řemesla.

A tak jsou tyto Boleslavského úvahy v dialogické formě ojedinělým dílem ve svém oboru. Přestože jsou vyprávěny rozmarně, není v nich jediného slova, které by nebylo vážné a věcné, které by nebylo promyšlené a které by nebylo plodem dlouhých let práce a studia herce a režiséra hodnotného profesionálního uměleckého divadla, jenž pomáhá mladému herci na jeho cestě. Tyto úvahy přímo vybírají adepty hereckého umění nástroje a ukazují mu, jak jich užívat. A to je vděčný úkol. Neboť ačkoli hercovými nástroji jsou jeho vlastní tělo, mysl a duše, právě pro jejich blízkost je těžší je izolovat a upotřebit jich k zvláštnímu použití, než nástrojů ze dřeva a železa. Soustředění a pozorování, zkušenost a paměť, pohyb a výraz, kreace a vyjádření — ty všechny musí herec učinit služebníky svého talentu.

V článku, který napsal před několika lety pod názvem „Základy herectví“, Boleslavský definoval své thema. „Hereckému umění“, napsal, „nelze učit. Herec se musí narodit se schopností; ale technika, jejímž prostřednictvím může být jeho talent vysloven — té lze učit a musí se jí učit. Správné zhodnocení tohoto faktu je krajně důležité nejen pro adepty herectví, ale pro každého herce, který se zajímá o zdokonalení svého umění. Neboť, konec konců, technika je něco dokonale reálného, něco, co je možno si osvojit.“

Základ této techniky, pouhé rozvinutí hercových fyzických schopností, nenazývá Boleslavský ještě „technikou“, i když uznává a zdůrazňuje význam této složky. Cvičení těla přirovnává spíše k ladění nástroje. „Ani nejdokonalěji naladěné housle,“ pokračuje, „nebudou hrát samy, bez

hudebníka, který by je rozezpíval. Výzbroj ideálního herce ... není dokonalá, dokud si neosvojil ... techniku „výrobce citů“ a tvůrce; dokud není s to uposlechnout rady Josepha Jeffersona, „mějte žhavé srdce a chladnou hlavu“. Je to možné? Jistě! Je jenom třeba myslet na život jako na nepřetržitý sled dvou odlišných druhů kroků ... kroků Problému a kroků Akce ... Prvním krokem pro herce je pochopit, jaký problém před ním stojí. Potom ho jiskra vůle přiměje k dynamické akci ... Až si herec uvědomí, že řešení role spočívá prostě především v tom, aby dokázal stát na jevišti třeba jen jednu tisícinu vteřiny s chladnou hlavou a s jasným vědomím účelu, s vědomím problému před sebou; a potom v další tisícině vteřiny anebo třeba v pěti či deseti vteřinách se intenzivně ponořit do hry, které situace vyžaduje — pak dosáhl dokonalé techniky herectví.“

Nejprve správně vědět co dělat a pak to správně udělat. To je vše. Nezdá se, že je toho mnoho. Ale není náhoda, že mezi jednotlivými návštěvami dívky (které v originále říká The Creature — stvoření), již Boleslavský udílí tyto lekce, uplynou měsíce, někdy i leta. Uvažuje prakticky a ne idealisticky. Ví, jak dlouhou cestu bude musit mezi jednotlivými lekcemi vykonat. Ví, že v herectví, víc než v kterémkoli jiném umění, výkon byt jen o vlas horší než dobrý je od dobrého vzdálen celé věky. Hercem se člověk nemůže stát mezi obědem a večeří. Ví, že toto povolání si může vyžádat celý život práce a že je to povolání, které je hodno práce celého života.

Edith J. R. Isaacs.

I. LEKCE

SOUSTŘEDĚNÍ

Ráno v mém pokoji. Někdo klepá na dveře.

JÁ: Vejděte. *(Dveře se pomalu a nesměle otvírají. Vstoupí asi osmnáctileté půvabné stvoření. Hledí na mne široce otevřenýma, vylekanýma očima a rozčileně svírá kabelku.)*

ONA: Já ... já jsem ... slyšela jsem, že vyučujete dramatickému umění.

JÁ: Ne. Lituji, slečno, ale umění nelze vyučovat. Být umělcem znamená mít talent. Někdo jej má, někdo ne. Můžete jej rozvinout usilovnou prací, ale vytvořit talent není možné. Mým úkolem je pomáhat těm, kteří se rozhodli pro hereckou dráhu, rozvíjet jejich vrozené nadání a vychovávat je k poctivé a uvědomělé herecké práci.

ONA: Ano, to je samozřejmé. Vidíte, že mi pomůžete? Prosím vás o to. Já divadlo prostě miluji ...

JÁ: Milovat divadlo — to ještě nestačí. Kdo by je neměl rád? Plně se mu však zasvětit, obětovat mu celé své nitro, věnovat mu každou myšlenku, všechnu cit! Vzdát se všeho jen kvůli divadlu a podstoupit pro ně cokoli! A co je nejdůležitější — být nejen odhodlán dát divadlu celé své já, ale neočekávat, že se vám nějak odmění, byť jenom sebemenším zrnkem toho, co vás okouzlovalo a připadalo vám tak lákavé.

ONA: To já vím, vždyť jsem již hrála ve škole. Chápu, že divadlo přináší utrpení. Nebojím se ho. Jsem ochotna ke všemu, jenom když budu hrát, hrát, hrát...

JÁ: A dejme tomu, že divadlo od vás nechce, abyste hrála a hrála.

ONA: Proč myslíte?

JÁ: Shledalo třeba, že nemáte nadání.

ONA: Ale když jsem hrála ve škole...

JÁ: V čem jste hrála?

ONA: V Králi Learovi.

JÁ: Tak — a jakoupak jste měla v té hříčce roli?

ONA: Titulní, hrála jsem krále Leara. Všichni moji přátelé, i náš profesor literatury a dokonce i teta Marie, říkali, že jsem byla báječná a že mám rozhodně talent.

JÁ: Promiňte, nerad bych kritisoval ty dobré lidi, o kterých jste právě mluvila — ale jste si jista, že poznají opravdu nadaného člověka?

ONA: Náš profesor je velmi kritický. Sám se mnou roli krále Leara nastudoval. Je to skutečná autorita.

JÁ: Dobrá — a co teta Marie?

ONA: Zнала se osobně s Belascem.

JÁ: Hmmm... a mohla byste mi říci, jak si váš profesor, když s vámi studoval krále Leara, přál, abyste zahrála řekněme toto místo: „Duj, větře, až si tváře roztřepíš! Zuř! Duj...“

ONA: Mám vám to předvést?

JÁ: Není třeba, povězte mi jenom, jak jste se učila to místo recitovat. Jaký dojem jste chtěla vzbudit?

ONA: Musela jsem stát asi takhle, nohy hezky u sebe, tělo naklonit trochu kupředu, takhle zdvihnout hlavu, vzepnout paže k nebi a hrozit pěstmi. Potom jsem se měla zhluboka nadechnout a propuknout v jízlivý smích — ha! ha! ha! (*Směje se. Je to rozkošný dětský smích. Jenom šťastné osmnáctileté stvoření se tak může zasmát.*) A co nejhlasitěji, jako bych klnula nebesům, říkat: „Duj, větře, až si tváře roztřepíš! Zuř! Duj!“

JÁ: Děkuji, to docela stačí, aby člověk jasně pochopil postavu krále Leara — a aby zároveň odhadl váš talent. Mohl bych vás ještě o něco požádat? Buďte tak hodná a řekněte tutéž větu hodně rouhavě a potom ještě jednou bez rouhání. Vyslovte jenom smysl té věty — pokuste se zachytit pouze její myšlenku. (*Dívka dlouho neuvažuje; je patrně zvyklá klnout nebesům.*)

ONA: Když se rouhám, řeknu to takhle: „Důůůůů, věěěěě, až si tvááře róóóóztřepííí! Zůůů! Důůů!“ (*Snaží se sice ze všech sil nasadit co nejrouhavější tón, ale já vidím oknem, jak se azurově modré nebe jejímu spílání vesele smě-*

je. Stejně jako já.) A když neklnu, musím to říci docela jinak — poslouvejte. Hm... ale teď nevím jak... To je směšné, vidíte? Nu, třeba takhle: *(Je chvíli na rozpacích, ale pak s rozkošným úsměvem, polykajíc slova, odříkává monotonním hlasem rychle za sebou.)* „Duj-větřeažsitvářeroztřepišzuřduj.“ *(Je již docela zmatená a snaží se zničit si kabelku. Ticho.)*

JÁ: Divné! Jste tak mladá; ani chvilku nezaváháte a klnete nebesům. Avšak říci ta slova prostě a samozřejmě, abyste ukázala jejich vnitřní smysl, to nedovedete. Chcete hrát Chopinovo Nocturno a neznáte prstoklad. Šklebíte se, mrzačíte slova básníková i věčný cit, a přitom vám chybí nejzákladnější schopnost inteligentního člověka — logicky tlumočit myšlenky, pocity a slova druhého. Jakým právem můžete vůbec říci, že jste dělala divadlo? Vždyť jste porušila sám smysl slova Divadlo. *(Pomlčka; dívka na mne hledí očima nevinně odsouzeného k smrti. Malá kabelka leží na zemi.)*

ONA: Tak tedy nesmím už nikdy hrát?

JÁ: A řeknu-li Nikdy? *(Ticho. Její oči mění výraz, hrouží se až na dno mé duše zpytavým pohledem; vidí, že to myslím vážně, zatíná zuby a marně se snaží skrýt, co se v ní děje. Ale nedaří se jí to. Veliká, opravdová slza jí kane po tváři, a v tu chvíli je mi děvče náhle velmi blízké a drahé. Docela upouštím od svých původních úmyslů... Dívka se však ovládá jak může, kouše se do rtů a pak říká temným hlasem.)*

ONA: Ale já budu hrát. Nemám na světě nic jiného. *(V osmnácti letech tak mluví každá, nicméně jsem hluboce dojat.)*

JÁ: Tak dobrá. Musím vám říci, že právě v této chvíli jste udělala pro divadlo — lépe řečeno pro sebe jako herečku — víc, než když jste skutečně hrála. Právě jste totiž trpěla; zakusila jste hluboký cit. To jsou dvě věci, bez nichž nemůžete vyniknout v žádném umění, a zvláště ne v divadle. Jenom když zaplatíte tuto cenu, můžete dosáhnout radosti z tvoření, štěstí ze zrození nové umělecké hodnoty. Dejme se spolu hned do práce, abych vám to mohl dokázat. Pokusme se vytvořit docela nepatrnou, ale opravdovou uměleckou hodnotu, úměrnou vašim schopnostem. Bude to první krok ve vašem hereckém vývoji. *(Veliká krásná slza je zapomenuta. Ztratila se. Místo ní je tu libezný, šťastný úsměv. Nikdy bych si nepomyslel, že můj chraplavý hlas může způsobit takovou změnu.)* Poslouvejte a odpovzte mi opravdu upřímně. Viděla jste někdy odborníka při práci na nějakém tvůrčím problému? Třeba kormidelníka zámořské lodi, odpovědného za tisíce lidských životů, nebo biologa nad mikroskopem, architekta, pracujícího na plánu mostu smělé konstrukce — nebo pozorovala jste někdy ze zákulisí velkého herce v nějaké významné roli?

ONA: Kdysi jsem viděla z kulis Johna Barrymora, když hrál Hamleta.

JÁ: Co na vás při pohledu naň nejvíc zapůsobilo?

ONA: Byl úžasný!!!

JÁ: To vím, ale co ještě?

ONA: Ani si mne nevšiml.

JÁ: To už je důležitější; nevšiml si nejen vás, ale vůbec ničeho kolem sebe. Počínal si při své práci tak jako kormidelník, vědec nebo architekt — soustředil se. Zapamatujte si dobře to slovo s o u s t ř e d i t s e. Má velký význam v každém umění a zejména v herectví. Soustředěnost je vlastnost, která nám dovoluje zaměřit všechny duševní a rozumové síly k určitému předmětu a vytrvat u něho tak dlouho, jak si jen přejeme, často i mnohem déle, leckdy nad své fyzické síly. Znal jsem rybáře, který jednou v prudké bouři plných osmačtyřicet hodin nepustil z rukou vesla, do poslední chvíle soustředěn na řízení svého člunu. Teprve když bezpečně doplul do přístavu, dovolil svému tělu omdlít. Tato síla, tato jistota sebeovládání je základní vlastností každého tvořícího umělce. Musíte ji v sobě nalézt a rozvinout na nejvyšší stupeň.

ONA: Ale jak?

JÁ: Řeknu vám to. Nespěchejte. Nejdůležitější je, že v hereckém umění je třeba zvláštního druhu soustředěnosti. Kormidelník má kompas, vědec má svůj mikroskop, architekt má plány — tedy vnější viditelné předměty, ke kterým se soustřeďují a s nimiž pracují. Mají, abych tak řekl, h m o t n ý cíl, ke kterému zaměří všechny své síly. Stejně je tomu i u sochaře, malíře, hudeb-

níka, spisovatele. Něco docela jiného je však u herce. Co myslíte, k čemu ten se soustřeďuje?

ONA: Ke své roli.

JÁ: Ano, pokud se jí učí. Teprve když roli nastuduje a odzkouší, teprve potom herec začne tvořit. Nebo řekněme raději, že z počátku tvoří „zkusmo“ a na premiéře začne tvořit „konstruktivně“ svým herectvím. A co je to vlastně herectví?

ONA: Herectví? Nu, to je... to je když... když se hraje, hraje... já nevím.

JÁ: Chcete zasvětit celý svůj život něčemu, co vůbec neznáte? Herectví je život lidské duše, rodící se uměním. V tvořivém divadle je předmětem hercova soustředění lidská duše. V prvním údobí práce — v údobí hledání — je mu předmětem soustředění jeho duše i duše mužů a žen kolem něho. V druhém údobí, konstruktivním, jenom jeho vlastní duše. To tedy znamená, že chcete-li hrát, musíte se umět soustředit k něčemu hmotně sotva postižitelnému — k něčemu, co můžete vnímat jenom tehdy, ponoříte-li se do hlubin svého nitra a objevíte-li v nich to, co by se v životě projevilo jenom ve chvíli největšího vzrušení a nejprudšího boje. Jinými slovy — musíte se duševně soustředit k neexistujícím emocím, které si buď vymýšlíme nebo představujeme.

ONA: Ale jak v sobě člověk může vytvořit něco, co vůbec není? Jak má začít?

JÁ: Hezky od začátku. Nezačínat Chopinovým Nocturnem, ale škálami. Těmi je našich pět smyslů:

zrak, sluch, čich, chuť a hmat. Ty vám budou klíčem k vašemu tvoření, tak jako je hudební stupnice klíčem k Chopinovu Nocturnu. Učte se ovládat tuto škálu, učte se celou svou bytostí soustředit na své smysly, přimějte je, aby pracovaly na pokyn, dávejte jim různé úlohy a hledejte řešení.

ONA: Nechcete snad říci, že nedovedu ani poslouchat a cítit.

JÁ: V životě možná ano. Příroda vás již leccemu naučila. *(Dívka je náhle plná odvahy a mluví, jako by vyzývala celý svět.)*

ONA: Ne, na scéně také.

JÁ: Opravdu? Hned uvidíme. Zůstaňte, prosím, sedět a naslouchejte škrábání pomyslné myši tamhle v koutě pokoje.

ONA: Kde je publikum?

JÁ: To se o vás teď ani trochu nestará. Vaše publikum vůbec ještě nespěchá koupit si lístky na vaše představení. Zapomeňte na ně. Dělejte, co vám říkám. Naslouchejte škrábání myši v tomto koutě.

ONA: Dobře. *(Následuje bezmocný posunek hlavou vpravo a pak vlevo, který nemá nic společného s nasloucháním jemnému drápání myších nožek za naprostého ticha.)*

JÁ: Děkuji. A nyní, prosím, poslouchejte symfonický orchestr, který hraje pochod z Aidy. Znáte jej?

ONA: Ovšem.

JÁ: Prosím, začněte. *(Odehrává se totéž, co předtím — rozhodně to však nemá nic společného*

s posloucháním triumfálního pochodu. Usmívám se. Dívka začíná tušit, že něco není v pořádku, a zarazí se. Očekává můj ortel.) Vidím, že jste poznala, jak jste bezmocná, jak málo vidíte rozdíl mezi úkolem nižší a vyšší kategorie.

ONA: Dal jste mi příliš těžký úkol.

JÁ: Klnout nebesům v Králi Learovi je snad lehčí? Ne, má milá, musím vám to říci přímo: Nedovedete vytvořit ani tu nejmenší, nejprostší příhodu ze života lidské duše. Vůbec se nedovedete duševně soustředit. Nejen že neumíte vytvořit spleťtější city a vzruchy, ale nejste ani paní vlastních smyslů. Tomu všemu se musíte naučit každodenním těžkým cvičením, k němuž vám mohu dát tisíce úkolů. Když se zamyslíte, najdete tisíc dalších.

ONA: Dobrá. Budu se učit. Udělám všechno, co mi řeknete. Bude pak ze mne herečka?

JÁ: Jsem rád, že se ptáte. Ovšemže z vás zatím herečka nebude. Poslouchat, dívat se a poctivě cítit není ještě všechno. Musíte tohle všechno dělat na sta různých způsobů. Dejme tomu, že hrajete. Opona jde nahoru a vaším prvním krokem je naslouchat zvuku vzdalujícího se vozu. Musíte to zahrát tak, aby tisíc diváků, z nichž každý v tu chvíli upíná pozornost k určitému předmětu — jeden myslí na bursu, jiný na domácí svízele, na politiku nebo na oběd, další je zcela zaujat hezkým děvčetem na vedlejším sedadle — v tu chvíli si musíte počínat tak, aby všichni okamžitě věděli a cítili, že předmět je-

jich soustředění je méně důležitý než váš, i když to je pouze zvuk odjíždějícího imaginárního vozu. Obecenstvo musí vycítit, že nemá právo myslet na bursu v přítomnosti vašeho pomyslného vozu, musí poznat, že jste silnější, že pro tuto chvíli jste nejdůležitější osobou na světě, a žádný se neodváží vás vyrušovat. Nikdo nesmí rušit malíře při práci, a je chybou herce, dovolí-li divákům, aby zasahovali do jeho tvoření. Kdyby se každý herec uměl soustředit a znal, o čem jsem právě mluvil, nikdy by se to nestalo.

ONA: Čeho je k tomu třeba?

JÁ: Nadání a techniky. Herecká výchova má tři části. První je výchova těla, celého fyzického aparátu, každého svalu i nervu. Jako režisérovi se mi velmi dobře pracuje s hercem, který dokonale ovládá své tělo.

ONA: Kolik času tomu musí mladý herec věnovat?

JÁ: Půldruhé hodiny denně, a to tělocviku, rytmické gymnastice, klasickému a náznakovému tanci, šermu, dechovým cvičením všeho druhu, cvičení hlasu, dikci, zpěvu, mimice a líčení. Půldruhé hodiny denně po dva roky, až získáte spolehlivou praxi a stane se z vás herec, na nějž je radost se dívat.

Druhá část výchovy je intelektuální, kulturní. Režisér může hovořit o Shakespearovi, Molièrovi, Goethovi a Calderonovi jenom se vzdělaným hercem, který zná jejich význam a ví, co všechno už se vykonalo na světových jevištích v inscenaci jejich děl. Potřebuji herce, kte-

rý zná světovou literaturu a chápe rozdíl mezi německým a francouzským romantismem. Potřebuji herce, který zná historii malířství, sochařství a hudby, herce, který si vždy vzpomene alespoň přibližně na styl kteréhokoli údobí a zná individuální charakter tvorby všech velkých malířů. Potřebuji herce, který má naprosto jasný pojem o psychologii pohybu, o psychoanalýze, o vyjádření vzruchů a o logice citu. Potřebuji herce, který se vyzná v anatomii lidského těla stejně dobře jako ve velkých sochařských dílech. Všechny tyto vědomosti jsou potřebné, poněvadž herec přichází s těmito věcmi neustále do styku a musí s nimi pracovat na jevišti. Tento duševní trening dělá herce, který je schopen hrát nejrozmanitější role.

Třetí část herecké výchovy, jejíž začátek jsem vám dnes ukázal, je výchova a cvičení duše — nejdůležitějšího činitele dramatické akce. Herec nemůže existovat bez duše, vyvinuté tak, aby byla na první pokyn vůle schopna jakékoli akce a požadované změny. Jinými slovy, herec musí mít duši, schopnou prožít každou situaci, kterou vyžaduje autor. Není velkého herce bez takové duše. Bohužel, je ji možno získat jen dlouhou a těžkou prací, s vynaložením mnohých zkušeností a času, a po mnoha pokusných rolích. K té práci je nutno rozvinout některé schopnosti: naprosté ovládání všech pěti smyslů ve všech situacích, které si jen lze představit; paměť pro pocity, paměť pro inspiraci či vnuk-

nutí, obrazotvornou paměť a konečně paměť vizuální.

ONA: O tom všem jsem v životě neslyšela.

JÁ: Vždyť je to skoro tak prosté, jako „klnout nebesům“. Osvojit si důvěru v obrazotvornost; rozvinout obrazotvornost samu; cvičit přirozené vystupování; zbystřit pozorovací vnímavost; získat sílu vůle; osvojit si schopnost rozmanitě vyjadřovat city; rozvinout smysl pro humor a smysl pro tragiku. Ale ani to ještě není vše.

ONA: Je to možné?

JÁ: Zbývá už jen jedna věc, kterou nelze získat cvikem, ale která tu prostě musí být. A to je NADÁNÍ. *(Dívka vzdychne a pohrouží se do hlubokého přemýšlení. I já sedím tiše.)*

ONA: Mluvíte o divadle tak, že vypadá jako něco velkého, velmi důležitého, velmi...

JÁ: Ano, pro mne je divadlo velkým tajemstvím, tajemstvím, v němž se báječně snoubí dva věčné divy, sen *Dokonalosti* a sen *Věčnosti*. Jenom takové divadlo si zaslouží, aby mu byl zasvěcen život. *(Vstávám; dívka na mne hledí lítostivýma očima. Víím, co ty oči říkají.)*

II. LEKCE

CITOVÁ PAMĚŤ

Pamatujete se na půvabnou dívku, která mě před rokem navštívila a „prostě milovala divadlo“? Letos v zimě přišla opět. Vstoupila do pokoje klidně a půvabně, usmívala se a její obličej zářil.

ONA: Dobrý den! *(Její stisk ruky byl pevný a silný; oči hleděly přímo do mých; držení těla bylo dobře vyvážené a zvládnuté; jaký rozdíl!)*

JÁ: Jak se vám daří? Jsem opravdu rád, že vás opět vidím. Sledoval jsem vaši práci, ač jste se ke mně nevrátila. Ani jsem si nemyslel, že zase přijдете! Zdálo se mi, že jsem vás posledně pořádně vystrašil.

ONA: Kdepak, ani trochu! Ale dal jste mi spoustu práce, hrozně moc práce. Co jsem se jen natrápila s tím pojmem soustředění! Každý se mi už smál. Jednou mě div neporazil autobus, poněvadž jsem se příliš usilovně snažila soustředit se na

„šťěstí z pocitu existence“. Víte, dávala jsem si úkoly, jako na příklad tenhle, abych se cvičila, přesně jak jste mi říkal. Tenkrát jsem dostala výpověď z místa a chtěla jsem si předstírat, že se mě to vůbec nedotýká. A podařilo se mi to. Byla jsem silnější než kdy jindy. Šla jsem domů a radovala se všemu navzdory. Měla jsem pocit, jako bych právě dostala nádhernou roli. Byla jsem tak pevná! Nevšimla jsem si však autobusu. Na štěstí jsem včas uskočila. Vylekala jsem se, srdce mi bušilo, ale stále jsem si připomínala „šťěstí z pocitu existence“. Usmála jsem se tedy na řidiče a naznačila mu, aby pokračoval v jízdě. Něco mi říkal, ale nerozuměla jsem mu — mluvil za sklem.

JÁ: Bylo asi dobře, že jste mu nerozuměla.

ONA: Ach, ano. Myslíte, že byl v právu, když na mne byl hrubý?

JÁ: Skoro bych mu dal za pravdu. Porušila jste jeho soustředění stejně důkladně jako on vaše. A tedy začíná drama. Výsledkem byla akce, vyjádřená jeho slovy za sklem, a váš pokyn, aby jel dále.

ONA: Když vy se všemu posmíváte...

JÁ: Ba ne. Myslím, že váš příběh je drama v kostce. Aktivní drama.

ONA: Chcete snad říci, že to pomohlo mé herecké schopnosti? Mému smyslu pro drama?

JÁ: Ovšem.

ONA: A jak?

JÁ: Chvilku potrvá, než vám to vysvětlím. Nechcete se posadit a povědět mi nejdřív, proč jste

dnes ke mně přišla? Je to snad další Král Lear?

ONA: Toho mi radši nepřipomínejte! (*Začervená se — napudruje si nos — sejme klobouk — upraví si vlasy. Usedne; znovu si napudruje nos.*)

JÁ: (*Vlídne, pokud můj doutník dovoluje.*) Nemusíte se za nic stydět, zvláště ne za toho svého krále Leara. Byla jste tehdy upřímná. Už je tomu rok; chtěla jste tenkrát trochu příliš mnoho, ale dala jste se pak na správnou cestu. Prostě jste to udělala. Zaútočila jste sama. Nečekala jste, až vás někdo postrčí. Znáte historku o plavém chlapci, který musel chodit pěšky do vzdálené školy? Po leta si denně říkal: „Kdybych jen mohl létat, dostal bych se do školy mnohem rychleji.“ Nu, a víte, co se s ním stalo?

ONA: Nevím.

JÁ: Letěl sám z New Yorku do Paříže — jmenoval se Lindberg. Dnes je plukovníkem.

ONA: Hm. (*Ticho.*) Mohu si s vámi promluvit vážně? (*Zasní se; naučila se využít všeho, co ji potká, k svému prospěchu. Neujde jí ani nejmenší citový podnět zevnitř či z vnějšku. Je jako housle, jejichž struny se rozechvějí při každém doteku; a ona si každý jejich záchvěv pamatuje. Jsem přesvědčen, že si vybírá z života všechno, co v něm je, jak to umí jenom silná normální bytost. Vybírá si, co si chce nechat, a zahazuje, co se jí zdá bezcenné.*)

JÁ: Ovšem, ale jenom ne slavnostně.

ONA: Chci si s vámi promluvit o sobě. (*Usměje se.*) A... (*slavnostně*) o svém Umění.

JÁ: Nelíbí se mi způsob, jak říkáte „mé umění“. Proč tak zvážníte, když to vyslovujete? Smějete se sama sobě. Ještě před pěti minutami jste mi vykládala, že jediným důvodem, proč žijete, musí být „š t ě s t í z pocitu existence“. Proč lidé nasazují slavnostní výraz, jakmile začnou mluvit o věcech, které nemají žádný jiný účel než přinášet jiným radost!

ONA: Nevím, jak jiní lidé, ale já mluvím vážně, protože umění pro mne znamená všechno. Proto jsem k vám zase přišla, protože — prostě: musím být dobrá! Dostala jsem roli a čtyři dny jsem zkoušela. Cítím, že si v té úloze nejsem docela jistá. Ještě tři dny a mohli by mi ji zase vzít. Říkají mi sice samé hezké věci, ale já vím, že nehrají dobře — a zdá se, že mi nikdo nedovede poradit. Říkají „mluvte hlasitěji“, „vložte do toho cit“, „dávejte pozor na narážky“, „smějte se“, „vzlykejte“ a kdovíco ještě, ale já vím, že to stále není všechno. Něco tady chybí. Co to je? Kde? Jak to získám? Udělala jsem všechno, co jste mi řekl. Myslím, že se dovedu velmi dobře ovládat — totiž své tělo. Cvičila jsem to celý rok. Tělesné akce, kterých má úloha vyžaduje, mi nečiní potíže. Ve všech se cítím dobře a jako doma. Svých pěti smyslů užívám přirozeně a logicky. Jsem šťastna, když hraju, a přece nevím jak! Nevím jak! Co mám dělat? Dostanu-li výpověď, bude to můj konec. A nejhorší na tom je, že vím až příliš dobře, co budou všichni říkat. Řeknou: „Jste velmi dobrá, ale nedostává se vám zkušenosti“ — a to bude

všechno. Co to je, ta prokletá zkušenost? Není nic, co by mi kdo o té roli ještě mohl povědět — vím o té postavě všechno. Mám pro ni zjev, prociťuji každíčkou chvilku, kterou prožívá, i každou změnu. Víím, že ji mohu hrát. A na jednu — „zkušenost“! Ach, jak bych si přála zaklít tak, jako asi zaklel řidič, který mě málem přejel! Neslyšela jsem slova, ale podle jeho výrazu soudím, že byla správná. Skoro se mi zdá, že víím, co řekl, a panečku, jak bych to teď ráda řekla po něm!

JÁ: Jen do toho, poslužte si — na mne se neohlížejte. (*Zakleje.*) Už je vám líp?

ONA: Je. (*Úsměv, smích.*)

JÁ: Tak, a teď už jste připravena. Něco vám povím. Pohovořme si o vaší roli. Vypracujete si ji sama, a co víc, uděláte to dobře. Jestliže jste opravdu podnikla všechnu práci, jak říkáte, a je-li ta role v mezích vašich schopností, nemůžete chybit. Netrapte se tím tolik. Práce a trpělivost nikdy neklamou.

ONA: Ach, mistře... (*Vstane.*)

JÁ: Posadte se. Myslím to vážně. Po celý rok jste zdokonalovala sebe samu jako lidský nástroj a sbírala jste materiál. Pozorovala jste a ssála život. Ukládala jste do skladišť svého mozku, co jste spatřila, četla, slyšela a cítila. Dělal jste to vědomě i podvědomě. Soustředění se stalo vaší druhou přirozeností.

ONA: Nemyslím, že jsem dělala něco podvědomě. Jsem velmi věcný člověk.

JÁ: Vim, že jste. Herec musí být — jak jinak by mohl snít? Jenom člověk, který dovede stát pevně oběma nohama na zemi, může snít. Proto je irský strážník nejlepší na světě. Nikdy ve službě neusne. Sní, když je vzhůru, a se zločincem je amen.

ONA: Prosim! Mám roli. Chci ji hrát — a vy mluvíte o irském strážníku.

JÁ: Ne, mluví o praktičnosti snů. Mluví o pořádku, o systému, o využití snů — vědomých a podvědomých — všechny jsou užitečné — všechny jsou potřebné — všechny vás poslouchají a všechny přicházejí jako na povel. Všechny jsou částmi toho krásného rysu vaší osobnosti, kterému říkáte „zkušenost“.

ONA: Dobrá. Ale co má role?

JÁ: Musíte sladit a synchronisovat své já, jež je ve vás, se svou rolí. Pak bude všechno skvělé.

ONA: Začneme tedy.

JÁ: Za prvé tvrdím — a musíte mi uvěřit — že jste vykonala velkou část své práce podvědomě. A teď začneme. Která je nejdůležitější scéna ve vaší roli?

ONA: Scéna, kde říkám své matce, že odejdu z domova; že opustím její chudou a neveselou domácnost, a to ze zvláštního důvodu. Bohatá dáma o mne projevila zájem a chce mě vzít k sobě a poskytnout mi všechny krásy života — vzdělání, cestování, přátele, hezké prostředí, šaty, šperky, postavení — prostě všechno. Je to až příliš nádherné. Nemohu odolat pokušení. Musím jít, ale miluji svou matku a je mi jí líto.

Bojuji mezi lákáním štěstěny a láskou k matce. Dosud jsem se nerozhodla; ale touha po štěstí je velmi silná.

JÁ: Dobrá. Nuže, jak to hrajete a co říká váš režisér?

ONA: Říká, že buď jsem šťastna, že odcházím, nebo miluji svou matku tolik, že vůbec nejsem šťastna, že odcházím. Nedovedu ty dvě věci spojit.

JÁ: Musíte být šťastná i lítostivá zároveň. Zářící i něžná.

ONA: To je právě to. Nedovedu cítit ty dvě věci současně.

JÁ: Nikdo to nedovede, ale můžete taková být.

ONA: Být taková, aniž bych to cítila? Jak je to možné?

JÁ: S pomocí podvědomé paměti — paměti pro city.

ONA: Podvědomá paměť pro city? Chcete říci, že si musím podvědomě pamatovat své city?

JÁ: Bůh chraň. Máme zvláštní paměť pro city, která pracuje bez našeho vědomí, sama sebou a pro sebe. Máme ji prostě. Má ji každý umělec. Právě ona dělá ze zkušenosti podstatnou část našeho života a umění. Jenom musíme vědět, jak této paměti užívat.

ONA: Ale kde je? Kde jste ji vzal? Ví o ní někdo?

JÁ: Dost lidí — francouzský psycholog Théodule Ribot byl první, kdo o ní mluvil před více než dvaceti lety. Nazývá ji „citovou pamětí“ nebo „pamětí pro city“.*)

ONA: Jak se projevuje?

*) Théodule Armand Ribot: *Problèmes de Psychologie Affective*. Felix Actan, Paris.

JÁ: Všemi projevy života a naší citlivostí k nim.

ONA: Na příklad?

JÁ: Tak třeba v jednom městě žijí manželé, kteří jsou spolu již pětadvacet let. Vzali se, když byli ještě velmi mladí. Když se o ni tenkrát ucházel, byl krásný letní večer; procházeli se záhony rajčat. A jak tomu již za podobných okolností bývá, byli oba mladí lidé nervosní, občas se zastavili, utrhli rajče a společně je snědli, pochutnávající si na jeho chuti, svěžesti a vůni, protěplené slunečními paprsky. Učinili nejšťastnější rozhodnutí svého života takřka mezi dvěma sousty rajského jablka.

Za měsíc měli svatbu. Na svatební hostině přinesli na stůl také velkou mísu s čerstvými rajskými jablíčky — a nikdo nechápal, proč ti dva se tak směli, když ji uviděli. Následovala dlouhá leta životního zápolení; přišly děti a všelijaké nesnáze. Občas se pohádali a pohněvali. Někdy spolu dokonce ani nemluvili. Jejich nejmladší dcera však vyzorovala, že nejlepším způsobem, jak je opět udobřit, je postavit na stůl mísu s rajčaty. Jako kouzlem zapoměli ihned na hádku a byli něžní a svorní. Dlouho se dcera domnívala, že je to tím, že je tak rádi jedí; jednou jí však matka vyprávěla, jak to bylo, když ji tatínek požádal o ruku. Když pak o tom znovu přemýšlela, došla k jinému závěru. Zdalipak uhodnete, k jakému?

ONA: (Bystře.) Ano, vnější okolnosti vyvolávaly znovu vnitřní pocity.

JÁ: Neřekl bych pocity. Řekl bych spíše, že učinily z těch dvou lidí opět to, čím bývali před dávnými lety, navzdory času, rozumu a snad i — touze, p o d v ě d o m ě.

ONA: Podvědomě ne, protože dobře věděli, jaký význam pro ně má rajské jablíčko.

JÁ: Po pětadvaceti letech? O tom pochybuji. Byly to prostě duše a nebyli by šli tak daleko, aby analysovali původ svých citů. Jenom se přirozeně oddávali citům, tak jak přicházely. Byly silnější než kterékoliv city přítomné. Je to jako když začnete počítat „jedna, dvě, tři, čtyři“ — dá to přemáhání, nepokračovat „pět, šest“ atd. Celá věc je, najít začátek — začít.

ONA: Myslíte, že já už...?

JÁ: Rozhodně.

ONA: Chtěla jsem se vás zeptat, myslíte-li, že i já mám takové vzpomínky.

JÁ: A mnoho — čekají jenom, až je někdo probudí, až je někdo zavolá. A co víc, když je probudíte, můžete je kontrolovat, zužitkovat, můžete je uplatnit ve svém hereckém řemesle. Dávám tomu výrazu přednost před slovem „umění“, které máte tak ráda. Celému tajemství „zkušenosti“ se můžete naučit.

ONA: Ne však je v i š t n í zkušenosti.

JÁ: Nepřímě ano. Máte-li co říci, zkušenost se dostaví mnohem dříve, stokrát rychleji, než když nemáte co říci. Přijde mnohem jistěji než s n a ž i t e - l i se jen být zkušená, „mluvit hlasitě“, „cítit něco“, „dávat pozor na narážky“ a „udr-

žovat tempo". To jsou problémy pro děti, ne pro zkušené herce.

ONA: Ale jak si tyhle věci osvojit? Jak je zvládnout?

JÁ: V tom je ten vtíp. V l á d n o u t j í m i . Pokud jde o váš případ — zakusila jste někdy takový dvojí pocit, kdy jste byla zároveň šťastna i nešťastna?

ONA: Ano, ano, častokrát, ale nedovedu jej znovu vyvolat. N e v z p o m í n á m s i , kde jsem byla a co jsem dělala, když jsem ten pocit měla.

JÁ: Nevadí, nevíte-li kde a co, smysl je v tom, představit si, jak vám tehdy bylo, přikázat svému vlastnímu já, aby se přeneslo tam, kam chcete, a když už tam jste, zůstat tam. Dejte mi příklad své osobní zkušenosti s dvojím citem.

ONA: Loni v létě jsem po prvé v životě jela za moře. Můj bratr se mnou nemohl jet. Viděl, jak odjíždím. Byla jsem šťastna a zároveň mi ho bylo líto. Nevzpomínám si však, jak jsem se chovala.

JÁ: Dobře. Vyprávějte mi, jak se celá věc odehrála. Začněte ve chvíli, kdy jste odešli z domova. Nevynechte žádnou podrobnost. Popište taxikáře a všechny svoje starosti a pocity. Pokuste se připomenout si, jaké tehdy bylo počasí, barva oblohy, vůně doků, hlasy přistavních dělníků, obličejů spolucestujících. Podejte mi dobrou novinářskou zprávu o celém případě a na sebe zapomeňte. Pracujte z vnějšku. Začněte tím, co jste měla na sobě a jak byl oblečen váš bratr. Tak do toho!

(Začne. Dobře vycvičená v umění soustředit se, vžije se do vyprávění. Mohla by dát lekci kaž-

dému detektivovi. Je chladná, jistá, přesná, analytická — nevynechává podrobnosti. Neužívá nic neříkajících slov — podává jenom potřebná holá fakta. Z počátku je téměř mechanická, skoro jako dokonalý stroj. Když pak vypravuje o strážníkovi, který zastavil taxi a dlouze něco vykládal řidiči, a zvolá „Ach, prosím vás, pane, my zmeškáme,“ objeví se v jejích očích první příznak skutečného vzrušení. Začíná b ý t — začíná hrát. Nejde to snadno. Nejdříve si připomíná fakta a jen fakta, která však postupně ztrácejí na důležitosti. Konečně, když vypráví, jak vyběhla po můstku a skočila na palubu lodi, její tvář a oči září a ona mimoděk opakuje skok. Pak náhle otočí hlavu a nedaleko ní, na pobřežním molu, stojí její bratr. Do očí jí vstoupí slzy. Skrývá je. „Hlavu vzhůru, hlavu vzhůru,“ volá. „Všechno ti budu vyprávět. Pozdravuj všechny. Ach, jak nerada opouštím New York! Raději bych zůstala s tebou, ale teď už je pozdě. A ty bys ani nechtěl. Bože, bude to tak nádherné...“)

JÁ: Dost. Nyní pokračujte textem své role. Zůstaňte, jaká jste teď, mluvte jako až dosud — jako byste mluvila se svým bratrem. Jste taková, jaká máte být v roli.

ONA: Ale v úloze mluvím ke své matce.

JÁ: Je to skutečně vaše matka?

ONA: Není.

JÁ: Tak jaký je v tom rozdíl? Divadlo je k tomu, aby ukazovalo věci, které ve skutečnosti neexistují. Milujete-li na scéně, milujete opravdu? Buďte logická. Nahrazujte skutečnost hereckým

projevem. Musí být opravdový, ale to je jediná opravdovost, která tam smí být. To, že jste jednou zakusila dvojí cit, je šťastná náhoda. Silou své vůle a hereckou schopností jste si jej vybavila a přetvořila. Máte jej nyní v rukou. Jestliže vám váš umělecký cit řekne, že má vztah k danému problému a že vytváří zdání života, použijte ho. Napodobit je chybné. Tvořit je správné.

ONA: Ale zatím co jste mluvil, vytratilo se mi to, co se zdálo být právě tím důležitým procesem přetváření. Mám začít znovu se svým příběhem? Musím se znovu vrátit ke stavu dvojího pocitu?

JÁ: Jak se učíte písničky, kterou si chcete zapamatovat? Jak si pamatujete tvar svalů, které chcete nakreslit? Jak si vštěpujete v paměť sestavu barev, které chcete použít při malování? Ustavičným opakováním a zdokonalováním. Pro vás je to snad těžké, pro jiného snazší. Někdo si zapamatuje písničku, kterou slyšel jenom jednou. Jiný ji musí poslouchat několikrát. Toscanini si pamatuje partituru, kterou jednou přečetl. Je to cvik. Uvedl jsem vám příklad. Kolem sebe i v sobě můžete najít na sta příležitostí. Pracujte na nich a naučte se revokovat si, co se zdánlivě ztratilo. Naučte se skutečně si to přivolat a dobře toho využít. Z počátku to bude vyžadovat mnoho času, cviku a úsilí. Je to choulostivá věc. Najdete směr a mnohokrát ho zase ztratíte. Nedejte se odradit. Pamatujte si, že toto je základ hercovy práce — umět vědomě a přesně „být“, čím chce.

ONA: A v tomto mém případě — jak mi radíte, abych si vybavila, co jsem, jak se zdá, našla a zase ztratila?

JÁ: Předně — pracujte na tom sama. Bylo správné, že jsem vám ukázal cestu, ale vlastní práci musíte vykonat o samotě — zcela ve svém nitru. Nyní již víte jak — soustředěním. Promyslete si, jak se přiblížit k vlastní podstatě toho dvojího citu. Až k němu dospějete, poznáte to. Ucíťte jeho teplo a uspokojení.

Vlastně každý dobrý herec to dělá podvědomě, když hraje dobře a cítí se při tom šťasten. Postupně vám to bude zabírat stále méně času. Bude to jako když si vzpomínáte na písničku. Nakonec postačí záblesk myšlenky. Podrobnosti budete nechávat stranou. Omezíte celou tu věc na vnitřek své bytosti s určitým záměrem, a při stálém cviku vám posléze postačí pouhý náznak, abyste „byla“, čím si přejete. Pak použijete autorových slov, a byla-li vaše volba správná, budou vždy znít svěže, vždy budou živá. Nebude vám třeba hrát je. Nebudete je ani musit přetvářet. Vyzní sama přirozeně. Nutná bude pouze dokonalá tělesná technika, schopná vyjádřit jakýkoli požadovaný citový projev.

ONA: A není-li volba mých vlastních citů správná, co potom?

JÁ: Viděla jste někdy rukopis Wagnerovy partitury? Přijdete-li někdy do Bayreuthu, jděte se naň podívat. Uvidíte, jak často Wagner vymazával a škrtal v notách, než našel to, co hledal. A mohl-li tak často opravovat Wagner, můžete i vy.

ONA: Ale co když nenajdu ve své životní zkušenosti podobný cit, co pak?

JÁ: Vyloučeno! Jste-li sensitivní a normální bytost, celý život je vám důvěrně znám a otevřen. Ostatně, básníci a dramatikové jsou také jenom lidé. Najdou-li oni ve svých životech dostatek zkušenosti, již by použili, proč byste ji neměla najít i vy? Budete však muset užít i své představitivosti; nikdy nevíte, kde naleznete to, co hledáte.

ONA: Dobře, dejme tomu, že mám v roli vraždu. V životě jsem nikoho nezabila. Jak tohle najdu?

JÁ: Ach, proč vy herci se mě vždycky ptáte na vraždu? Čím mladší jste, tím víc toužíte hrát vrahy. Nu, tak vy jste tedy ještě nikoho nezavraždila. Tábořila jste někdy venku?

ONA: Ano.

JÁ: Seděla jste někdy v lese na břehu jezera po západu slunce?

ONA: Ano.

JÁ: Byli tam komáři?

ONA: V New Jersey byli.

JÁ: Obtěžovali vás. Sledovala jste některého z nich zrakem i sluchem a nenáviděla ho, dokud neusedl na vaše předloktí? A plácla jste na to místo se vši krutostí, aniž jste pomyslela na bolest, kterou sama sobě způsobíte — s jediným přáním ... zabít?

ONA: (Zahanbena.) Zabít zvíře.

JÁ: Tady to máte. Dobrý sensitivní herec nepotřebuje k sehrání závěrečné scény Othella

s Desdemonou nic víc. To ostatní je dílem zveličení, představivosti a věrojatnosti.

Gordon Craig má zajímavé ex libris, na němž je nezvyklá a krásná kresba — zvláštní a podivná. Těžko říci, co to je, ale dává vám pocit hlubokého zamyšlení, pocit zavrtávání se do něčeho, pocit pomalého pronikání a zápasu. Ne, to nic než červ, obyčejný knihomol, mnohokrát zvětšený. Umělec nalezne podnět kdekoliv. Příroda vám nevydala ani setinu toho, co pro vás má ještě schováno. Jděte a hledejte to. Jedním z nejkouzelnějších divadelních komiků je Ed Wynn. Zdalipak jste pochopila, jak došel k svému triku se stíračem na ochranném skle, které si dává před oči, když jí grape-fruit? Dovedete si představit, jak při jízdě vozem hledí na vodu a bláto, před nímž je chráněn skutečným ochranným sklem, jak se na to dívá s naprostým uspokojením a cítí se v bezpečí? A pak jednou při obědě mu třeba vystříkla do oka šťáva z grape-fruitu. Spojil obě události a výsledek — rozkošné bláznovství.

ONA: Pochybuji, že si to takhle promyslí.

JÁ: Ovšem že ne. Ale podvědomě prošel celým tím procesem. Jak se chcete naučit hereckému řemeslu, když se nezamyslíte nad tím, nač už jiní přišli? Pak na to můžete zapomenout a vydat se za svými vlastními objevy.

ONA: A co učiníte, když najdete ve své úloze místa, kde nemůžete použít toho svého „být“?

JÁ: Musíte to najít pro každé místo; jenom dejte pozor, abyste to nepřehnal. Nehledejte, jak

„být“, máte-li hledat, jak to „dělat“. Nezapomínejte, že chcete-li se celým svým srdcem a duší stát herečkou, chcete-li to tak silně, že docela zapomenete na sebe samu, a je-li vaše technika dostatečně vyvinuta, pak již můžete hrát většinu toho, co kdy bylo napsáno. Je to jako bzučet si písničku. Musíte si jen dávat pozor na nesnadná místa, na nichž je nutno pracovat. Každá divadelní hra je napsána kvůli jednomu nebo nejvýše několika „dramatickým“ okamžikům. Diváci dávají peníze za lístky ne pro celé dvě hodiny, ale pro nejlepších deset vteřin, deset krátkých okamžiků, kdy smích nebo hluboké rozechvění vrcholí. Celé vaše úsilí a dokonalost musí být zaměřeny právě k těmto několika vteřinám.

ONA: Ano, mám je také ve své úloze. Už vím, kde jsem dělala chybu — jsou tam tři místa, která jsem nevyzdvihla nad ostatní hru; proto jsem byla tak jednotvárná. Teď budu hledět, abych na těch třech místech opravdu „byla“. Myslíte, že mi vyjdou správně?

JÁ: Víím to právě tak jistě, jako že ke mně zase brzo přijdete s jiným problémem.

ONA: Ach, byla jsem tak hloupá, že jsem k vám nepřišla hned tenkrát...

JÁ: Kdepak, vůbec ne. Trvá to nejméně rok, než získáte základní techniky. Teď už jí máte tolik, že z vás může být herečka. Nic tedy není ztraceno. Kdybych vám byl před rokem řekl, co vám říkám nyní, nebyla byste porozuměla a už byste se nevrátila. Teď jste přišla a něco mi

napovídá, že zanedlouho přijdete opět. Domnívám se, že dokonce vím kdy — až dostanete roli, v níž to nebudete vy, v níž se budete muset trochu změnit, roli, kde nestačí být pouze vhodným typem, ale kde se z vás bude muset stát odvážný umělec.

ONA: Smím přijít zítra?

JÁ: Ne, až si odbudete svou roli. Doufám, že ji zahrajete dobře. A že nebudete mít dobré kritiky. Nic není pro mladého umělce horšího než oslavné kritiky. Stane-li se tak, dříve než si uvědomíte, jste líná a chodíte pozdě do zkoušek.

ONA: To mi připomíná...

JÁ: Já vím — proto vám to říkám. Teď jděte rovnou do zkoušky, šťastná a silná jako vždy. Máte na práci něco velmi krásného. A mimochodem, vzpomeňte si na ten malý příběh o rajských jablíčkách. Sledujte všechno kolem sebe, pozorujte s dobrou myslí i sebe. Střádejte a schraňujte ve své duši všechno bohatství života a jeho plnost. Udržujte si v těch vzpomínkách pořádek. Nikdy nevíte, kdy je budete potřebovat; jsou vám při práci jedinými přáteli a učiteli. Jsou vaším jediným ličidlem. A odmění se vám. Jsou vaše — je to váš majetek. Nejsou to napodobeniny; dají vám zkušenost, přesnost, hospodárnost a sílu.

ONA: Ano, vím a — děkuji vám.

JÁ: Až ke mně přijdete příště, přineste mi nejméně sto záznamů o okamžicích, kdy jste vědomě „byla“, čím jste chtěla a kdy jste chtěla.

ONA: Nemějte už starosti. Až k vám přijdu příště, to už budu znát ta svoje . . . rajčata.

(Odchází silná, živá a krásná; zůstal jsem sám se svým doutníkem. Přemýšlím, kdo to řekl, že „účelem výchovy není vědět, ale žít“.)

III. LEKCE

DRAMATICKÁ AKCE

Procházím se s ní v parku. Je velmi rozhorlena. Zkoušela právě ve filmovém atelieru.

ONA: . . . a pak řekli dost. Čekala jsem půldruhé hodiny. Začali jsme znovu. Tentokrátě tři řádky z jedné velké scény; tři řádky — a to bylo všechno. Pak zase hodinu čekat. Je to nemožné — prostě nemožné. Kamera, elektrika, světla, objektivy, mikrofon, nábytek — to jsou jediné věci, na nichž záleží. Herec? Kdo se o něj stará? Ubohá podružná záležitost.

JÁ: A přece se tu někteří herci vypnou k vysokému stupni dramatického umění.

ONA: Tu a tam — na pět vteřin — vzácných jako černé perly.

JÁ: Hledáte-li je, není jich tak málo.

ONA: Ach, jak můžete takhle mluvit? Vy, který jste se po celý život zastával velkolepého, plynu-

lého, živého divadla! Jak můžete hledat vzácné okamžiky krásy ve filmu? I když je najdete, jsou oddělené, zbavené plynulosti, kusé, nevyrovnané. Jak můžete takové okamžiky hájit, jak je chcete ospravedlnit?

JÁ: Řekněte mi — pomohly vám předchozí rozhovory se mnou?

ONA: Pomohly.

JÁ: Jste ochotna mi nyní naslouchat a co nejméně mne přerušovat?

ONA: Jsem.

JÁ: Dobrá. Podívejte se na tu mramorovou fontánu. Vytvořil ji v roce 1902 Arthur Collins.

ONA: Jak to víte?

JÁ: Je to vyryto na okraji podstavce. Slíbila jste, že mne nebudete přerušovat.

ONA: Promiňte.

JÁ: Jak se vám líbí Collinsovo dílo?

ONA: Není špatné. Jeho forma je zcela prostá a čistá. Harmonuje s okolím; je ušlechtilé. Ač vzniklo v roce 1902, nese jisté známky moderního pojetí. Co ještě vytvořil Arthur Collins?

JÁ: Tohle je jeho poslední dílo. Zemřel, když mu bylo 35 let. Byl to slibný sochař. Ač byl tak mlád, ovlivnil mnoho moderních mistrů.

ONA: To vidím. Není to úžasné, že po sobě zanechal své dílo, na které se můžeme dívat, sledovat linii tvůrčího postupu a chápat způsob vidění našich současníků?

JÁ: Jistěže je to úžasné. Nechtěla byste právě teď vidět a slyšet Siddonsovou, jak říká tyto řádky:

„Ještě zde to páchne krví; všechny vůně arabské nenapustí této malé ruky. Oh! oh! oh!“

Co byste za to dala, kdybyste tato „Oh! oh! oh!“ dovedla pronést jako Siddonsová? Říká se, že lidé při tom omdlávali; nevíme. A nechtěla byste si poslechnout Davida Garricka v Richardu III., když proklíná Williama Catesbyho:

„Pse! Dal jsem život na jediný vrh
A vyčkám, co mi kostky přinesou.“

Nebo Jeffersona, Boothu či Ellen Terryovou? Dosud si pamatuji na Salviniho reakci, když Jago říká:

„Ale ten, kdo mi ukradne mou čest,
Bere mi to, čím nijak nezbohat,
A já jsem ubožák.“

Jednou jsem se pokusil to popsat. Marně. Je to pryč. Tato fontána mluví sama za sebe. Ale nic nemůže mluvit za Salviniho.

ONA: Opravdu, je to škoda... (*Odmlčí se, zváží a pak řekne s chápavým úsměvem.*) Nu, zdá se, že jsem vám dala narážku.

JÁ: Vždycky mi dáváte narážky. Nevymýšlím si věci. Všímám si jich a předkládám vám je; vy pak vyvozujete důsledky a těžíte z nich. Jediná skutečná pravidla v umění jsou ta, která objevíme sami pro sebe.

ONA: Škoda, že nemáme podoby a hlasy velkých herců uchovány pro příští generace. Nuže, vyvozuji důsledek: musím proto při své práci trpět zmechanisováním a mělkostí filmu?

JÁ: Ne, musíte jen jít s duchem času a snažit se ze všech sil — jako umělkyně.

ONA: To není možné.

JÁ: Je to nevyhnutelné.

ONA: Je to špatná dobová záliba, která pomine.

JÁ: Zastaralý názor.

ONA: Celá moje herecká přirozenost se bouří proti té zmechanisované obludě.

JÁ: Pak tedy nejste herečka.

ONA: Protože chci možnost volného, nepřerušovaného projevu své inspirace a tvůrčí práce?

JÁ: Ne. Ale proto, že se neradujete z objevu velkého a vrcholného nástroje dramatu; nástroje, který všechna ostatní umění měla od nepaměti a který až do dnešního dne postrádalo umění ze všech nejstarší — divadlo; nástroje, který divadlu dodává přesnosti a vědecké dokonalosti, jež všechna ostatní umění odedávna měla; nástroje, který na herci vyžaduje, aby byl tak přesný jako barevná stupnice v malířství, tvar v sochařství, struna, dřevo a mosaz v hudebně, matematika ve stavitelství, slova v poesii.

ONA: Ale podívejte se na stovky neuvěřitelně pitomých filmů, které se každý týden objevují — jak jsou uboze hrány, jaký mají nicotný děj a špatný spád.

JÁ: Podívejte se na miliony pitomých obrazů, popěvků, představení, domů a knih, které se ob-

jevily od počátku světa a které zase upadly v zapomnění, aniž komu ublížily, zatím co dobrá díla přetrvala věky.

ONA: Stojí jeden dobrý film za několik stovek špatných?

JÁ: Buďte trochu velkorysá. Ta myšlenka za to stojí. Jde přece o uchování uměleckého projevu herce — divadelního umění. Mluveného dramatu stejně jako psaného. Uvědomujete si, že vynálezem samočinného zaznamenání podoby, pohybu a hlasu, a tím i hercovy osobnosti a duše, mizí poslední chybějící článek v řetězu umění, a že divadlo není už pomíjivou záležitostí, nýbrž že se stává věčné záznamem? Chápete, že niterná tvůrčí práce hercova nemusí už probíhat před zraky diváků a že není již třeba zatahovat diváka do potu a námahy naší práce? Ve své tvůrčí chvíli je herec ušetřen přihlízejících, posuzují se jenom výsledky.

ONA: Herec, stojící před kamerou a celou tou mašinerií, není vůbec svobodný. Je rozsekán na kousky — téměř každá věta jeho úlohy je oddělena od předcházející i následující.

JÁ: Každé slovo básníkovo je odděleno od ostatních. Důležitý je jen celek, který je výsledkem.

ONA: Ale jak má tedy herec dosáhnout plynulosti své role? Jak může vyjádřit cit a povznést se k podvědomým vrcholům skutečně prožitého podání své role?

JÁ: Tak, jak se to má dělat v divadle. Protože jste měla na divadle jednu nebo dvě úspěšné role, domníváte se, že už není, čemu byste se na-

učila, co byste zlepšila a čím byste doplnila svou techniku.

ONA: Vy přece víte, že tomu tak není. Chci se stále učit. Jinak bych s vámi nešla už po druhé kolem toho hloupého jezírka.

JÁ: Nu, naše procházka je klidná, souvislá, pokojně plynoucí, spějící k vyvrcholení.

ONA: To nastane, až bez dechu klesnu na trávnik.

JÁ: Právě — a právě tak hrajete své role: proletíte jimi, vzrušíte se a ženete se za vyvrcholením, až bez dechu padnete do kritikových spárů. A ani tam si příliš neoddechnete.

ONA: Už vidím, že teď přichází to pravé. Co to bude?

JÁ: Povězte mi, co vám před filmovou kamerou vadilo nejvíc?

ONA: Chyběl mi rozběh. Nutili mne začít scénu z prostředka, po pěti řádkách ji skončit, pak v další hodině začít zase jinou scénu (která je ve scénáři před tou první), zahrát znovu čtyři řádky a čekat další hodinu. Říkám vám, to není normální, to je hrozné —

JÁ: Je to nedostatek techniky — nic víc.

ONA: Jaké techniky?

JÁ: Výstavby akce.

ONA: Jevištní akce?

JÁ: Dramatické akce, kterou autor vyjadřuje slovy, jichž je účelem a cílem, a kterou herec předvádí čili hraje, jak už samo slovo „herec“ naznačuje.

ONA: To je právě to, co ve filmu vůbec nemůžete dělat. Měla jsem milostnou scénu, dvě a půl stránky textu, a když jsem to hrála, jedenáctkrát

mne přerušili. Trvalo to celý den. Má akce byla přesvědčit muže, který mne miluje, že i já ho miluji, ale že se bojím nenávisť jeho otce.

JÁ: A tohle na půltřetí straně? — Řekla jste to jednou řádkou docela přesvědčivě. Co jste dělala na zbývajících dvou a půl stránkách?

ONA: Snažila jsem se dělat totéž.

JÁ: Na dvou a půl stránkách? Zaplať Pán Bůh, že vás jedenáctkrát přerušili!

ONA: Co jsem měla dělat jiného?

JÁ: Podívejte se na ten strom. Je protagonistou všech umění; je to ideální výstavba akce. Pohyb vzhůru a odpor se stran, rovnováha a růst.

ONA: Dejme tomu.

JÁ: Všimněte si kmene. Je přímý, rovnoměrný, v souladu s ostatními částmi stromu, všechny je podpirá. Je páteří stromu; jako „Leitmotiv“ v hudbě, režisérovo pojetí akce ve hře, architektony základy, básníková myšlenka v sonetu.

ONA: A jak vyjádří režisér tu akci, když studuje hru?

JÁ: Výkladem hry a použitím vtipných kombinací, menších, druhotných a doplňujících akcí, které jeho výklad podpoří.

ONA: Uveďte příklad.

JÁ: Dobrá. Zkrocení zlé ženy je hra, v níž dva lidé touží, aby se mohli milovat navzdory svým nemožným povahám, a nakonec se jim to podaří. Mohla by to být také hra o muži, který nad ženou triumfuje „hrubým zacházením“. A mohla

by to být konečně i hra o ženě, která každému znepríjemňuje život. Chápete ten rozdíl?

ONA: Ano.

JÁ: V prvním případě — akcí je láska, v druhém chvastounství a v třetím hněv zlostné ženy.

ONA: Chcete říci, že na příklad v prvním případě, kde dramatickou akcí je láska, byste žádal od herců, aby po celou dobu ve hře převládal pocit lásky?

JÁ: Přiměl bych je, aby na lásku stále mysleli. Chtěl bych na nich, aby láska byla i za každým zaklením, v každé hádce, v každé neshodě.

ONA: Co byste od herce očekával?

JÁ: Že se podřídí přírodnímu zákonu akce, trojdílnému zákonu, jehož vyjádření můžete vidět v tomhle stromě. Předně hlavní kmen, myšlenka, účel. Na jevišti to vychází od režiséra. Za druhé větve, prvky myšlenky, částice účelu. To vychází od herce. Za třetí listoví, výsledek dvou předchozích, skvělé ztělesnění myšlenky, jasné dovršení účelu.

ONA: A kde přichází na scénu autor?

JÁ: Autor je míza, která tím vším protéká a živí celek.

ONA: Na herce toho tedy mnoho nezbývá.

JÁ: Nu, když ani neví, jak předvést svou akci před....

ONA: To stačí. Dostal jste mne.

JÁ: ... kamerou a mikrofonom a bojí se jedenácti přerušení...

ONA: (*Zastaví se a dupne si nohou.*) Dobrá, dobrá.

(*Je velmi rozmrzelá.*) Řekněte mi, jak se jich nebát.

JÁ: Potřebuji text role nebo hru, abych vám mohl přesně ukázat, co mám na mysli, říkám-li struktura akce. Nemám žádnou u sebe.

ONA: Za poslední půlhodinu, co se spolu procházíme, jsme přece sehráli docela pěknou malou divadelní hru. Vlastně kdykoli spolu mluvíme, hrajeme. Proč nepoužít jako hry toho, o čem jsme mluvili?

JÁ: Dobrá. Já jsem režisér. Vy jste mladá herečka a hrajete hru o jednom dějství se starým mrzutým mužem. To jsem také já.

ONA: O charakterisaci mluvmе později, až někdy jindy.

JÁ: K službám. Tak, teď mluví režisér: Kmenem čili „páteří“ naší malé hry, drazí přátelé (to jsme my dva), je odhalení pravdy o dramatické akci, a to nikoli na tmavém jevišti, v učebně, z učených knih či před zlostným ředitelem, který je připraven vás vyhodit, nýbrž uprostřed přírody, kde si libujete vzduch, slunce, krásnou procházku a dobrou náladu.

ONA: To znamená rychle myslet, rázně pronikat k jádru myšlenky, mít jasno v hlavě, být přesvědčen o myšlence, snažit se pochopit, mít jasný hlas a rychlé tempo a být připraven ke střetnutí, přijímat a odrážet.

JÁ: Výborně! Výborně! Jako režisér jsem hotov. S vaší pomocí jsme postavili kmen neboli „páteř“. A teď se podívejme na mízu.

ONA: Myslíte autora?

JÁ: Správně. Líbí se vám to?

ONA: *(Odbíhá ode mne, tleská rukama a směje se s dětinským uspokojením. Běžím za ní a chytám ji za ruku.)*

JÁ: Jsme oba stejní. Pokračujme a rozeberme slova s hlediska akce. Vezměme vaši roli. Co jste dělala na začátku hry?

ONA: Stěžovala jsem si....

JÁ: ... trpce a přehnaně....

ONA: Byla jsem rozhořčena a uražena....

JÁ: s půvabnou rozhodností mládí....

ONA: hromadila jsem důkazy.

JÁ: Nepříliš přesvědčivě, ale zato důrazně.

ONA: Nevěřila jsem vám.... a dělala jsem vám výčitky.

JÁ: Jako tvrdohlavé děcko. A zapomněla jste ještě, že jste se zároveň procházela, občas se mnou souhlasila, prohlížela jste si Collinsovu fontánu, přemýšlela o ní, cítila se fysicky unavena, hledala slova, jimiž byste čelila mým argumentům, s požitkem jste vyslechla několik Shakespearových veršů a při tom všem jste pronesla asi devět vět.

ONA: *(S hrůzou.)* A to všechno jsem dělala najednou?

JÁ: Ovšem, že ne. To není v lidské moci. Ale když už jste měla jasně na mysli hlavní kmen, nebo řekněme nit akce, navlékala jste na tu nit druhotné nebo doplňující akce, jako se navlékají korálky na šňůru — pěkně jednu za druhou; někdy ty akce přecházely jedna v druhou, ale vždycky byly jasné a zřetelné.

ONA: Nebyly to jen různé intonace a obměny jedné a téže věci?

JÁ: Odkud by se vzaly, ne-li jako výsledky akce?

ONA: To je pravda.

JÁ: Když jste popisovala své akce, užívala jste jen sloves — to je příznačné. Sloveso samo je akce. Nejdříve něco chcete, to je vaše umělecká vůle; pak to definujete slovesem, to je vaše umělecká technika; pak to skutečně uděláte a to je váš umělecký výraz. Děláte to prostřednictvím řeči — slovy nějaké....

ONA: V tomto případě svými slovy.

JÁ: Nezáleží na tom, ačkoliv slova některého chytřejšího autora by byla mnohem lepší.

ONA: *(Mlčky přikývne — je tak těžko souhlasit, když je člověk mlád.)*

JÁ: Řekněme, že by je byl pro vás napsal autor. Vy byste pak mohla vzít tužku a napsat pod každé slovo nebo pod každou větu „hudbu akce“, asi tak jako byste psala k veršům hudbu, aby vznikla píseň; na jevišti byste pak tuto „hudbu akce“ zahrála. Musila byste se svým akcím naučit zpaměti stejně, jako si pamatujete hudbu. Musila byste přesně znát rozdíl mezi „stěžovala jsem si“ a „byla jsem rozhořčena“, a ačkoliv ty dvě akce jdou těsně za sebou, musila byste je provést tak rozdílně, jako pěvec, když zpívá c nebo ces. Mimo to, znáte-li svou akci zpaměti, nemůže vás žádné přerušení nebo změna pořádku přivést z míry. Máte-li svou akci zhuštěnou v jediném slově a víte-li přesně, jaká ta akce je, máte-li ji v sobě připravenou na

pokyn zlomečku vteřiny — jak můžete být přivedena z míry, když přijde čas, abyste ji provedla? Vaše scéna nebo role je dlouhá šňůra s korálky — korálky akce. Hrajete si s nimi, jako si hrajete s růžencem. Můžete začít kdykoli a kdekoli a pokračovat jak dlouho chcete — jestliže ovšem své korálky bezpečně ovládáte.

ONA: Ale nemůže se stát, že jedna akce trvá třeba celé stránky nebo alespoň celou dlouhou scénu?

JÁ: Ovšem, jenže pro herce je mnohem těžší zahrát ji a nebýt při tom monotonní. „Být či nebýt“ má devět vět a jen jedinou akci...

ONA: A to je?

JÁ: Být či nebýt. Shakespeare nenechával hercům mnoho možností. Řekl jim hned na začátku, co od nich chce. Uvážíme-li význam této akce a délku scény, je to pro herce jeden z nejtěžších úkolů. Recitovat ji je velmi snadné.

ONA: Chápu. Recitace je jako listoví stromu bez kmenů a větví.

JÁ: Správně — je to jen pohrávání si s modulací hlasu a s umělými pausami. I v nejlepším případě a při velmi školeném hlase je to jen špatná hudba. Jako drama se to rovná nule.

ONA: Jaká byla vaše akce, když jste mi začal připomínat slavné herce a přednášel mi úryvky z jejich rolí? Vypadal jste opravdu lítostivě a závistivě. Zapomněl jste, na jaké „páteři“ jsme se dohodli? Řekli jsme si přece, že to musí být „ráznost, jasno v hlavě, rychlé myšlení“ a tak dále.

JÁ: Ne, ale chtěl jsem vás přimět, abyste řekla „je to škoda“. Mohl jsem to udělat jediným způsobem, totiž tím, že jsem ve vás vzbudil souhlas se svými pocity. To vás zase přimělo, že jste se zamyslela nad mými slovy a sama jste vyvodila závěr, na který jsem čekal.

ONA: Jinými slovy hrál jste lítostivého, abyste mne přiměl k přemýšlení.

JÁ: Ano, a hrál jsem ho „rázně, měl jsem jasno v hlavě a rychle jsem myslel“.

ONA: Mohl byste týmiž slovy zahrát jinou akci a dostat tentýž výsledek?

JÁ: Ano, ale mou akci jste vyvolala vy.

ONA: Já?

JÁ: Ano. Nebo spíše charakter vaší role. Aby vás člověk o čemkoli přesvědčil, musí se k vám přiblížit prostřednictvím citu. Na váš způsob myšlení neplatí chladný rozum — je to myšlení umělce, který se většinou zabývá představami, ať už svými nebo cizími. Kdybych měl místo vás za partnera vousatého profesora dějepisu, vůbec bych nehrál lítostivě. Byl bych ho uvedl v nadšení obrazem minulosti — to je slabá stránka všech historiků — a on by byl ustoupil před mým názorem.

ONA: Rozumím. Člověk si tedy musí vybírat své akce podle charakteru role svého partnera.

JÁ: Vždycky. A nejen podle charakteru role, ale také podle individuality herce, který tu roli hraje.

ONA: A jak si takovou akci zapamatuji?

JÁ: Když si vybavíte příslušný pocit s pomocí své „citové paměti“. Pamatujete se na náš poslední rozhovor?

ONA: Pamatuji.

JÁ: Jste připravena k akci. Zkoušky k tomu pomáhají. Několikrát si akci zopakujete a zapamatujete si ji. Akce si člověk pamatuje velmi snadno — daleko líp než slova. A teď mi řekněte, jaká byla vaše akce v prvních devíti větách naší hry — té hry, kterou jsme si teď zopakovali?

ONA: *(Spustí rychlý a energický výčet, vloží do toho celé své srdce.)* Stěžovala jsem si, byla jsem rozhořčena a uražena, dělala jsem vám výčitky, nevěřila jsem vám...

JÁ: A jaká je vaše akce teď, když vrháte na mou hlavu všechna tato nenávistná slova?

ONA: Já... já...

JÁ: Nuže — jaká je vaše akce?

ONA: Dokazuji vám, že věřím vašim slovům.

JÁ: A já věřím vám, protože jste to dokázala akcí.

IV. LEKCE

CHARAKTERISACE

Čekám na ni před vchodem do divadla. Je členkou společnosti, která chystá významnou premiéru. Požádala mne, abych na ni po zkoušce počkal a doprovodil ji domů. Chce se mnou mluvit o své roli.

Nemusím čekat dlouho. Dveře se otvírají. Vychází celá uspěchaná. Unavená, oči rozzářené, vlasy půvabně rozvláté, na tvářích jemný ruměnec vzrušení.

ONA: Nežlobte se, ale nepůjde to. Nemohu jít s vámi. Nejdu domů. Musím tu ještě zůstat a zkoušet.

JÁ: Viděl jsem, že všichni herci už odcházejí — budete zkoušet sama?

ONA: *(Smutně přikyvujíc.)* Hmmm...

JÁ: Potíže?

ONA: Spousta.

JÁ: Mohu se jít podívat, jak zkoušíte?

ONA: Děkuji vám. Bála jsem se požádat vás o to.

JÁ: Proč?

ONA: *(Stoupne si na špičky a šeptá mi do ucha, oči rozšířené hrůzou.)* Jsem moc, ale moc špatná.

JÁ: Raději slyším tohle, než kdybyste říkala „Pojďte se na mne podívat, jsem moc, ale moc dobrá.“

ONA: Nu, říkám, že jsem špatná proto, že je to jenom vaše vina. Ve své nové roli jsem udělala všechno, co jste mi říkal a přece jsem špatná.

JÁ: Dobrá, podíváme se na to.

(Míjíme staříčkého vrátného; je jen ve vestě a kouří dýmku. Dívá se na mne zapadlýma, tmavýma očima zpod rozježených brv. Jeho hladce oholená tvář je nepřístupná. Nikoho nepouští. Již samotná jeho přítomnost zatarašuje vchod. Hraje svou roli. Není to jen obyčejný strážce — je to skvělé zosobnění Franciska, Bernarda i Marcela. Zvedá vznešeným pohybem ruku.)

ONA: To je v pořádku, tatíku, ten pán jde se mnou.

(Stařík mlčky přikývne a dává mi očima svolení ke vstupu. Myslím si: „K tomu člověk musí být hercem, aby uměl být tak hospodárně blahosklonný. Zdalipak někdy hrál?“ Když vcházíme na jeviště, snímám klobouk. Je tu šero. Jediná elektrická žárovka uprostřed tmy vydává slabé světlo. Moje společnice mne bere za ruku a vede mne po schůdkách dolů, do přízemních křesel v hledišti.)

ONA: Posadte se tady, prosím: nic neříkejte; nepřerušujte mne. Nechte mne zahrát několik scén a pak mi povíte, co dělám špatně.

(Odchází na jeviště. Jsem docela sám, obklopen temnými prohlubněmi loží, tichými řadami křesel, pokrytých povlaky, a sotva doléhajícím hlukem zvenčí. Kolem mne jsou podivné a jakoby hmotné stíny. Je chvějivé a živoucí ticho. Přizpůsobuji se mu. Mé nervy se rozechvívají a vysílají drobná vlákna sympatie a očekávání k velkému černému Nic, plnému příslibů, k prázdnému jevišti. V mysli se mi rozhošťuje zvláštní klid, jako bych částečně přestával existovat a jako by ve mně oživala duše někoho jiného místo mé vlastní. Sám pro sebe budu mrtev, živ pro ostatní svět. Budu pozorovat a žít v pomyslném světě. Probudím se se srdcem plným snů. Sladký jed prázdného divadla s jediným hercem na opuštěné scéně.

Dívka vchází. V ruce drží knihu. Pokouší se číst, její mysl je však rozlěkaná. Zřejmě někoho očekává. Jistě je to někdo významný. Zdá se, že se chvěje. Bloudí zrakem kolem sebe, jako by žádala nějakého neviditelného přítele o souhlas a radu. Kdosi ji povzbuzuje; slyším její tichounký povzdech.

Pojednou někoho spatří. Ztrne a rychle nabírá dech. Zřejmě má strach. Předstírá, že čte. Je mi však docela jasné, že nevidí ani písmenku. Nepadlo dosud jediné slovo. Napjatě se dívám a v duchu si šeptám: „Dobře to děláš, děvče, dobře, jsem teď dychtiv každého slova, které pronesesh.“

Dívka naslouchá. Její postoj je uvolněný, ručka, držící knihu, visí podél těla. Hlavu lehce na-

klání k jedné straně, snažíc se tak podvědomě ulehčit sluchu, jímž vnímá imaginární slova.)

ONA: „Ach, princí.

Jak má se vaše výsost už tak dlouho?“

(V jejím hlase je tón vřelý, upřímné náklonnosti a úcty. Jako by mluvila se starším bratrem. Pak — ustrašena a celá se chvějíc — čeká na imaginární odpověď. A odpověď přichází.)

(Dívka na chvíli zavírá oči.)

„Mám od vás, princí, stále ještě dárky, jež dávno toužím vrátit; prosím vás, račte je přijmout teď.“

(Co to? Zní to, jako by neříkala plnou pravdu. V jejím hlase je slyšet předtucha strachu. Stojí jako zkamenělá. Rozhlíží se, jako by hledala podporu neviditelného přítele. Náhle ustoupí, jakoby dotčena pomyslnou odpovědí.)

(Musila to být rána přímo do srdce. Kniha jí padá z ruky, chvějící se prsty se svírají. Brání se.)

„Dal, výsosti; a spolu s dárky slova tak rozmilá, že jedenkaždý z nich čpěl jejich vůní; ta teď vyvanula a tak je vracím; dary nejbohatší se mění v trety, když se dárce mračí.“

(Hlas se jí zlomí; pak se náhle znovu pozdvihne volně a pevně k obraně poraněné hrdosti a lásky.)

„Zde, výsosti.“

(Zdá se, jako by vyrostla. Je to výsledek souhry svalů a citu, první známka zkušené herečky: čím silnější cit, tím větší uvolnění hlasu a svalů.)

„Výsosti?“

(V křehkém těle je téměř chlapecká síla.)

„Proč, výsosti?“

(Strach je zapomenut; mluví nyní jako rovný s rovným. Nehledá již kolem sebe pomoc a souhlas se svými činy. Vrhá slova do temného prostoru, jako by ani nečekala na odpověď.)

„Což není počestnost nejlepšího společníka krásy?“

(Její výraz se náhle mění. Bolest, něha, lítost, zbožnění, to vše je v jejích očích a na chvějících se rtech. Chápu; nepřítel je ten, ježž miluje. Příští verš zašeptá — jako když vítr sténá.)

„Ano, výsosti, vedl jste si tak, že jsem tomu věřila.“

(A pak ještě tišeji a litostněji.)

„Tím horší můj omyl.“

(Nastane dlouhé ticho. Polyká neslyšitelná slova hněvu, studu, výtek, slova, jež ji vrhají k zemi, připomínají někoho, na nějž ve své upřímnosti zapomněla, kdo však ji má v moci a kdo jí přesně řekl, co má dělat. Je si ho nyní vědoma. Není sama sebou, je poslušnou dcerou. Je nástrojem v otcových rukou. Náhle se zachvěje. Slyší nevyhnutelnou kompromitující otázku. A znovu je odpovědi lež, mučivá lež.)

„Doma, výsosti.“

(Hrůza ji bičuje. Z hloubi duše vzlyká zoufalstvím, jako by celá její bytost bědovala — Ach, co jsem učinila? A pak modlitba k Jedi-nému, který nyní může pomoci.)

„Pane Bože, smiluj se nad ním!“

„Mocnosti nebeské, vraťte mu zdraví!“

(Ale nebesa i země mlčí. Jediným hromem je hlas toho, jemuž důvěřovala a jež milovala. Jeho slova jsou jako jedovatí štíři. Není v nich ani stínu pochopení, ani trochu něhy — ani stopy soucitu. Jenom nenávisť, obžaloba, hrozba. Konec světa. Protože člověk, kterého miluje-me, znamená pro nás pro všechny celý svět.

Ztratíme-li jej, zaniká i svět. Zanikne-li svět, je veta i po nás. A tak můžeme chladně a ne-tečně zapomenout na všechno a na každého, kdo ještě před chvilkou byl tak důležitý a moc-ný. Dívka je v celém svém bytí osamocena. Vidím to v jejím schouleném těle a široce ro-zevřených očích. I kdyby za ní teď stál celý zástup otců, přece by byla sama. A jenom sama sobě by říkala ta srdceryvná slova, poslední slova zdravé mysli, jež se zoufale snaží potvr-dit pravdivost toho, co se stalo před krátkou chvílí. Je to neuvěřitelně bolestné. Jako by se duše odpoutávala od těla. Oddělená slova se shlukují, překotně se ženou jedno za druhým ve stupňujícím se rytmu. Hlas zaznívá dulě. Slzy, které následují, nepostačí provázet po-slední sbohem; řeč se podobá kameni, padají-címu dolů, dolů do bezedné propasti.)

„Co převzácného ducha je tu v troskách!
Muž světa, učenec a bohatýr,
výkvět a naděje a zdoba říše,
zrcadlo kavalírství, kadlub forem,
všech vzorů pravzor — všechno, vše to tam.
A nejubožší, nejbědnější já,
jež jeho přísah čarozvuk jsem ssála,
ten rozum vznešený a svrchovaný
jak rozladěné zvonky slyším klinkat
a vidím květ a kouzlo toho mládí
spálené šílenstvím. Žel mně, ach, běda,
že zřím, co zřím, a zhlédla jsem, co zhlédla.“

(Klesá na kolena, vyčerpána, zírajíc do temnot prázdného hlediště přímo na mne, nic nevidí, nic nevnímá. Pomatení, nevyhnutelné a logické pomatení myslí, která ztratila svůj svět.)

(Vytrhne se z toho ze všeho, vyskočí se země, protřásá rukama své plavé vlasy, rozhlíží se kolem sebe a říká mladistvým hlasem:)

ONA: Tak, to je to nejlepší, co dovedu; a jak říká Gordon Craig — „je to škoda, že to nejlepší, co člověk dovede, je tak špatné“. *(Směje se. To je další známka školené herečky. Nezáleží na tom, jak hluboké je při hře vzrušení, s návratem do života to opadá a člověk je odkládá bez nejmenších políží.)*

JÁ: Pojdte sem dolů.

(Přehoupne se přes rampu, přiběhne ke křeslu vedle mne a usedne, nohy skrčené pod sebou.)

JÁ: Co vám říkají?

ONA: ... že je to přehrané. Že „trhám kulisy“, že mi nikdo neuvěří. Je prý to patologická hypnosa a ne herecký projev — a že zničím sebe i své zdraví. Že při takovém způsobu hraní není nic ponecháno představivosti diváků, které prý taková naprostá upřímnost uvádí do rozpaků. Jako kdyby se uprostřed oblečeného shromáždění najednou objevil někdo nahý. To stačí, ne?

JÁ: Nejen že to stačí, má milá, ale je to skutečně pravda.

ONA: Et tu, Brute? Jste nemožný. Udělala jsem všechno, čemu jste mě učil...

JÁ: A musím říci, že jste to udělala dobře.

ONA: Tomu už tedy nerozumím; odporujete si.

JÁ: Vůbec ne. Provedla jste přesně všechno, čemu jsem vás učil. Potud jsem na vás pyšný. Až potud. Teď musíte udělat další krok. Není nadšázka, když vám říkají, že připomínáte nahého člověka ve společnosti oblečených lidí. Vy ho skutečně připomínáte. Mně to nevadí, protože vím, oč jde — ale divákům to bude vadit. Mají právo chtít hotový výrobek.

ONA: Znamená to další školení a více zkušeností?

JÁ: Ano.

ONA: To se tedy vzdávám. Ale pokračujte.

JÁ: Nevzdáte se. Kdybych vám hned teď neřekl, co mám na mysli, pracovala byste tak dlouho, dokud byste na to sama nepřišla. Třeba by vám to trvalo několik let, snad i déle. Ale pracovala byste, dokud byste nezvládla další krok. A ani pak byste neustala. Naskytly by se nové nsnáze, s nimiž byste se potýkala.

ONA: Bez konce?

JÁ: Bez konce a vytrvale. V tom spočívá jediný rozdíl mezi umělcem a ševcem. Když švec zhotoví pár bot, je to hotová práce a může na ně zapomenout. Když umělec dokončí část své práce, není to hotovo. Je to jenom další krok. A všechny kroky zapadají jeden do druhého.

ONA: Ach, kdybyste nebyl tak zoufale logický! Jako starý matematik, jedna, dvě, tři, čtyři. Je to odporné. Kdepak umění — jenom řemeslo! Starý řemeslník — takový jstet!

JÁ: Chcete říci výrobce citů? Děkuji za poklonu. Nebudete nic namítat, když se teď ze mne stane

krejčí, který oblékne vaše city? Protože, jak jsme se shodli — já i vaši nadřízení — vaše city jsou docela nahé, děťátko. Až to člověka přivádí do rozpaků.

ONA: (*Srdečně a vyzývavě se směje.*) Mně to nevadí.

JÁ: Ale mně to vadí. Nepřeji si, aby někdo říkal, že moje pseudomoralisování je nemravné. Amórální, snad, ale rozhodně ne nemravné.

ONA: (*Stále se směje.*) Na něco takového bych ani nepomyslela. Prosim, oblékněte mě. Jsem nahá — uši, nos, oči, city a vůbec všechno.

JÁ: Postarám se jenom o city, když dovolíte. A začnu tím, že je zahrnu chválou. Sledoval jsem velmi pozorně všechno, co jste vykonala při stavbě své role — vaši kontrolu těla, soustředěnost, výběr a jasné vyhranění citů, schopnost vyjádření těch citů — to všechno bylo skvělé. Jsem na vás pyšný. Ale chyběla tomu jedna věc.

ONA: Jaká?

JÁ: Charakterisace.

ONA: Ach, to je přece jednoduché; až si obléknu kostým a nalíčím se...

JÁ: Nic se nestane, má milá.

ONA: To nemůžete říci. Když jsem nalíčená a oblečená, cítím, že jsem osobou, kterou mám představovat. Nejsem to už já. Nestarám se nikdy o charakterisaci, přijde sama.

(*Musím užít silného prostředku, abych ji vyvedl z bludu a stáhl s výšin její sebejistoty. Sahám do kapsy pro malou starou knížku a otvírám ji na první straně.*)

JÁ: Čtete.

ONA: Zase nějaký trik?

JÁ: (*Rozžihám zapalovač.*) Čtete.

ONA: (*Čte.*) „Herec: Pojednání o umění herckém. Londýn. Tiskem R. Griffithse, Dunciad, MDCCL.“

JÁ: (*Obracím několik stránek.*) Pamatujte si leto-počet — MDCCL. Téměř dvě stě let. To by na vás mělo zapůsobit. A tady čtete.

ONA: (*S námahou čte starobylé písmo a pravopis.*) „Má-li herec, který nám chce vyjádřit zvláštní vášeň a její účinky, zahrát svůj charakter pravdivě, musí si nejen osvojit city, které by tato vášeň vyvolala ve většině lidí, ale musí jí dát tu zvláštní formu —“

JÁ: (*Přerušuji.*) Teď čtete hlasitěji a dobře si to zapamatujte —

ONA: (*Zesílí hlas.*) „— v jaké by se objevila, kdyby vyvstala v prsou osoby, kterou nám herec představuje.“

(*Pomlčka. Dívka pomalu zvedne od knihy své krásné oči, bere si cigaretu, zapálí ji svým zapalovačem a prudce vydechne kouř. Ví, že teď bude poslouchat.*)

ONA: Dobře, a co tím chce říci ten 200letý anonym?

JÁ: (*S lehkým vítězoslavným nádechem.*) Že dříve, než si oblečete kostým a nalíčíte se, musíte zvládnout charakter své role.

ONA: (*Vezme mě za ruku a něžně říká*) Povězte mi, jak? (*Člověk se na ni nemůže zlobit.*) A chcete-li cigaretu, vezměte si.

JÁ: (*Jako bych vyprávěl dávno zapomenutou pohádku.*) To je tak, milé dítě. Po každé, když herec tvoří nějakou roli, vytváří na scéně život lidské duše v plné šíři. Tato lidská duše musí být viditelná ve všech svých aspektech, fyzických, duševních i citových. Kromě toho musí být jedinečná. Musí to být duše. Táž duše, kterou měl na mysli autor, kterou vám vysvětloval režisér a kterou jste vynesla na povrch z hlubin své bytosti. Žádná jiná, než právě tato duše.

A charakter, který je na scéně vlastníkem této vytvořené duše, je zcela jedinečný a odlišný od všech ostatních. Je to Hamlet a nikdo jiný. Je to Ofelie a nikdo jiný. Pravda, jsou to lidé. Tím však podoba končí. My všichni jsme lidé, máme stejný počet rukou a nohou a všichni máme nos mezi očima. A přece, jako nenajdete dva stejné dubové listy, nenajdete ani dvě stejné lidské bytosti. A jestliže herec vytváří lidskou duši charakterisací, musí dbát téhož moudrého zákona Přírody a udělat tu duši jedinečnou a individuální.

ONA: (*V sebeobhajobě.*) Neudělala jsem to snad?

JÁ: Udělala jste to jen obecně. Z vlastního těla, myslí a citů jste vytvořila obraz, jenž by mohl být obrazem kteréhokoliv mladého děvčete. Upřímný, silný, přesvědčivý, ale abstraktní. Mohla by to být Líza, Marie, Anna. Ale nebyla to Ofelie. Tělo patřilo mladé dívce, ale ne Ofelii. Byla to mysl mladého děvčete, ale ne mysl Ofeliina. Bylo to...

ONA: Všechno špatně. Co teď mám dělat?

JÁ: Nezoufejte. Zdolala jste mnohem obtížnější věci, tahle je ve srovnání s nimi docela snadná.

ONA: (*Uklidněna.*) Dobrá. Jaké tělo tedy měla Ofelie?

JÁ: Jak to mám vědět? Řekněte mi to vy. Kdo to byl?

ONA: Dcera dvořana.

JÁ: Což znamená?

ONA: Dobře vychovaná, dobře se ovládající, dobře... živená?

JÁ: O to poslední se nemusíte starat; ale nezapomínejte na historické prvky. Tělo, mající způsoby vyvolené bytostí, moc a důstojnost člověka, zrozeného, aby reprezentoval nejlepší svého druhu. Rozeberte nyní podrobně držení hlavy; jděte do galerií nebo se podívejte do knih. Pohlédte na Van Dycka, všimněte si Reynoldse. Vaše paže a ruce byly přirozené a opravdové, ale byl bych vám mohl přímo říci, že tyhle ruce hrají tennis, řídí automobil a — je-li zapotřebí — dovedou usmažit báječný řízek. Studujte ruce Botticelliho, Leonarda nebo Rafaela. A pak vaše chůze — je téměř mužská.

ONA: Jenže obrazy nechodí.

JÁ: Jen se podívejte na procesí jeptišek, když jdou o velikonocích do kaple — když už musíte všechno vidět.

ONA: Já vím, ale jak si mám to všechno osvojit a vtělit do své úlohy?

JÁ: Velmi prostě. Tím, že to budete studovat a sžívat se s tím. Že vniknete do ducha té věci. Studujte rozdíly rukou. Snažte se pochopit jejich

slabost, květinám podobnou něhu, jejich útlost a poddajnost. Dovedete ovládat své svaly. Protáhněte jenom dlaň do délky, ano — tak ... Vidíte, oč je užší? Stačí dva dny cvičit a nebudete na to muset ani myslit; a kdykoli pak budete chtít, vaše ruka bude taková. A když si pak takovou rukou sáhnete k srdci, bude to docela jiné gesto, než jaké jste dělala dosud. Bude to Ofeliina ruka, svírající Ofeliino srdce, a ne ruka slečny Jaksejmenuje, držící srdce slečny Jaksejmenuje.

ONA: Mám studovat a interpretovat jenom jeden obraz nebo jich mám použít více?

JÁ: Nejen různé obrazy, ale i žijící současné osobnosti, celé nebo v podrobnostech. Můžete si půjčit hlavu od Botticelliho, postoj od Van Dycka, přidat k tomu ruce své sestry a zápěstí Angny Entersové. Mraky hnané větrem mohou inspirovat vaši chůzi. A to všechno spojeno dohromady dá výsledný obraz právě tak jako tucet různých záběrů vám dá výsledný obraz osoby nebo události.

ONA: Kdy se to má dělat?

JÁ: Zpravidla v posledních dvou třech dnech zkoušení přímo na scéně, jako právě teď. Ne dříve, než se cítíte ve své roli dobře a než dokonale znáte její strukturu. Jsou však výjimky. Někteří herci začínají raději s charakterisací. Je to těžší, toť vše. A výsledek není tak jemný, volba prvků tak moudrá, jak by mohla být, kdybyste roli začala stavět zevnitř. Jako kdybyste si kupovala šaty a nedala si vzít míru.

ONA: A jak přizpůsobit tyto věci své vlastní povaze? Jak je všechny spojit dohromady? Co udělat, aby představovaly jednu skutečnou věrojatnou osobu?

JÁ: Dovolte, abych vám odpověděl otázkami. Jak jste si osvojila dobré chování? Jak jste se naučila jíst nožem a vidličkou, sedět zpřímá a mít ruce v klidu? Jak jste se loni v zimě vyrovnala s módou krátkých sukní a letos s dlouhými? Jak víte, že vaše chůze na golfovém hřišti musí být zcela jiná než na parketách taneční síně? Jak jste se naučila mluvit ve svém pokoji jiným tónem hlasu než třeba v drožce? Všechny tyto a stovky dalších drobných změn z vás dělají to, čím jste, co se týče vaší fyzické osobnosti. A ke všem těmto věcem jste si opatřila živoucí příklady v životě, který je kolem vás. Navrhuji vám, abyste učinila totéž profesionálně. Znamená to organizovaným studiem a intenzivním cvičením zvládnout všechny prvky, jež z vás ve vaší roli udělají jedinečnou a odlišnou fyzickou osobnost.

ONA: Proto jste mi tedy na samém začátku našich rozhovorů říkal, že musím mít naprostou kontrolu každého svalu v těle, abych se dovedla rychle učit a všechny tyto věci si zapamatovat?

JÁ: Správně! „Rychle se učit a pamatovat si.“ Protože k získání dobrých způsobů máte čas celý život; k vytvoření fyzické stránky své role máte však jen několik dnů.

ONA: A co duševní stránka?

JÁ: Charakterisace myslí je na scéně do značné míry otázkou rytmu. Rytmu myšlení, řekl bych. Nejde tu ani tak o charakter role jako spíše o autora charakteru, autora hry.

ONA: Chcete snad říci, že Ofelie by neměla myslet?

JÁ: Tak daleko bych nešel, ale řekl bych, že za ni myslel Shakespeare. Hrajete-li Ofelii nebo vůbec kteroukoliv shakespearovskou roli, je vaším úkolem charakterisovat Shakespearovo myšlení. Totéž platí pro každého autora, který má osobité myšlení.

ONA: To mi nikdy nenapadlo. Vždycky jsem se snažila myslet tak, jak by podle mé představy myslela osoba, kterou hraji.

JÁ: To je chyba, které se dopouštějí téměř všichni herci. S výjimkou geniů, kteří vědí. Nejmocnější autorovou zbraní je myšlení. Jeho jakost, spád, bystrost, hloubka, skvělost. To všechno platí bez ohledu na to, zda píše slova Calibanova nebo Johanky z Arcu či Osvaldova. Role blázna, napsaná dobrým spisovatelem, není o nic bláznivější než mysl jeho tvůrce, stejně jako věstec není moudřejší muže, který jej stvořil. Pamatujete se na Romea a Julii? Manželka Capuletova říká o Julii „není jí ani čtrnáct“, a potom, několik stránek dále, Julie říká:

„Jak moře je má štědrost, moje láska
jak ono bezedná; čím víc ti dávám,
tím víc jí mám; jsou obě nekonečné.“

Byl by to mohl říci Konfucius, Buddha nebo svatý František. Budete-li se snažit zahrát roli Julie způsobem, jenž by charakterisoval její myšlení jako myšlení čtrnáctiletého děvčete, pak jste ztracena. Pokusíte-li se zahrát ji starší, zničíte Shakespearovo divadelní pojetí, jež je geniální. Budete-li to chtít vysvětlit předčasnou zralostí italských žen, moudrostí italské renaissance a tak dále, docela se zapletete do archeologie a historie a vaše inspirace bude ta tam. Nezbyvá vám než uchopit charakter Shakespearova myšlení a držet se ho.

ONA: Co byste řekl o Shakespearově myšlení?

JÁ: Je to myšlení bleskurychlého spádu. Naprosto soustředěné, autoritativní i v okamžicích pochybností. Spontánní — první myšlenka je vždy i poslední. Přímé a otevřené. Abyste mi rozuměla, nesnažím se popsat nebo dokonce vysvětlit Shakespearovo myšlení. Nelze tak učinit slovy. Chci vám jenom říci, že představujete-li kteroukoliv shakespearovskou postavu, její myšlení (ne vaše, nýbrž té postavy) musí mít ve svém projevu tyto vlastnosti. Nemusíte myslit jako Shakespeare. Ale vnější vlastnosti tohoto myšlení musí být jeho. Jako kdybyste hrála akrobata. Nemusíte umět stát na hlavě, ale všechny pohyby vašeho těla musí vyjadřovat, že dovedete udělat přemet, kdykoli se vám zachce.

ONA: Řekl byste totéž, kdybych měla roli ve hře Bernarda Shawa?

JÁ: U Shawa tím spíše. Jeho venkované, úředníci a děvčata uvažují jako vědátory, a jeho svatí, krá-

lové a biskupové jako blázni a zvrhlíci. Vaše zpodobení shawovské postavy by bylo neúplné, kdyby její myšlení neztělesňovalo ustavičný útok a obranu a kdyby vás nepřetržitě nevybí- zelo k hádce, ať právem či neprávem.

ONA: Zkrátka irské myšlení.

JÁ: To je ono. Vystihla jste to mnohem líp než já.

ONA: Jak to prakticky uplatníte v roli?

JÁ: Jak jsem vám již dříve řekl, záleží hlavně na rytmu či organisované energii vašeho podání autorových slov. Když jste je prostudovala, delší čas zkoušela, měla byste znát postup autorových myšlenek. Musí na vás působit. Musíte je mít ráda. Jejich rytmus musí nakazit vás. Snažte se autora pochopit. Váš cvik a příroda se již postarají o ostatní.

ONA: Můžete uplatnit totéž pravidlo charakterisace při citech představované osoby?

JÁ: Ach, ne. City jednotlivých postav jsou jedinou oblastí, v níž by měl autor věnovat pozornost hercovým požadavkům a přidřít své psaní hercově interpretaci. Nebo naopak, herec má právo přizpůsobit si autorův text, aby dosáhl co nejlepších výsledků pro svůj vlastní citový obrys role.

ONA: Neříkejte to tak nahlas, nebo vás všichni autoři budou chtít zavraždit.

JÁ: Ti rozumní ne. Cit v roli je dotek Boha. Autorovy postavy ožívují a dýchají jenom s pomocí citu. Moudrý autor učiní všechno, aby tato část divadelní kreace byla pokud možno nejharmoničtější, aniž tím porušil myšlenku a účel celé

hry. Gilbert Emery mi vyprávěl, že vyškrtl ze své hry *Tarnish* dvě a půl stránky ve scéně mezi Ann Hardingovou a Tomem Powersem. Učinil tak proto, že Ann Hardingová dovedla sebe i publikum rozplakat pouhým nasloucháním mnohem snadněji, než když na každou Powersovu větu odpovéděla jinou větou. Gilbert Emery moudře volil mezi citech herečky a vlastním textem. Clemence Daneová mi dovo- lila vyškrtnout každé přebytečné slovo, když jsem režíroval její *Granit*. Ba ne, autoři by mne nezavraždili. Vědí, že vy a já a všichni nám podobní pracujeme na divadle pro ně.

ONA: Ale city musí být charakterisovány stejně jas- ně jako tělo a myšlení. Jaký je zde správný způsob?

JÁ: Když jste zvládla ve své roli obecně lidské city, jako jste to učinila v *Ofelii*, když víte, kdy a proč přijde hněv nebo obhajoba, lítost, radost či zoufalství, cokoliv role vyžaduje, když vám je všechno docela jasné, pak začněte hledat jednu základní vlastnost: volnost citového vý- razu. Naprostou, neomezenou svobodu a volnost. Tato volnost vám bude pro city charakterisačním prostředkem, který je vždy po ruce. Je-li vnitřní struktura vaší role dobře připravena a postavena, ovládáte-li dobře její vnější znaky, je-li projev myšlení vaší postavy v dokonalém souladu s autorovým způsobem myšlení, dávejte si při zkouškách pozor, kdy a kde se vaše city rodí s obtížemi. Pátrejte po příčinách. Může jich být mnoho. Vaše základy

třeba nejsou pevné, nebo jste možná nepochopila akci. Necítíte se třeba fysicky dobře, slova vás mohou rušit — jejich kvalita nebo kvantita — pohyb vás možná rozptyluje, nedostává se vám vyjadřovacích prostředků. Najděte příčinu v sobě samé a odstraňte ji. Dovolte, abych vám uvedl příklad. Ve které scéně v Ofelii se cítíte nejvíc nesvá?

ONA: Ve třetím dějství ve scéně s herci.

JÁ: Nu, jaká je akce?

ONA: Být uražena.

JÁ: Omyl. Snažit se zachovat svou důstojnost. Ofelie je dcerou dvořana. Královský princ k ní veřejně pronáší nevhodné poznámky. Je pánem jejího života, tím spíše, že jej miluje. Princ může dělat cokoliv se mu zachce. Ale i kdyby se mu zachtělo zabít ji, zemřela by s důstojností, přiměřenou svému stavu. Vaši hlavní akcí není zhroutit se, projevit slabost nebo navenek vyhrát své nejsoukromější city. Nezapomínejte, že se na Ofelii dívá celý dvůr. Toho všeho nyní použijte ke své akci. Můžete to v sobě snadno najít?

ONA: Ano.

JÁ: Ostatní je také v pořádku? Sedí se vám pohodlně? Přicházejí vám slova lehce na mysl? Jste dost pevná, abyste dokázala myslet se shakespearovskou smělostí?

ONA: Ano, ano, už to mám. Mohu vám to ukázat?

(Za námi se náhle ozve hlas. Starý, třesavý, ale školený a bohatý hlas, zachvívající se očekává-

ním něčeho velkého, rozhodujícího, hlas zcela vzdálený vlastnímu zvuku.)

„Smím si vám lehnout do klína, slečno?“

(Ohlédnou se. Za námi stojí starý vrátný.)

ONA: *(Jako zledovělé jezero. Chladná a děsivá ve své ztrnulosti.)*

„Ne, výsosti.“

VRÁTNÝ: *(Stále v napjatém očekávání; mohu však vycílit tíhu soucitu a zármutku nad milovanu bytostí.)*

„Totiž, položit vám hlavu do klína?“

ONA: *(Jste mým pánem. Máte svá práva.)*

„Ano, výsosti.“

VRÁTNÝ: *(V hlase je nyní utajena bolest. Musí pokračovat s předstíraným hněvem. Musí zranit někoho, komu nechce ublížit, aby přesvědčil ostatní.)*

„A co jste si myslela, že chci?“

ONA: *(Důstojnost sama. I kdybych měla zemřít, nemyslím nic, můj pane.)*

„Nic, výsosti.“

(Ještě několik vět a scéna končí. Rychlá, děsivá, napínavá. Jak to má být. Dívka vyskočí se sedadla a vesele se zatočí.)

ONA: Už to mám! Teď už vím, jak na to! Je to tak prosté. Cítila jsem se mnohem líp než kdy předtím. Docela nic to není.

VRÁTNÝ: *(Pomrkává na ni svýma smutnými starými očima.)*

Nic to není, slečno — když se to umí.

ONA: Ach, tatíku, byl jste skvělý. Jak to přijde, že znáte všechny narážky?

VRÁTNÝ: V posledních čtyřiceti letech jsem hrál se všemi velkými herci. Hrál jsem téměř každou roli ve všech významných hrách. Všechny jsem nastudoval, dal jsem si s nimi mnoho práce. Ale neměl jsem kdy, abych se zdokonaloval, ani abych přemýšlel o všech věcech, o nichž vám tady ten pán vyprávěl. Teď, když mám čas k přemýšlení a vracím se v duchu do let dávno minulých, poznávám všechny své chyby a jejich příčiny, a vím, jak by se to mělo dělat. Nevím však, kde bych to uplatnil. Snažím se co nejlíp hlídat dveře. A když vidím a slyším mladé herce zápolit, vždycky si myslím . . . ach, kdyby mládí vědělo a stáří mohlo, jak překrásné by to bylo na světě. Líbilo se mi, co jste říkal, pane. Všechno to byla pravda, do posledního písmene pravda.

JÁ: Jsem tím poctěn, pane.

VRÁTNÝ: Ale teď, prosím, odejděte. Je čas zkoušet. *(S chytrým a trochu snivým úsměvem, který pokrývá jeho starou tvář vráskami.)*

„Přijeli herci, výsosti . . .

Jsou to nejlepší herci na světě . . .”

V. LEKCE

POZOROVÁNÍ

Popijíme čaj — její teta, která se „osobně znala s Belascem” — a já. Moje žákyně má přijít co chvíli. Čaj je výborný.

TETA: Je to od vás roztomilé, že máte takový zájem o mou neteř. To dítě je divadlem tak uchvácené! Zvláště nyní, kdy má úspěch. Jen si představte, dostává pravidelnou gázi. Nikdy jsem nepomyslela, že je něco takového u divadla možné.

JÁ: To je jen zákon nabídky a poptávky.

TETA: Musím se přiznat, že nechápu, co na vás nyní chce. Je „profesionál”. Má dobré kritiky. Pěknou roli. Co může ještě chtít? Ne že bych tu a tam neměla radost z vaší společnosti. Stejně jako moje neteř. Obě zbožňujeme divadlo a lidi kolem něho. Nebožtík Belasco — jaký to byl okouzlující muž — mi jednou řekl, když jsem

pomýšlela na to, přijmout roli v jednom z jeho představení: „Madame, vy patříte na premiéru. Vaše přítomnost v první řadě křesel je pro úspěch hry stejně důležitá jako nejlepší výkon mých herců.“ Bylo to velmi vtipné. Ten člověk byl genius. Věřil byste, že mi nikdy neujde premiéra úspěšné hry?

JÁ: Je to od vás velmi hezké, paní.

TETA: Ale kdepak. Dělán všechno, abych podpořila — *(téměř zpívá... Čaj je nesnesitelně horký)* krá — sné divadelní umění. Shakespeare... Noel Coward... A jaký herec se stal z Alexandra Woollcottal

JÁ: Těžce studoval, paní.

TETA: Zajisté. A počínal si správně. Celá leta pozoroval herce. Pamatoval si jejich triky. Pak si vzal roli a začal ji hrát. Teď, kdyby jenom hrál a hrál a hrál každý den, co by mu síly stačily, byl by skvělý.

(Polykám čaj, který z nepochopitelného důvodu je stále vřelejší a vřelejší. Chci právě požádat o další šálek, když vstoupí moje přítelkyně. Stane uprostřed pokoje a prohlíží si nás. V jejím výrazu je stín pochybnosti.)

ONA: Mohu se zeptat, o čem jste si vy dva povídali?

TETA: O divadle, má drahá, o *(zase zpívá a kroutí očima)* krá — sném divadle.

ONA: *(S lehce sarkastickým humorem.)* Doufám, že jste se shodli.

JÁ: Právě jsme se začínali rozcházet v názorech, když jste vešla. Vaše tetička, má milá, právě

prohlásila, že stačí jenom hrát a hrát a hrát, aby se člověk stal hercem. Je tomu tak?

TETA: Víím, že mám pravdu. Nevěřím všem těm teoriím a přednáškám, psychologické analýse a rozum ohlupujícím cvičením, o kterých mi neteř vyprávěla. Musíte mi prominout; jsem přímá osoba. A zbožňuji divadlo. Moje teorie však zní: aby se stal člověk hercem, musí hrát. Hrát všechno, co dovede, a tak dlouho, dokud se to vyplácí. Nevypálí-li se to — přestat hrát. Tak je to. Když má někdo nadání, jako tady to dítě...

ONA: Ale tetičko...

TETA: Tak je to správné, má drahá. Nadání potřebuje reklamu jako všechno ostatní. Má-li někdo talent, bude to dlouho výnosné.

JÁ: Těší mne, paní, že přikládáte nadání takový význam. Ale — smím-li se ptát — nemyslíte, že nadání vyžaduje pěstění a že jenom jím se může odhalit nadání?

ONA: *(Chytajíc se vděčně mé myšlenky.)* Tetičko, drahá, je to jako plané jablko a pěstované jablko. Obě jsou to jablka, ale jedno je zelené, tvrdé a kyselé, kdežto druhé červené, šťavnaté, sladké a vonné.

TETA: Bojovat poetickými příklady není fair, má drahá. Jablko je něco jiného...

JÁ: *(Vpadnu jí do řeči.)* Než talent. Máte naprostou pravdu. Nesrovnávejme. Popijme raději čaje a hezky si povídejme. Mohu dostat ještě šálek čaje? Děkuji. *(Dostanu plný šálek vonného čaje)*

se smetanou a cukrem, a pokračuji.) Smím se vás, paní, zeptat, zda jste někdy slyšela o nové rozkošné hře, kterou často hrají v německých mateřských školkách a jež se jmenuje „Achtungsspiele“?

TETA: Neslyšela; co je to?

JÁ: Zcela jednoduchá hra. Učitelka dává dětem opakovat zlomky jejich činnosti, toho, co dělaly dnes, včera nebo před několika dny. Účelem je rozvinout žákovu paměť, analyzovat jeho činy a zbystřit jeho pozorovací smysl. Někdy je dítěti dovolena vlastní volba a podle té si učitelka udělá představu, kam směřují zájmy dítěte, a buď je dále rozvíjí nebo na ně upozorní rodiče a ostatní učitele. Tak na příklad dítě, které si zvolí vzpomínku na hnízdo, jež zničilo, učitelka nepotrestá, ale snaží se odvést zájem dítěte jiným směrem.

TETA: (Ledově chladná.) Velice zajímavé.

JÁ: Ach ano, ale ještě mnohem zajímavější je, když to zkusíte na dospělých. Proto zajímavější, že to ukazuje, jak špatně dovedeme my dospělí užívat skvělého daru přírody, schopnosti pozorovat. Věřila byste, že málokdo si dovede vzpomenout, co dělal v posledních čtyřiašedesáti hodinách?

TETA: Neuvěřitelné. Mohu vám říci zcela přesně, co jsem dělala v posledních čtyřiašedesáti hodinách.

JÁ: Ano, dovedla byste mi to vypravovat, to věřím. Hra však nespočívá v tom, že mluvíte, nýbrž mlčky předvádíte, znovu si vybavujete

události. Ticho napomáhá soustředění a vyvolává skryté city.

TETA: Budu-li chtít, mohu to udělat i mlčky. Přesto si však nejsem zcela jista, že budu chtít. Jsem přímá, otevřená osoba.

JÁ: Proč to nezkusit? Je to jen dětská hra. Dáte si říci?

TETA: Ale ano, jsem ochotna zkusit cokoli.

JÁ: Výborně. Zkusíme to všichni. Začneme něčím snadným. Na příklad... na příklad byste mohla postupně předvést, co všechno jste dělala, když jste mi připravovala šálek toho skvělého čaje, kterým jste mne před chvílí pohostila.

TETA: To je směšné. (Srdečně se směje.) Roztomilý nápad. Vy opravdu chcete, abych se vrátila do mateřské školky.

JÁ: Ale vůbec ne, paní. Je to jenom hra. Pak přijdu na řadu já nebo vaše nadaná neteř.

ONA: Prosím, tetičko, jsem tak zvědavá.

TETA: Dobrá. Je to stejně neveselé odpoledne... Tak se na mne dívejte. (Začne jako velekněžka nebo čarodějnice z Macbetha; málem si vyhrne rukávy.) Zde je šálek... (Přerušuji ji.)

JÁ: Tiše, prosím. Žádná slova, jenom akce.

TETA: Ach, ano, zapomněla jsem. Tajemství ticha. (Je to sarkastická stará dáma. Ale rozhodla se, že nám ukáže, jak se to dělá. — Začíná. Čelo má zachmuřené. Usilovně přemýšlí. Do pravé ruky bere šálek, levou sahá po čajníku. Uvědomí si chybu, zmateně zvolá „Ach, Bože“, postaví opět šálek, vezme do pravé ruky čajovou

konvici, drží ji ve vzduchu. Šeptám jí mezi dvěma doušky čaje —)

JÁ: Nedotýkejte se ničeho, prosím. Pouze naznačujte akce.

TETA: Vždyť to dělám.

JÁ: Pak tedy laskavě postavte konvici na místo.

TETA: Ach, ano. *(Postaví ji a obě ruce položí na stůl. Vzápětí je však odtrhne a s pošetilým spěchem naznačuje, jak bere šálek a nalévá do něho trochu čaje. Pak, aniž postavila čajník na stůl, přilévá z příslušných nádob pomyslnou smetanu a citron a podává mi šálek, držíc ho za ucho a zřejmě zapomenuvši na talířek a cukr. Dívka propukne v smích, ovine rukama tetinu šiji a líbá ji. Dopijím svůj šálek čaje.)*

TETA: Je to všechno hloupost, tak je to.

JÁ: Ne, paní. Je to jenom nepěstěná pozorovací schopnost. Dovolíte své neteři, aby to zahrála po vás? Jak sama víte, nemohla předvídat, že zvolím právě tento úkol. Musí tedy ukázat, co dovede bez přípravy. Prosím.

ONA: Mohu to říci slovy? Mám takovou radost, že vy dva spolu tak pěkně vycházíte, že asi nevydržím mlčet.

JÁ: Vy při tom můžete mluvit, poněvadž to je akce někoho jiného. Kdyby to byla vaše akce, trval bych na tom, abyste ji předvedla mlčky. Pozorovací schopnost musí být vypěstována v každé části vašeho těla, ne jenom ve zraku a v paměti.

ONA: Tetičko, když tě pan B. požádal o šálek čaje, usmála ses naň. Pak ses podívala na čajník,

jako by ses chtěla ujistit, že je v něm ještě čaj, a pak jsi pohlédla na mne, opět s úsměvem, jako bys řikala „Není milý?“

TETA: *(Hlasitě protestuje.)* Tak to nebylo.

JÁ: Bylo, paní. Dobře se pamatuji. Byl to jediný projev přízně, kterého se mi od vás dostalo.

ONA: Pak jsi pohlédla znovu na pana B., jakoby v očekávání, že ti podá svůj šálek. Ale nepodal ti jej.

JÁ: Promiňte.

ONA: Potom sis přidržela levou rukou široký rukáv na pravé ruce a naklonila ses přes stůl k podnosu s čistými šálky. Vzalas jeden, dala na talířek a postavila před sebe. Potom, stále si přidržujíc rukáv, jsi uchopila čajovou konvici. Byla dost těžká, proto jsi ji opět postavila a uchopila ji pevněji za držadlo. Přeneslas ji nad šálek, pustila rukáv, vzala cedníček a přidržela jej nad šálkem. Potom, držíc víčko čajníku prsty levé ruky, začalas nalévat čaj. Víčko bylo horké a proto jsi na něm vystřídala všechny prsty. Když byl šálek ze tří čtvrtin plný, postavilas čajník blíž k sobě a znovu ses usmála; tentokrát tvůj úsměv neplatil nikomu zvlášť. Pravou rukou jsi dolila šálek smetanou a přidala dvě kostky cukru, držíc kleštičky v levé ruce. Podala jsi šálek panu B. a kleštičky položila na misku s citronem, právě tam, kde jsou teď.

TETA: *(Vážně dotčena.)* Člověk by myslel, žeš mne studovala jako v divadle.

JÁ: Ne. Prosím, nezlobte se. Ujišťuji vás, že to nebylo předem připraveno. (*Obracím se k dívce.*) Zapomněla jste připomenout, že tetička nemohla smetanu hned najít a na zlomek vteřiny přelétla pohledem stůl, hledajíc ji.

ONA: Ano, a vy jste si po celou tu dobu hrál s ubrouskem.

TETA: (*Upřímně se směje. Je přece jen správná.*) Aha! Tak ani vy jste neušel zkoumání.

JÁ: Nepokoušel jsem se o to, paní. Pečlivě jsem sledoval, jak vaše neteř pocvičuje svou pozorovací schopnost.

TETA: A učil jste ji té dětské hře, jen abyste se mohl dívat, jak dělá hlouposti.

JÁ: Ne, ničemu jsem ji neučil. Pracujeme oba u divadla. A divadlo je místem, kde učení a kázání nemá cenu. Záleží jen na cvičení a na ničem jiném.

TETA: To je, co já říkám. Hráti! hrát! a bude z vás herec.

JÁ: Ne. Hraní je konečný výsledek dlouhého vývoje. Cvičení je všechno, co předchází a vede k tomuto výsledku. Když hrajete, to už je pozdě.

TETA: (*Kousavě.*) A co tedy, smím-li se zeptat, má tato pozorovací schopnost společného s hraním?

JÁ: Velmi mnoho. Pomáhá adeptu herectví všimnout si všeho neobvyklého a vybočujícího z mezí každodenního života. Zdokonaluje jeho paměť, zvyšuje zásobu zapamatovaných faktů, k nimž patří všechny viditelné projevy lidského ducha, vzbuzuje jeho citlivost k upřímnosti a

k předstírání. Rozvíjí jeho postřehovou a svařovací paměť a usnadňuje mu přizpůsobit se všemu, co od něho může kterákoliv role požadovat. Otvírá mu oči k plnému ocenění různých osobností a rozdílů v lidských hodnotách a v ceně uměleckých děl. A konečně, paní, obohacuje jeho vnitřní život plným a rozsáhlým vstřebáváním všech událostí vnějšího života.

Má to na něj týž účinek jako na indického vyžnavače yogy jeho denní potrava, banán a hrst rýže. Je-li správně strávena, vydá-li tato ubohá zásoba vitaminů co největší množství energie, dá tato potrava Indovi nesmírnou duchovní sílu a vitalitu. My sníme k obědu řízek a navečer už si myslíme, že máme hlad. Podobně procházíme celým životem. Domníváme se, že všechno vidíme, a nevnímáme vlastně nic. Ale v divadle, kde máme znovu vytvářet život, si to nemůžeme dovolit. Jsme nuceni všimnout si materiálu, s kterým pracujeme.

TETA: Vy tedy navádíte mou neteř, aby si všímala, jak její teta nalévá šálek čaje a pak si z ní oba tropíte šašky. (*Vidím v jejích očích veselý záblesk; je opravdu správná.*)

ONA: Ach, tetičko, vůbec ne. To on jenom žertoval.

TETA: Poznám přece žert. Ale vždyť on je docela vážný a já taky.

JÁ: Ne, vy nejste. Jinak bych nemohl ve vašich očích číst pobídku, abych pokračoval. Bavíte se. A mne to těší. Nedovedu vyučovat. Ale budu se snažit pobavit vás. Vaše pozorovací schopnost se již postará o ostatní.

TETA: (*Milostivě.*) Přejete-li si ještě šálek čaje, nalijte si sám.

JÁ: Děkuji. (*Nalévám si čaj a tetička mne sleduje jako ostříž. Když doliji —*) Vidím, paní, že jste mi po prvé věnovala plnou pozornost. Využiji toho. Zbožňujete divadlo. My, vaše neteř a já, pro ně a v něm pracujeme. Máte-li jít na premiéru, vyjdete si na nákup a vyberete si nejlepší šaty. My v životě každý den nakupujeme a každý den si vybíráme nejlepší věci. Pro nás je každé představení premiérou. Všechna od nás žádají nejlepší výkon. Herec, jehož pozorovací schopnost je zlenivělá a v nečinnosti, vám bude i na slavnostním představení připadat jako v obnošeném obleku. Jsem přesvědčen, že inspirace bývá zpravidla výsledkem usilovné práce, avšak jediná věc, jež může hercovu inspiraci podnítit, je ustavičné a bystré pozorování denních událostí jeho života.

TETA: Chcete říci, že velcí herci procházejí životem, špehující všechny své známé, příbuzné a mimojdoucí?

JÁ: Obávám se, paní, že tomu tak je. Kromě toho špehují také sami sebe.

ONA: Jak jinak bychom se mohli dovědět, co můžeme a co ne?

TETA: Mluvíme o velkých hercích, mé dítě.

ONA: Ach, běda mně, běda mně. Jaká rána. (*Směšně rozdurděna.*) Tetinko, ty už mi nebudeš dělat reklamu?

TETA: Jsi zkažené stvoření.

JÁ: Je báječné stvoření. Dovolte, abych jí teď zase

já dělal trochu reklamy. Nebudu přehánět. Jen vám řeknu, jak jsme se my dva rozvíjeli a poznali důležitá pozorování v našem řemesle. Vaše neteř měla v jedné známé hře úlohu slepého děvčete. Zkoušky šly dobře, ale nikdo jí nevěřil, že je slepá. Přišla ke mně a vydali jsme se hledat slepého člověka. Našli jsme jednoho na Bowery. Seděl na rohu. Celé čtyři hodiny se ani nepohnul. Čekali jsme, až bude odcházet, protože jsme ho chtěli vidět při chůzi — jak si vyhledává cestu. Požádat ho, aby kousek šel, by nebylo správné. Jednal by vědomě. V zájmu umění jsme riskovali hlad, zápal plic (bylo chladno) i ztrátu času. Konečně žebrák vstal a ubíral se k domovu. Sledovali jsme ho. To trvalo další hodinu, dali jsme mu dolar za nevědomky prokázanou službu a vrátili jsme se nesmírně obohaceni zkušenostmi. Stálo nás to však příliš mnoho, i když nepočítáme darovaný dolar. U divadla člověk nemůže utrácet čas čtyřhodinovým čekáním na žebráky. Herec musí sbírat a ukládat zkušenosti za všech okolností a kdykoliv. Musí s tím začít hned od začátku.

ONA: Pojala jsem plán, tetičko, a pan B. mi jej schválil.

JÁ: Správně. Ven s tím, povězte to, je to vaše dílo.

ONA: Před třemi měsíci jsem se rozhodla, že každý den od dvanácti do jedné, ať jsem kdekoliv a dělám cokoliv, budu pozorovat každého a všechno kolem sebe. Že od jedné do dvou, v době oběda, si budu připomínat svá pozorování z minulého dne. A že budu-li náhodou sama, budu

si přehrávat vlastní akce z včerejšího dne jako ty německé děti. Teď už to nedělám, leda občas; ale za tři měsíce jsem načerpala takové bohatství zkušeností, jako měl Kroesus zlata. Nejdříve jsem se pokoušela je zaznamenávat — teď však už ani toho nemám zapotřebí. Všechno se automaticky zaznamenává někde v mém mozku, a zásluhou cvičení, připomínek a opětného předvádění jednotlivých akcí jsem desetkrát bystřejší než dříve. A oč je život nádhernější! Ani nevíte, jak je bohatý a úžasný.

TETA: Měla bys změnit povolání, dítě. Z tebe měl být detektiv.

JÁ: Což každá hra, uvedená na jeviště, a každá zahrnaná role neznamena objev skrytých hodnot a pokladů? Odhalení ctností a chyb, kontrolu vášní? Odstranění čtvrté stěny pokoje? Není to pohled na bojiště? Otevřený Yorickův hrob?

TETA: Nu, dobrá, dobrá. (*V hloubi duše však nepřesvědčena.*) A přece mi to stále nějak nezní pravdivě. Je to příliš theoretické. Papírové. Podle mého názoru by mělo být divadlo — a všechna ostatní umění toho druhu — docela přirozené. V životě takové věci přece neděláme.

JÁ: Promiňte, ale opustíme toto thema. Vaše neteř mi říká, že se právě vrátila ze zámoří vaše sestra. Měla jste dojem, že se zotavila? Vypadala dobře, když jste se sešly v přístavu?

TETA: Ach, ano, děkuji. Zotavila se, ale ten její vzhled! Ta osoba mi jednou způsobí smrt! Je to nejhůře oblečená žena v New Yorku. Jen si představte: na hlavě měla béžový klobouk à la

Eugenie s hrozným pštrosím pérem. A úzkou purpurovou stuhou ze satinu se stříbrnými nitkami. A po stranách dokonce ještě stříbrné spony. Měla na sobě cestovní šaty z kostkovaného sametu — malé kostky, nejdřív hnědý pruh, pak zelený a červený na nemožně zbarveném podkladu...

JÁ: (*Ostře ji přerušuji.*) To, co jste právě říkala, paní, svědčí o pozorovací schopnosti, pěstění a docela přirozeně užívané ve všedním životě. Na scéně děláme totéž, jenže při tom okruh svého pozorování co nejvíc rozšiřujeme. Používáme jako předmětu svého pozorování všeho a každého, jenom s tím rozdílem, že o tom nikdy nemluvíme, ale hrajeme to.

TETA: (*Tiše vzdychne a změní předmět rozhovoru na přehlídku koní v Madison Square Garden. Dopijíme čaj v míru a vzájemné shodě. Dívka je tichá a zamyšlená.*)

VI. LEKCE

RYTMUS

Byl jsem energicky postaven před hotovou věc.

ONA: Toužíte-li jen trochu po kráse, půjdete se mnou a uvidíte.

JÁ: Toužit po kráse si dovoluji jenom mezi sedmou a osmou hodinou ranní.

ONA: *(Ještě rázněji.)* Budu tedy zítra před vaším domem ve čtvrt na osm.

Ráno dvacet minut před osmou jsme již dole na střeše mrakodrapu Empire State Building. Daleko široko pod námi se zoufale vztahují k nebi nesčetné kamenné paže. Totéž nebe se v dálce lehce sklání k zeleným polím a perleťovému moři, jež jako by se ani nesnažily s ním splynout. Dívka a já jsme zcela zaujati a mlčíme.

JÁ: Věřu, jsem vám vděčen.

ONA: Věděla jsem, že se vám tu bude líbit. *(Náhle velmi živě)* ... A věděla jsem, že mi to vysvětlíte. Stejně to budete musit vysvětlit sám sobě; jestliže totiž „to všechno“ vnímáte citově jako já.

JÁ: Co když to nedovedu vysvětlit? A co když „to všechno“ vnímám citově docela jinak než vy?

ONA: To je právě to, več doufám.

JÁ: Smím se zeptat proč?

ONA: Ovšem. Za prvé, nedovedete-li něco vysvětlit, spoléháte se vždycky na moji pomoc, potvrzení nebo objasnění. Jsem váš „doklad č. 1“. Dává mi to pocit důležitosti a moudrosti. Báječný pocit, jako když dostanete dopis od ctitele. Myslím, že vám mohu pomoci — tentokrát jako vždy. *(Z jejího pohledu vycifuji hrdost i vděčnost, byl je jakkoliv skrývala za mladistvou výbojností.)* Za druhé, cítíte-li něco jinak, pustíme se do sporu — a já se domnívám, že budete z mých argumentů těžit. Vlastně si ani nedovedu představit, co byste si bez nich počal. *(Je jistě šťastna. Jak je dnes útočná!)*

JÁ: Pravděpodobně bych si nějaké vymyslel.

ONA: To by byl velice obtížný a nebezpečný postup. Možná, že byste si je nedovedl vymyslet, a i kdyby se vám to podařilo, nemusily by vaše argumenty být pravdivé a přesvědčivé. Být zaujat vůči vlastním argumentům je docela lidské.

JÁ: Neméně lidské je být zaujat vůči těm, kterých se používá proti nám.

ONA: Ano, jenže tento druh zaujatosti povzbuzuje naši sílu a přesvědčení. Ne?

JÁ: V životě ano. A v umění je nejprímější a nejpraktičtější odpovědí také ano — zvláště v divadle.

ONA: Je tomu tak proto, že na jevišti je podstatným prvkem života rozpor a svár dějů?

JÁ: Zcela správně. Dejme tomu, že by v prvním jednání Kupce benátského Antonio na halíř zaplatil peníze, změnil náboženství a požádal o Jessičinu ruku... Nesmějte se. Myslím to vážně. Tohle je ovšem přehnaný příklad. Tady jeden lepší:

„Nač pohlédnu, vše svědčí proti mně
a liknavé mé pomstě.

. Být vskutku velký
znamená nebouřit se bez příčiny,
však třeba o nicku se velce bít,
když čest je v sázce.“

To je Hamlet — čtvrté dějství, čtvrtá scéna. Ve všech Shakespearových dílech můžete najít takové skvělé pokyny pro herce. Jsou moudře skryty v textu jeho her — nikoli vystavovány na odiv ve spoustě mnohomluvných režijních poznámek. V těch dvou řádkách — prvních, jež přijdou na mysl, je přímo vyslovena zásada: Bez konfliktu není akce.

ONA: A je tento hybný prvek děje jediným tajemstvím úspěšné hry nebo hereckého výkonu?

JÁ: Kdepak. To je jen theoretický začátek. Taková abeceda. V divadle tomu říkám pan „Co“ — a je to celkem neživá osobnost, nemá-li při sobě svého druha „Jak“. Teprv když se na scéně objeví „Jak“, začínají se věci dít. Dějový konflikt může být na scénu uveden, zůstat tam jako zkamenělý a čekat odpověď na otázku: „Co je námětem hry?“ Pak to ovšem není divadlo. Ale tentýž konflikt může být vytvořen — s nečekanou spontánností, z nevypočítaného podnětu — a uvede publikum do stavu horečných sympatií k té či oné straně. Donutí je hledat v něm svůj vlastní život a vzrušenou odpověď. To je divadlo. A jeho tajemství nespočívá v otázce: „Co je námětem hry?“ nýbrž v prohlášení: „Takt o námět překonává nebo nepřekonává všechny překážky.“

ONA: Když mluvíte o „neočekávané spontánnosti a nevypočítaném podnětu“, mluvíte ovšem už o vlastním představení. Nemáte na mysli přípravu hry a pracovní zkoušky. Vždycky jste mi říkal, že inspirace a spontánnost jsou výsledky výpočtu a cviku.

JÁ: A dosud se mi chce tomu věřit. Mluvím o představení.

ONA: Dobrá. A teď od vás chci vysvětlení. Proč jsme zde, na střeše Empire State Building, stáli tak dlouho beze slova, stísnění, zmatení, nadšení? Pohled odtud je pozoruhodný, ale nikoli neočekávaný. Zнала jsem jej dřív, než jsem jej skutečně spatřila — ze stovek fotografií a filmů. Letěla jsem nad Manhattanem v letadle;

mimo to bydlím v třiadvacetiposchodovém domě. Už jsem to viděla dřív. Proč je dojem tak veliký?

JÁ: Protože v tom má prsty ten pozoruhodný pan „Jak“.

ONA: Zdá se mi, že jste tím panem „Jak“ příliš nadšen. Začínám žárlit.

JÁ: Máte proč. Ukážu vám teď, jaké jsou způsoby a prostředky pana „Jak“ na rozdíl od prostředků pana „Co“. „Co“ by vás pozvedl s ulice toho kolotajícího, halasícího, řinčícího a hašteřivého města New Yorku k oknu v prvním patře Empire State Building. Otevřel by okno a řekl by vám: „Toto, mé dítě, je první ze 102 poschodí této budovy. Jak vidíš, rozdíl mezi úrovní obecně známou jako 'úroveň ulice' a tímto patrem je malý. Přesně dvacet stop. Slyšíš tentýž hluk a tytéž zvuky. Máš před sebou téměř stejný pohled. Necítíš se příliš oddělena od hemžícího se zástupu lidí dole. Pojďme do druhého patra.“

ONA: (*S hrůzou.*) Cože?!

JÁ: „Do druhého patra, mé dítě“, odpovídá „Co“, a jen to řekne, už je to hotovo. Jste ve druhém patře. Následuje nepatrně změněný výklad o výšce a rozdílu pohledu. Potom vás „Co“ s příslušnými vysvětlivkami vezme do třetího patra, do čtvrtého a tak dále, až se dostanete do stodruhého...

ONA: Ach ne. Nezlobte se. Nevezme mě do čtvrtého patra a tak dále.

JÁ: Ujišťuji vás, že „Co“ je velmi vytrvalý.

ONA: To nevadí. Přesně ve třetím patře ho jemně po-

padnu za krk a vyhodím z okna dolů „k úrovni obecně známé jako 'úroveň ulice'“. Opona.

JÁ: Ale dejme tomu, že byste s ním byla skutečně prošla všechna sto dvě poschodí. Dovedete si představit, jaké by pak byly vaše pocity, tváří v tvář vši té nádheře?

ONA: Domnívám se, že by nebyly žádné.

JÁ: Proč? V čem je rozdíl? Pokusme se to zjistit. Postupovala byste logicky krok za krokem. Pořád byste věděla, kde a jak vysoko jste. Uvědomovala byste si postupnou změnu. Dostalo by se vám vlastně dokonalého poučení o všech podrobnostech této pozoruhodné budovy. Proč myslíte, že byste neměla žádné pocity?

ONA: Opravdu nevím, ale hnusí se mi jen pomyslet na to.

JÁ: Nechcete nyní, aby nás sem zavedl „Jak“?

ONA: Prosím.

JÁ: Jdeme po ulici. Město spěchá za prací. Ne, víc než to. Řítí se za zdroji své existence, žene se k místům svých zaměstnání. Zaměstnání, jež dají každému ve městě — chléb, střechu nad hlavou, naději ve dne, klidný spánek v noci. Spěchajícím lidem se ty věci zdají tak dražocenné jako potápěči černé perly. Každý se bojí, aby nezmeškal, aby neztratil práci. Strašlivé napětí v každém kroku a gestu, ve všech tvářích a slovech. Člověk potřebuje přesně tolik a tolik minut, aby urazil tolik a tolik kilometrů. Nemůže se ani na vteřinu zastavit, aby porovnal svůj zběsilý chvat s jasnou a vyváženou rychlostí slunce, větru či mořského proudu. Aby

si dodal odvahy, musí ječet a řvát a chechtat se, hlasitě a falešně.

Jako by tím nebyly ukojeny, všechny myslitelné zvukotvorné prostředky bičují lidský sluch. Houkačky, trubky, zvonce, hukot motorů a pronikavé skřípání brzd, hvízdání píšťal, úder gongu, ječení sirén — to všechno jako by řvalo v nepřetržitém rytmu „Do práce — do toho! Do práce — do toho!“ Je to jako nekonečně opakovaný tříčtvrteční rytmus v hudbě. Jsme částí tohoto rytmu. Kráčíme rychleji. Dýcháme rychleji. Ať mi říkáte cokoli, je to jako bleskové radiové signály. Moje odpovědi jsou stejně rychlé. Konečně přicházíme ke vchodu Empire State Building a shledáváme, že s něčím zápolíme. Je tak těžké odtrhnout se od toho dmoucího se proudu paží, nohou a tváří, a dostat se dovnitř. Vyžaduje to značného úsilí, ale dokážeme to.

Bleskurychle se octneme v kabině zdviže — jakoby nožem odříznuti od světa, který necháváme za sebou. Jako když orchestr, hrající *forte fortissimo*, na pokyn mistrovské ruky dirigentovy rázem zmlkne, aby nasadil jemné *sostenuto* houslí. Nevíme, jak dlouho to trvá. Jsme sami. Řítíme se vzhůru prostorem. Přestoupíme do jiného výtahu. Znovu se řítíme vzhůru. Bleskový let těmi 102 poschodími nám připadá jako dva okamžiky. Téměř dvě vteřiny ticha — oddech. Dveře se otvírají. Ocítáme se zde — přiblížení k nebi lidským geniem, oddělení od země výsledkem jeho práce.

Kamkoli pohlédneme, prostor plyne, nabízej

oku i myšlence spočinutí. Nejsme nuceni přijímat žádné pokyny, žádné rozkazy, žádná omezení. Jsme vytrženi z rytmu Skrjabinova *Preludia*, z jeho patnáctiosminového taktu, z jeho mučivých vzruchů, a posazeni náhle na široký, vlnící se kouzelný koberec, abychom pluli vzduchem v rytmu klidného větru, který jako by si v odměřených intervalech prozpěvoval jediné slovo — „Prostor“. Náš duch se jako bleskem povznesl ze zuřící bouře k blaženému klidu.

ONA: A za to všechno je odpovědný pan „Jak“ — za ten bleskový let vzhůru ve dvou okamžicích, který, jak se zdá, přináší tak pozoruhodné výsledky.

JÁ: Nejste vděčná? A neuvědomujete si teď důležitost „Jak“?

ONA: Ano. (*Pomalů uvažujíc.*) Důležitost pro...?

JÁ: Pro naše povolání.

ONA: Mluvíte vážně?

JÁ: Tak vážně, jako kdybych vám vyprávěl vtip.

ONA: Což já vím — možná, že je to vtip. A vůbec... „Jak“ — vždyť je to směšné.

JÁ: Chcete slyšet učené, vžitě a často zneužívané jméno pro „Jak“?

ONA: S radostí.

JÁ: Rytmus!

ONA: (*S půvabným humorem.*) To jméno už jsem někde slyšela — ale neměla jsem dosud to potěšení...

JÁ: Ani já ne. Jacques Dalcroze mi mnoho vyprávěl o rytmu v hudbě a tanci, ve dvou uměních, v nichž je hlavním a životně důležitým prvkem.

Našel jsem knihu o rytmu v architektuře; nebyla dosud přeložena do angličtiny. To byli jediní dva spolehliví a praktičtí průvodci, kteří mě seznámili s tímto velikým živlem všech umění. Kritikové se příležitostně zmiňují o rytmu v malířství a sochařství, ale nikdy jsem neslyšel, že by to blíže objasnili. V divadle se místo toho užívá mechanického slova „tempo“, ale to nemá s rytmem nic společného. Kdyby byl ty dva znal Shakespeare, byl by napsal: Rytmus — kníže umění.

Tempo — jeho levoboček.

ONA: Výborně. A teď se chci dovědět všechno o nich obou.

JÁ: Nevěřila byste, kolik nekonečných hodin jsem strávil pokusy o definici rytmu, jež by se hodila pro všechna umění.

ONA: Podařilo se vám to?

JÁ: Ještě ne. Nejvíce jsem se k tomu přiblížil tímto: uspořádané, měřitelné změny všech rozličných prvků, obsažených v uměleckém díle — za předpokladu, že všechny tyto změny postupně podněcují divákovu pozornost a nevynutelně vedou ke konečnému cíli umělcovu.

ONA: To zní methodicky.

JÁ: Protože je to začátek myšlenky. Netvrdím, že je to konečná definice. Byl bych rád, abyste se nad tím zamyslela a pokusila se najít lepší. Hovořte o tom s přáteli. Budu vám za to vděčen. Všem nám to prospěje. Mezitím bych uvítal,

kdybyste s mou definicí nesouhlasila. Poskytla byste mi tím možnost obhajovat ji.

ONA: Dobrá. Říkáte předně: „Spořádané a měřitelné“ — a dejme tomu, že vytvářím „chaos“. Jak to chcete udělat spořádaně a měřitelně?

JÁ: Zapomínáte na slovo „změny“. Vaše umělecké dílo, „chaos“, je-li takové, musí sestávat z řady odporujících si dějů. Ty mohou být tak neuspořádané, jak jen to váš genius dovolí. Ale „změny“ z jednoho do druhého musí být spořádané. A to dokáže právě jen genius. Vzpomenete-li si na Michelangelovy fresky na stropě Sixtinské kaple, dáte mi za pravdu, že díváte-li se na ně zdola od země, vzbuzují ve vás dokonalý dojem „chaosu“, prototypu tvoření. Vezměte reprodukce těch fresek a rozložte je před sebou na stole. Jediný pohled vás přesvědčí, že je to „chaos“, složený z dokonale „uspořádaných a měřitelných“ změn všech zúčastněných prvků.

ONA: Vzpomínám si. Máte pravdu. Ale budu puntičkářská. Co myslíte slovem „změny“? Proudění?

JÁ: Ne, proudění ne. Právě jen změny. Snad vám to jasněji vysvětlím jiným příkladem. Vzpomínáte si na Leonardovu „Poslední večeři“?

ONA: Ano. Dokonce velmi dobře. Studovala jsem pohyby rukou všech jejích postav. Znáám je z paměti a mohu jich všech lehce a přirozeně použít.

JÁ: Tak výborně. Prvkem je tu r u k a. Šestadvacetkrát mění svou posici. Triadvacetkrát viditelně a třikrát neviditelně. Znáte-li všechny tyto posice z paměti a dovedete-li je hladce měnit jednu v druhou, zdůrazňujíc při každé změně je-

jich význam, ovládla jste rytmus tohoto mistrovského díla.

ONA: Není to přesně to, co dělávala Isadora Duncanová — a co teď dělá Angna Entersová?

JÁ: Je.

ONA: Rozumím. Ještě jednu otázku. Na plátně „Poslední večere“ se ruce mění, ale zároveň jsou nehybné. Jak tu chcete aplikovat slovo rytmus? Není rytmus věcí pohybu?

JÁ: Není tu nijakého omezení. Ledovec se pohybuje rychlostí několika centimetrů za sto let; vlaštovka uletí dvě míle za minutu — a oba mají rytmus. Prodlužte si tu myšlenou linii od ledovce k theoretickému stavu klidu a od vlaštovky k theoretické rychlosti světla. To vše je obsaženo v rozsahu pojmu rytmus. Existovat znamená mít rytmus.

ONA: A co jeho „prvky“?

JÁ: To je jednoduché. Tón, pohyb, tvar, slovo, děj, barva — cokoli, z čeho lze vytvořit umělecké dílo.

ONA: Jak platí vaše „spořádané a měřitelné změny“, když jde o barvy na plátně?

JÁ: Vezměte Gainsboroughova „Hocha v modrém“. Převládající barva je modrá. Mění se nesčetněkrát. Po každé je změna jasně ohraničená a skoro nepostižitelná. Je uspořádaná. Nesčetní kopisté se pokoušeli změřit množství indiga v každé této změně. Obvykle se jim to nepodařilo, ale to neznamená, že je neměřitelné; protože jednou se to podařilo.

ONA: Pokračujte tímtož příkladem. Jak změna mod-

řích barev „postupně podněcuje pozornost divákovu“?

JÁ: Prostě tím, že v něm vzbudí zvědavost podívat se na to, co není modré.

ONA: Myslíte...

JÁ: ...bledou a zjemnělou žlutavě-růžovou tvář „Hocha v modrém“.

ONA: Pravda. A zároveň tím „ukazuje ke konečnému cíli umělcovu“, totiž právě k té chlapcově tváři.

JÁ: Musíte mě předbíhat se závěrem?

ONA: Nebyla bych ženou, kdybych neměla ráda poslední slovo.

JÁ: To je to nejmenší — vzbudit ve vás přesvědčení, že je máte.

ONA: Jak to, „vzbudit ve mně přesvědčení“?

JÁ: Ještě jsem vám neřekl o rytmu všechno.

ONA: Ach, to nevádí. To jen znamená, že budu mít ještě mnoho posledních slov.

JÁ: Doufejme.

ONA: Jsem si tím jista. A abych vám to dokázala, budu mít dokonce i několik prvních slov. Tady je jedno: když jsem pracovala v divadle — v opravdovém divadle, prosím — u cestujících společností a na Broadwayi, shledala jsem, že to staré spolehlivé „tempo“ je velmi užitečné. Vy jste je před chvílí zavrhl. Po pravdě řečeno, mnohokrát mě zachránilo, když jsem nevěděla, co dělat...

JÁ: (Se škodolibou radostí.) Ano — právě — když jste nevěděla, co dělat! Přeletěla jste prostě místa, v nichž jste se necítila dobře, a letěla jste tak dlouho, až jste zase věděla, co dělat.

Báječně! Viděl jsem představení, kde herci zřejmě neměli ani ponětí, co dělat, protože jediné prvky, které jsem v těch třech jednáních mohl odhalit, byly: „tempo“, a ten druhý spasitel v nepříjemných chvílích, „intonace“. (Žertovně jí poklepávám na rameno.) Má milá, zůstaňte raději při těch posledních slovech!

ONA: Jste hrozný. U takové cestující společnosti chudák herec často nemá ani čas ani příležitost rozmyslit si, co dělat.

JÁ: Ať nelže. Ať si lehce nahodí situaci. Ať si ji pravdivě přehraje — a pak možná z okamžitého podnětu objeví, co má dělat. Takové věci se v životě stávají. Potkáte někoho, o kom nevíte, že je ve městě, a s kým se nechcete potkat — a spontánně začnete hrát. Přicházejí vám nárazky i odpovědi. To je, konec konců, právě to, co autor od vás chce. Spontánní opovědi na jeho nárazky.

ONA: Ale jak si člověk osvojí tu spontánnost?

JÁ: Vypěstěným smyslem pro rytmus. Ne pro tempo, jež znamená „pomalu, rychleji, rychle“. To je příliš omezené. Na druhé straně rytmus má věčný, nekonečný pohyb. Všechny stvořené věci žijí rytmem, přechodem z jedné určité věci do jiné, větší. Na příklad toto:

„Kdež! Jenom Kačka. Kačka jako lusk,
a někdy také jedovatá Káča.

Leč Káčo, Kačenko všech Kačenek,
Kačenko z Kačič, Nad- a Velekáčo,
Kačičko, kočičko, ty koketko,

slyš, co ti povím, Kořenko mé touhy.
Zvěst o tvé lahodě a dobrotě
a kráse, hlaholíci po všech vlastech —
ač proti zkušenosti hadr — tak
mnou pohnula, že tě chci za manželku.”

A to, jak dobře víte, je Z k r o c e n í z l é ž e n y, druhé dějství, první scéna. Když to místo hraje herec bez smyslu pro rytmus, může to být nejúpornější, nejmonotonnější záležitost. Ani rychlost ani tempo ho nezachrání. Čím rychleji to odbývá, tím nudněji to bude znít. Ale slyšel jsem toto místo od herce, který uměl ocenit hodnotu „změn“ z „Kačky“ v „Kačenko“, z „jedovaté“ v „kočičku“, z „Velekáči“ v „Kačičku“ a tak dále. Ujišťuji vás, že jsem v životě neslyšel kratší monolog. Byla to lavina změn; špetka chvalozpěvu — což je nejkratší měřitelný čas v divadle. Nejskvělejší ukázkou rozdílu mezi „tempem“ a „rytmem“ je první Klaudiova samomluva v Hamletu, ta, která začíná:

„Odporný je můj zločin, páchne k nebi;
lpí na něm nejstarší všech prokletí:
jsem bratrovrah. Modlit se nemohu,
ač k tomu vůli mám, ač po tom toužím;
můj hřích je prudší než mé prudké chtění
a jako ten, kdo slouží dvěma pánům,
nevím, co činit dřív, a nečiním
ni to ni ono.”

Prostudujte si to někdy. Chápete už?

ONA: Chápu jednu věc. Musím do svého přeplněného dne vtěsnat ještě další cvičení.

JÁ: Nu, máte poslední slovo — co to bude?

ONA: Cokoli, co mi umožní „postupně podnitit pozornost mých diváků“.

JÁ: Výborně! Jste ochotná oběť. V tom případě bude práce snadná. Osvojit si smysl pro rytmus — to pro herce znamená oddat se plně a svobodně každému rytmu, s kterým se v životě setká. Jinými slovy, nebýt imunní vůči rytmům, jež ho obklopují.

ONA: Ale k tomu člověk musí vědět a chápat, co rytmus je. Dejme tomu, že jsem hluchá pro rytmus, nebo řekněme, že nevnímám. Co mám dělat?

JÁ: „Jdi do kláštera, jdi! Rychle! Sbohem!“

ONA: Ach, prosím vás! — Já si opravdu myslím, že nemám smysl pro rytmus.

JÁ: Mýlíte se. V celém vesmíru není ani kamínek bez smyslu pro rytmus. Snad někteří herci, ale těch je jen velmi málo. Každá normální bytost ho má. Pravda, někdy nerozvinutý, neprobuzený. Ale stačí trochu práce a probudí se.

ONA: Nemučte mě. Řekněte mi, jak.

JÁ: Nespěchejte na mne. Je velmi těžké vysvětlit to, protože je to tak prosté a universální. Dítě se rodí už s projevem rytmu. Dýchá. Správný začátek za pomoci přírody znamená všechno. Pak přijde vývoj. Nejdříve v chůzi, pak v řeči, za třetí v citech. Krok, slovo, cit přechází v další a zase další, a všechny směřují k jednomu konečnému cíli. To je první rovina rytmu —

vědomí. Druhá rovina nastává, když vám síly zvenčí začnou vnucovat svůj rytmus. Když jdete nebo se pohybujete nebo gestikulujete s jinými či pro jiné. Když kráčíte v řadě; když spěcháte na schůzku s přítelkyní; když si potřásáte rukou s nepřítelem. Když na vaše slova odpovídají jiná; když vás zaplavují nebo nutí k mlčení. Když vaše city jsou přímou odezvou a důsledkem citů někoho jiného.

ONA: Jaká je třetí rovina?

JÁ: Když ovládáte a sama vytváříte svůj rytmus i rytmus druhých. To je dovršení. To je výsledek. Nespěchejte, abyste ho dosáhla. Adept musí začít s druhou rovinou. Nesmí z počátku přehánět. Je jenom třeba, aby si uvědomoval tyto projevy ve skutečném životě a aby si je ukládal v mozku. Zvláštní pozornost je třeba věnovat výsledkům různých rytmů. Nejlepší je začít s hudbou, kde je rytmus nejpatrnější. Jděte na koncert; máte-li raději pouliční kolovrátek, poslouží stejně dobře. Ale naslouchejte mu celou svou bytostí, zcela uvolněna a ochotna dát se strhnout odměřeným rytmem hudby. Oddejte se citům, jež ve vás vzbuzuje. Nechte je měnit se s proměnami hudby. A především, buďte pozorná a poddajná. Po hudbě se věnujte jiným uměním a pak každodenním událostem.

ONA: (*S nadšením, jako vždy, když objeví, že dvě a dvě jsou čtyři.*) Už rozumím. To je to, co mě potkalo tady v té výšce. Úplně jsem podlehla strašlivé změně rytmu, jež nastala tak rychle a tak mistrně.

JÁ: A tak působivě. I slon by zakolísal účinkem té změny. Není to vaše zásluha.

ONA: Jak laskavé od vás, vážený pane! Ale nebude to vaše poslední slovo. Dejme tomu, že jsem tedy vnímavá pro hudbu. Co teď? Co má být příštím objektem mé vnímavosti?

JÁ: Jste už vnímavá i pro malicherný výškový rozdíl nějakých tisíc stop.

ONA: Přestaňte!

JÁ: Jste vnímavá pro rytmus newyorských ulic. Spěchala jste tak, že jste ze mne málem vyrazila dech.

ONA: Ale nehodlám vnímat váš humor! Musím říci, že mě dost nudí.

JÁ: Lituji, že vás musím opět zklamat. (*Podezřívám ji, že to myslí vážně.*) Jste vnímavá pro můj humor, protože jste změnila sílu hlasu; rychlost řeči; stupeň naléhavosti svých slov. Změnila jste svůj rytmus.

ONA: Přijde den, kdy se budu umět s vámi hádat. Prosím, řekněte mi, čemu mám věnovat pozornost, když už umím volně a lehce reagovat na hudbu?

JÁ: (*Je tak prosebně vemlouvavá, že uposlechnu vlastní rady a měním rytmus. Beru ji za ruku a vedu ji k zábradlí.*) Nedívejte se teď na mne, má milá přítelkyně, dívejte se do prostoru a poslouchajte svým vnitřním sluchem. Hudba a ostatní umění, která po ní přirozeně následují, vám budou otevřena cestou, která vás povede k vesmíru jako celku. Nic si nenechte ujít. Naslouchajte mořským vlnám. Celým svým tělem,

mozkem i duší vnímejte věčnou změnu jejich rytmu. Mluvte k nim, jako to dělal Demosthenes, a neustávejte po prvním pokusu. Smysl a rytmus vašich slov ať je pokračováním jejich věčného zvuku. Vdechujte jejich ducha a sdílejte s nimi jejich pocity, byť i jen na okamžik. Umožní vám to v budoucnosti umělecky přetvářet nesmrtelné stránky světové literatury. A tutéž zkušenost opakujte s lesy, poli, řekami, nebem nad vámi — pak se obraťte k městu a přelaďte svého ducha na jeho zvuky, stejně jako jste ho dovedla naladit na jeho lomozy. Nezapomeňte na klidná, snící malá města — a hlavně nezapomeňte na lidi, na své bližní. Buďte citlivá na každou změnu v projevu jejich existence. A na každou takovou změnu vždycky odpovídejte novou a vyšší rovinou svého rytmu. To je tajemství bytí, trvání a činnosti. Taková je skutečná tvář světa — od kamene až po lidskou duši. Divadlo a herec jsou jenom částí tohoto obrazu. Ale herec nemůže zpodobit celek, nestane-li se jeho částí.

ONA: (*Velmi zadumaně a smutně.*) Jsem zoufalá.

JÁ: Proč?

ONA: Pomyslim-li, co budu mít práce v příštích měsících...

JÁ: Ano. Ale budete už vždycky vědět, „co dělat“. Není to útěcha?

ONA: A jaká! Všechna čest panu „Jak“! Půjďme?

(*Odcházíme. Zdviž s námi sjede dolů. Ulice nás pohltí — a měníme rytmus.*)

ÚVOD K REJSTŘÍKU

Tento rejstřík obsahuje zjednodušené údaje i charakteristiky o li-
dech a dílech, jež jsou v této knize uvedeny, aniž jsou v ní vysvětleny.
S pomocí nejmladší americké literatury divadelní a filmové, pokud
byla dostupná, bylo možno opatřit všechna důležitá data, která
jsou nutná, aby objasnila vzdálené příklady, jichž se Boleslavský do-
volává. Zaslíbený čtenář mnohé zná z vlastní zkušenosti. Jemu stačí
především připomenout fakta. Jejich výklad je určen hlavně prosté-
mu čtenáři, který může mít o obsah knihy zájem, aniž může pátrat po
bližším poučení. Nejznámější velké zjevy ovšem pouze zaznamená-
váme několika daty. V závorkách jsou uvedeny původní názvy děl,
pokud byla u nás přejmenována. Musíme mít ctížádost, abychom o vě-
cech umění mluvili ke všem, kdož chtějí naslouchat. Obsáhlost rej-
stříku nám vnutil náš nedostatek divadelního i filmového slovníku.

Aida, opera italského skladatele Giuseppe Verdiho (1813—1901), která patří k běžnému repertoáru operních scén celého světa, stejně jako jeho další operní skladby, jmenovitě „Rigoletto“, „Troubadour“ (čti trubadúr), „Traviata“ a „Falstaff“.

Barrymore John (čti barymúr) (1882—1942), americký divadelní a filmový herec. Jeho otec Maurice a jeho matka Georgie Drewová i jeho sestra Ethel a bratr Lionel byli také významnými herci. Vynikl na scéně na začátku tohoto století a k filmu se dostal již před první světovou válkou. Mezi první a druhou světovou válkou se věnoval skoro výhradně filmu. Ale v r. 1939 začal znovu hrát divadlo. Z dosavadní tvorby nutno uvést aspoň Petra Ibbetsona a Hamleta. V této Shakespearově roli vystoupil s pronikavým úspěchem r. 1925 v Londýně. Z filmové tvorby vzpomínáme vždycky hlavně jeho pozdější tvorby charakterní. Pro náležitou představu jeho obsáhlé a začaté obsažné tvorby uvedme si výběr z jeho filmů: „Dr Jekyll a Mr. Hyde“ (1920), „Sherlock Holmes“ (1922), „Don Juan“ (1926), který byl prvním „zvukovým“ filmem na deskách, se zvukovými efekty, „Bouře“ (1927), „Lidé v hotelu“ (1932), „Rasputin a carevna“ (1932), „Večeře o osmé“ (1935), „Romeo a Julie“ (1936), „Marie Antoinetta“ (1938) a konečně první jeho role veseloherní ve vážném filmu Hathawayově „Lovci severu“ (1938). John Barrymore si přinášel do filmu hereckou kulturu divadelní, která se někdy vtravě připomenula, ale většinou mu pomáhala, aby v záplavě hollywoodských šablon vytvářel vynikající charakterní role, k nimž dospěl od rolí milovnických a od typů konvenčních.

Bayreuth (čti bajrajt), bavorské město, v jehož blízkosti je divadlo, v němž byla pořádána slavnostní představení oper Richarda Wagnera; z nich se časem vyvinuly festivaly Wagnerovy tvorby.

Belasco David (čti belasko) — (1859—1931), americký dramatik, herec, režisér a divadelní ředitel, majitel divadla „Belasco“ (od roku 1907) v New Yorku a nájemce mnoha divadel v různých městech Spojených států. Uvedl na americké scény naturalismus amerického ražení — se zvláštním zaměřením k efektnímu účinku, jmenovitě vyvoláním životního ovzduší — nazývaný podle něho „belascoism“. Jeho inscenace měly též vliv na americkou filmovou produkci, působíce zvláště na přesvědčivost prostředí filmů a na zřetel k naturalistické podrobnosti.

Boleslavský Richard (1889—1937), autor této knihy, byl polského původu; pocházel z Varšavy, odkud se odebral na nějaký čas ke Stanislavskému do Moskvy, kde se učil a pracoval, získáváje tu praktické i theoretické vědomosti, jmenovitě jako herec Moskevského Uměleckého divadla a jako režisér Studia tohoto divadla, jichž později vydatně užíval v americkém filmu i divadle. Stal se vynikajícím filmovým režisérem, který proslul nejen tvůrčím temperamentem, vrhaje se na většinu filmových druhů od dramatu přes historický a výpravný film k filmu hudebnímu a detektivnímu stejně jako na satiry, situační i charakterovou veseloheru a konečně i na film barevný. Jeho dílo,

rozmanité látkové i výrazové, má kolísavou uměleckou hodnotu, významu se většinou spolehlivým řemeslem. Vždycky ovšem rozuměl hercům. Proto se v jeho dílech setkáváme s nejlepšími herci a herečkami amerického filmu. Dovedl je vést a uměl jim sloužit. Výčet vybraných filmů z jeho tvorby podá k těmto tvrzením svědecké doklady. Než se vypravil do Hollywoodu, natočil v Polsku r. 1920 svůj první film; na americké půdě věnoval nejdříve svůj zájem střídavě divadlu a filmu. Pracoval zvláště jako režisér v Laboratorvy Theatre. Inscenoval na Broadwayi mnoho her, které nejen měly úspěch, ale upoutávaly svou inscenační odvahou. Časem zakotvil natrvalo ve filmu. Z jeho rozsáhlé tvorby musí být uvedeny tyto průrazné filmy: „Rasputin a carevna“ s trojicí Barrymoreů, Johnem, Lionelem a Ethelou, který byl u nás zakázán, potom známí „Lidé v bílém“ (1933) podle divadelní hry Sidneye Kingsleye, také u nás svého času uvedené Vinohradským divadlem, dále „Pestrý závoj“ (1934) (Painted Veil) s Garbovou a Brentem, z téhož roku „Dobytel Indie“ (Clive of India — Clive z Indie) a konečně několik filmů, některých déle připravovaných, jež byly vydány v jednom roce (1935), a to „Bídníci“ s Laughtonem a Marchem — film snímáný Greggem Tolandem, kameramanem „Občana Kanea“ — pak „Krotitel“ (O'Shaughnessy's Boy — O'Shaughnessyův hoch), dále „Metropolitan“, hudební komedie, potom „Podvodníci na cestách“ (The Last of Mrs Cheney — Konec paní Cheneyové) s Crawfordovou, Montgomerym, Powellem a Morganem, a konečně „Tajný agent č. 13“ (Operator No. 13) s Cooperem; posléze se pokusil i o film barevný v „Zahrádě Allahově“ (1936) s Boyerem a Dietrichovou, s nimž umělecky neuspěl, ale nedlouho před svou smrtí vytváří jeden ze svých nejlepších filmů, ne-li nejlepší, „Divokou Theodoru“ (Theodora goes wild — 1937), satirickou komedii s Dunneovou a Melwynem Douglasem. Své životní zkušenosti uložil v románu „Cesta kopiníkova“ (Way of the Lancer), napsaném společně s Helenou Woodwardovou, po němž napsal sám jeho protějšek v novém románě „Kopí dolů“ (Lances down), své zkušenosti umělecké ze spolupráce s herci zhodnotil ve svém „Herectví: prvních šest lekcí“, které uvádíme touto knihou v českém překladě. Jeho průzračné theoretické dialogy prokazují, že vyšel ze školy Stanislavského. Zkušený praktik a bystrý theoretik se v jeho knize druzí s putavým vyprávěčem. Boleslavský zemřel v Hollywoodu uprostřed své filmové práce, v plné tvůrčí síle.

Booth Edwin Thomas (čti bůts) — (1833—1893), americký herec; proslul jako vynikající představitel Shakespearových postav, jmenovitě Richarda III., jímž začal svou hereckou dráhu, a Hamleta, jímž ji uzavřel. Hrál v Kalifornii, Australii, Anglii i v Německu. V New Yorku měl jistý čas své vlastní divadlo. (Boleslavský ovšem ve svém rozhovoru neuvádí, zda má na mysli tohoto E. T. Bootha nebo jeho otce Junia Bruta Bootha. Určitě však nemá na mysli Johna Wilkese Bootha, jeho bratra, rovněž herce, který zavraždil presidenta Lincolna.)

Booth Junius Brutus (1796—1852), angloamerický herec londýnského původu (otec E. Th. Booth a J. W. Booth), který si dobyl záhy úspěchu v Shakespearově „Richardu III.“ a byl později považován za soupeře Edmunda Keana; odebral se z nejasných motivů rodinných do Ameriky, kde s krátkou přestávkou již zůstal do své smrti, která ho vysvobodila ze zoufalého stavu šílenství a opilosti. Byl to herec realistického ražení. Jeho nejlepšími díly byly Shakespearovy postavy: Brutus, Lear, Othello, Hamlet.

Botticelli Sandro (čti botyčeli) — (1446—1510), italský malíř, nejproslulejší bohatstvím obrazů, fresek jakož i ilustrací k Dantově „Božské komedii“. Autor knihy zde má především na mysli živost jeho umění figurálního a kompozičního.

Calderon (čti kalderon) — (1600—1681), španělský dramatik, náležející k největším dramatickým básníkům španělským i světovým; z jeho tvorby nutno vzpomenout aspoň děl „Život je sen“, „Sudi Zalamejský“ a „Dáma skřítek“, k nimž se naše divadla stále vrací.

Caliban (čti kaliban), postava v Shakespearově „Bouři“, zosobnění nestvůrné živočišnosti a temné hmotnosti oproti Arielovi, zosobnění jasnosti a ducha.

Calvert Louis (čti kalvér) — (1859—1923), anglický herec. Dlouhou dobu hrál v anglických venkovských městech než se dostal do londýnských divadel. Neméně zajímavé je jeho divadelní působení v jihoafrickém Durbanu, kde začínal, a v britskoaustralském Melbourne. Byl úspěšným hercem i režisérem, stále v kočovném neklidu, stává se na čas také vlastníkem divadelní společnosti, která hrála hodnotný repertoár, zvláště Shakespeara a Ibsena i Browninga vedle obvyklého mravoličného dramatu, jmenovitě francouzského. Zval si k pohostinským vystoupením vynikající herce doby a sám s nimi také vystupoval v londýnských divadlech.

Coquelin Benoît Constant (čti kokelen) — (1841—1909), francouzský herec. Vystoupil v mládí v Comédie française (čti komédijí franséz), francouzském Národním divadle, jehož se pak stal vynikajícím členem, vytvářeje tam největší role především francouzského repertoáru klasického i romantického. Konal pohostinské zájezdy do ciziny, jmenovitě do Ruska, Španělska, Anglie, Řecka a Egypta, kde všude slavil triumfy; v Americe hrál společně se Sárou Bernhardtovou. V Praze vystoupil 1892 v Molièrových „Precioskách“ a „Tartuffovi“. Proslul jako tvůrce postav Molièrových, Racinových, Corneillových a Marivauxových, jmenovitě pak bývá zvláště zdůrazňován jeho Figaro z komedie Beaumarchaisovy, jeho Mascarille ze hry Meilhacovy a jeho Cyrano z dramatu Rostandova. Jeho tvorba se vyznačuje hloubkou a smyslem pro dokonalý přednes, zvláště verše. Vytváří s citlivou uměřeností každou charakteristiku, dobíraje se klasické vyrovnanosti výrazu. Tak se stává typickým představitelem tradice francouzského herectví.

Coward Noel (čti kauerd) — (1899), anglický dramatik, filmař, režisér, herec i skladatel, prosaik a básník, zjev neobyčejně všestranný a podnětný, autor širokého rejstříku, namnoze také velké závažnosti obsahové, vytvářel hry v rozsahu od lehkých satirických konverzaček až k pronikavým komediím značné společenské důležitosti. Forma operetní a revuální jej zaujala stejně jako tradiční forma divadelní nebo filmová, kterou obohatil. Jeho hry budily zájem obecnosti i odpor censury. Pronikl i na naše jeviště svou „Láskou mezi umělci“ (Design for Living), která byla rovněž u nás poznána v Lubitschově filmové podobě. Ale nejvíce je u nás znám jako filmový tvůrce z filmů „Kavalkáda“, „Rozmarný duch“ (Blithe Spirit), „Moře, náš osud“ (In which we served) a „Pouto nejsilnější“ (Brief Encounter).

Craig Edward Gordon, někdy psaný také Craigh (čti krejg) — (1872), anglický malíř a divadelník. Jeho vliv na moderní scénické umění byl reformátorského dosahu. Začal jako herec, ale později se věnoval výhradně malířství, hlavně výtvarnictví divadelnímu. Pracoval doma, ve Florencii, v Berlíně a v Moskvě — se Stanislavským. Jeho kniha „Divadelní umění“ z r. 1905 vyšla také rusky, německy, holandsky a japonsky. Craigův význam tkví v tom, že se opřel naturalismu na jevišti, zdůraznil prostorový princip scénické dekorace, uvedl na scénu architekta, zavedl tvary, barvy a světlo jako dramatické činitele, vyzvedl smysl jevištního kostymu, povýšil scénické výtvarnictví na tvůrčí složku divadelního umění.

Croesus (čti krésus), maloasijský král dávné Lydie (nar. 596 př. Kr.); výboji i diplomacií rozšířil hranice své říše a nabyt velké moci i nesmírného bohatství.

Dalcroze Emil Jacques (čti dalkroz) — (1865), vůdce taneční školy, hudební pedagog a skladatel. K jeho výchovným účelům byl v Hellerau u Drážďan vystavěn ústav, kde vyučoval do roku 1924 vlastní metodě rytmické gymnastiky.

Dane Clemense (čti dejn), vlastním jménem Winifred Ashton (někde uváděna jako Winifred Ashford) — (1897) anglická spisovatelka dramatická a novelistka. Začala jako herečka pod jménem Diana Portisová, ale věnovala se spisovatelství. Proslula románem z ovzduší dívčí školy „Regiment of Women“ (Pluk žen) a zvláště napínavým románem z literárního světa „Legend“ (Legenda), v jehož dialogické živosti se projevuje bývalá herečka stejně jako v dramatu „William Shakespeare“.

Demosthenes (asi 384 př. Kr. — 322), nejslavnější attický řečník. Své řečnické dokonalosti dosáhl nesmírnou vůlí, vytrvalostí a plí. Musel překonat fyzické nedostatky, zvláště vadnou výslovnost, slabý dech a neobratnost. Legenda obestřela jeho kázeň gloriolou. Vypráví se, že cvičil na břehu za hukotu moře a dával si pod jazyk oblázky, aby přemohl špatnou výslovnost.

Duncanová Isidora (čti dankenová) — (1880—1927), anglická tanečnice, založila reformní taneční školu v Grünewaldu u Berlína. Její tanec byl stylu ryze řeckého. V r. 1921 vyhověla pozvání Sovětského svazu a odjela do Moskvy, kde založila a řídila taneční školu. Též se tam po druhé provdala, za básníka Sergěje Jesenina. Konec jejího života byl tragický: byla uškrcena šálem, jenž se zapletl do kol auta.

Van Dyk Antoon (čti van dajk) — (1599—1641), slavný holandský malíř vlámského původu. Proslavil se hlavně portrétním uměním. Maloval s hlubokým citem a smyslem pro urozenost ducha vybranou společností lidí své doby.

Emery Gilbert (1875—1945), americký herec a autor celkem průměrných, ale obratně psaných divadelních her.

Emoce — duševní pohnutí, citový vzruch.

Et tu, Brute? — I ty, Brute?, byla otázka Caesarova, když mezi útočníky na sebe spatřil i Bruta, pro nějž mnoho vykonal.

Gainsborough (čti gejnšborou) — (1727—1778), anglický malíř, který založil svým dílem typicky anglickou školu krajinářskou. Byl rovněž vyhledávaným portretistou.

Garrick David (čti gerik) — (1717—1779), anglický herec, nejslavnější pokračovatel herectví období Shakespearova, obnovitel novodobého hereckého umění, objevitel hloubky Shakespearova díla, jehož velké postavy, jmenovitě Richarda III., Macbetha a Hamleta, vytvořil. Herectví, jehož slovní kulturu přejal z předchozího období, obohatil smyslem a schopností objevovat na scéně člověka pronikavým vyjádřením jeho povahy a dokonalou charakteristikou jeho chování, zvláště výrazem tváře. Měl také velké zásluhy o společenské i hospodářské povznesení hereckého stavu. Je pohřben ve Westminsteru — anglickém Slavíně — u Shakespearova pomníku.

Goethe Johann Wolfgang (1749—1832), německý básník, prozaik, dramatik, který patří k největším básníkům světovým. Nutno připomenout jeho „Utrpení mladého Werthera“ a „Viléma Meistra“ nebo „Torquata Tassa“, „Ifigenii“ a ovšem „Fausta“, aby se vybavila velikost jeho díla.

Hardingová Ann — (1904), americká herečka; upoutala po prvé velkou pozornost svým herectvím v milostném dramatu „Tarnish“ (1923), které napsal Gilbert Emery; z filmových rolí nutno uvést výběr. Závažné postavy vytvořila v těchto filmech: „Je Mary Duganova vina?“, „Petr Ibbetson“, „Právo na štěstí“ (Galant Lady), „Severní hvězda“ a „Poselství do Moskvy“.

Jago, postava ze Shakespearovy tragedie „Othello“, z trojice ústředních postav Othello, Desdemona a Jago, který z mstivé závisti, již

má proti ušlechtilému Othellovi, dožene jej k zavraždění Desdemony, aby ho zničil.

Jefferson Joseph (čti džefrson) — (1829—1905), americký divadelní herec, který byl ze čtvrté generace divadelní rodiny. Vystupoval na scéně od dětství. Hrál, zpíval, tančil, ovládaje všechny způsoby divadelní práce. Vytvářel role běžného repertoáru své doby, z nichž v některých dosáhl velké popularity.

Johanka z Arcu — může jít buď o titulní postavu Schillerovy „Panny Orleánské“ nebo Shawovy „Jany z Arcu“. V rozhovoru to není blíže určeno, aniž je to v něm ostatně důležité.

Lear (čti lír), postava krále stejnojmenného Shakespearova dramatu, který zanechá vlády a rozdělí vše třem milovaným dcerám, doufaje, že své stáří bude moci u nich střídavě prožívat. Jeho počínání nevede jen dobrota, ale také ješitnost, neboť stále se chce přesvědčovat, jak je milován, takže se posléze jeho láska stává obtížnou; rozcáhá se s dcerami a zešílí, volaje své zoufalé věty, které autor ve své knize cituje.

Leitmotiv (čti lajtmotiv) je vedoucí motiv hudebního nebo literárního díla. Zaznívá, když se objeví určitá osoba, věc či děj nebo když se připomínají.

Macbeth (čti mekbet) je titulní postava dramatu, v němž Shakespeare obrazí tragedii ctižádosti. Macbeth začíná jako počestný muž, ale jat ctižádostivou myšlenkou a podněcován chorobně ctižádostivou chotí, dopustí se zločinu, který plodí nové zločiny, jež posléze rozvrátí svého původce, strhující jej v záhubu.

Michelangelo Buonarroti (čti michelanželo) — (1475—1564), italský sochař, malíř, stavitel i básník, jeden z největších uměleckých tvůrců italských a světových, titanský zjev, z jehož malířského díla je nejslavnější Poslední soud v Sixtinské kapli ve Vatikánu, ze sochařského David, Mojžíš, Otroci (umírající a spoutaný), a Panna Maria s mrtvým Kristem, umístěná v chrámu Sv. Petra v Římě, na jehož stavbě se významně podílel.

Molière (čti molijer) — (1622—1673), francouzský dramatik a herec, z největších dramatických básníků světových, jehož komedie „Tartuffe“, „Lakomec“, „Misantrop“, „Zdravý nemocný“ i ostatní proslavily svého tvůrce i francouzské drama po celém světě.

Oswald, postava malíře z dramatu „Strašidla“, v němž Henrik Ibsen s mravním problémem staví na scénu zároveň problém dědičnosti, již krutě trpí Oswald Alving, jehož duch i tělo propadá zhoubě, způsobené dědictvím po paralytickém otci.

Povers Tom (čti pauers) — (1890), americký herec; vytvořil jednu z hlavních rolí dramatu „Tarnish“ (1923) od Gilberta Emeryho, kde

hrál společně s Ann Hardingovou; potom následovalo značné množství dobrých postav divadelních i filmových. Z jeho filmové tvorby nutno uvést výkon v „Pojistce smrti“ (Double Indemnity) a ve „Dvou letech u stěže“ (Two Years before the Mast).

Raffaello Santi (1483—1520), malíř, architekt a sochař italský. Nejvíce se proslavil různými druhy malířského umění. V souvislosti s touto knihou přichází v úvahu zvláště jeho galerie slavných podob ženských, spanilé vnější i vnitřní krásy.

Reynolds Joshua (1723—1792), anglický malíř, již za svého života uznávaný a vyhledávaný. Největší obliby dosáhl jako portretista, jmenovitě podob dětských a dívčích, přiklání se otevřeně k duchaplné idealisaci. Založil v Londýně stálé umělecké výstavy a Královskou akademii umění, již se stal prezidentem.

Salvini Tommaso (čti salvíny) (1829—1916), jeden z velkých italských herců (Zacconi, Novelli, Rossi), kteří se zasloužili o světovou pověst italského hereckého umění. Tento Milánčan, jenž se zúčastnil 1849 bojů za osvobození Itálie, vytvořil mnoho velkých postav, zvláště Othella, Hamleta, Saula a Valdštejna, dospívaje k idealisaci v přednesu i charakteristice. Jeho zájezdy do ciziny, jmenovitě severní a jižní Ameriky, přispěly popularitě jeho i italského herectví.

Shakespeare William (čti šejkspír) — (1564—1616), anglický dramatik a herec. Psal tragedie, komedie, sonety. Z jeho tragedií jsou nejslavnější: „Hamlet“, „Romeo a Julie“, „Othello“, „Macbeth“, „Král Lear“, „Julius Caesar“; z komedií: „Zkrocení zlé ženy“, „Veselé paničky Windsorské“, „Večer tříkrálový“, „Jak se vám líbí“ — aby byly uvedeny aspoň ty hry, jejichž názvy nebo postavy jsou známe i těm, kdo neznají jejich tvůrce a ostatní jeho dílo. Shakespeare je vrcholným zjevem anglického i světového dramatu.

Siddons Sarah Betty (roz. Kembleová) — (1755—1831), anglická herečka, známá pod jménem *Mistress Siddons* (čti misis Sidons), pocházela z divadelní rodiny. Její otec Roger Kemble měl divadelní společnost (a 12 dětí). Vedle ní se proslavil jako herec její bratr John Philip Kemble. Na vývoj Siddonsové měl vliv sám Garrick. Při svém prvním vystoupení s Garrickem v londýnském divadle Drury Lane považována za málo půvabnou a neměla úspěch. Vrátila se k venkovské společnosti a po pěti letech při novém vystoupení v Drury Lane v Southernové „Osudném manželství“ přijata s velkým uznáním. Pod Garrickovým vedením nastudovala některé Shakespearovy role, jmenovitě paní Macbethovou, Volunnii z „Koriolana“ a Kateřinu z „Jindřicha VIII.“, vytvářejíc ženské protějšky Garrickovým mužským postavám z Shakespeara. Majestátní zjev, vyrovnané pohyby, důstojnost chování podmiňovaly nový typ ženské krásy, který uvedla na scénu. Pronikavé studium povahy, smysl pro účinný výraz, schopnost vřelého citu, kterým se dávala unášet a jimž strhovala, utvářely její herectví.

Skrjabin Elexandr Nikolajevič (1872—1915), ruský skladatel a pianista; byl krátký čas profesorem na moskevské konservatoři, potom se věnoval zcela skladbě a provozování svých děl. Náleží k největším předrevolučním zjevům ruské hudby. Na jeho tvorbu měla vliv filosofie, později zejména mystická, již se věnoval, stejně jako poesie dekadentní. Dotvářely ráz jeho díla, v němž se ozývaly význačné směry konce minulého a začátku tohoto století, určující niterný ráz a jímavé dojmy, hnutí a myšlenky, které jeho hudba vyvolává.

Sostenuto — zdrženě, znamená v hudbě pohyb volnější předešlého.

Stanislavskij Konstantin Sergějevič (1863—1938), ruský režisér a herec, reformátor divadelního umění, spolu s Němirovičem Dančenkem zakladatel Moskevského Uměleckého divadla, které doma i v cizině založilo slávu ruskému divadelnictví. Bohatě nadán, školen a vzdělán, soustředil nejdříve v otcovském domě, záhy pak veřejně společnost, z níž se zrodil jeden z největších souborů světového divadla. Ve velkých i malých rolích, střídající se, vytvářeli jeho členové mistrovská díla. Hráli Sofokla, Shakespeara, Ibsena, Maeterlincka, Hauptmanna. Objevili své vlasti i světu Čechova a Gorkého. Ukázali v pravé podobě Gribojedova i Ostrovského, Gogola i Tolstého. Turgěneva i Andějeva. Vytvořili epochu psychologického realismu a ukázali modernímu divadlu cestu k pravdě. Šlo jim o to, odhalit a vytvořit v dramatickém díle člověka. Asi tak třeba chápat jejich proslavený realismus. Jejich vliv na vývoj světového divadla je hluboký. Zapůsobili úrodně i u nás, kde Moskevské Umělecké divadlo dvakrát hostovalo roku 1906 a 1920. Stanislavskij vynikl jako pronikavý filosof divadelního, jmenovitě hereckého umění, vytvářeje ze svých Pamětí bibli novodobého herectví a moderní režie.

Talma Francois Joseph (1763—1826), francouzský herec, jehož dílo spadá do období francouzské revoluce a prvního císařství. Začal již za Ludvíka XVI., který jej obdivoval, ale Talma byl proti monarchii. Jeho přáteli byli revolucionáři Danton a Desmoulins. Záhy se dostal do Comédie Française, kde působil až do uvedení Chénierova „Karla IX.“, památného bouřlivým potleskem, vyvolaným Mirabeauem při scéně, kdy Chénier předpovídá pád Bastilly. Talma odchází z Comédie a zakládá si s revolucionáři vlastní republikánské divadlo Théâtre de la République. Zajížděl rád k pohostinským hrám na francouzský venkov i do zahraničí, jmenovitě Anglie a Belgie. Napoleon, s nímž se dávno znal, jej vyznamenával svou přízní. Talma vynikal ohnivým přednesem, jehož krásu provázela vždy přirozenost. Měl neméně smysl pro pravdivost hry, která se projevovovala jednak zřetelem k studiu povahy, jednak ohledem na věrnost a účinnost kostymu. Z jeho postav je nutno uvést aspoň Voltairova Saida, Euripidova Oresta, Shakespearova Hamleta a Chénierova Karla IX.

Terry Ellen Alicia (1848—1928), anglická herečka; pocházela z venkovské herecké rodiny, hrála divadlo od dětství, s přestávkami se věnovala divadlu až do smrti svého partnera Irwina, po níž vystupo-

vala jen časem pro zvláštní účely. Po prvé vystoupila s velkým úspěchem s Irwingem jako Kateřina ve „Zkrocení zlé ženy“ a stala se obdivovanou představitelkou Shakespearových postav, mezi nimiž zejména po vytvoření Beatrice se věnovala Shakespearovým komediím, v jejichž postavách zvlášť vynikala. Odtud vedla přímá cesta k modernímu repertoáru. Náleží k nejslavnějším herečkám své doby. Byla matkou velkého scénického výtvarníka Gordona Edwarda Craiga.

Vaudeville (čti vódvil), nyní znamená dost široký pojem, jímž často označujeme lehkou komedii. Nedávno se tím mínila veselá hra se zpěvy, ještě dříve fraška s kuplety, kdysi výstupy s přednesem populárních písniček, původně veselých písniček i satirického obsahu, namnoze pijáckých i válečných, které psal a zpíval v polovině XV. stol. Olivier Basselin (čti baslen) či Basseliri či Oliver Bassel, jak bývá nejednotně uváděn. Tyto písničky, jaké on skládal, byly nazývány podle města, v němž žil, Val-de-Vire, což se později změnilo na vaux-de-vire, později na vaux-de-ville a posléze na vaudeville. Tak byla pak vůbec zvána podobná populární tvorba toho druhu.

Da Vinci Leonardo (čti da vinči) — (1452—1519) italský malíř, sochař a architekt i vynikající učenec, dobrý hudebník a básník. Jeho vynalézavost se uplatnila i při milánských divadelních představeních za Lodovica Mora, na jejichž výpravě se podílel. Byl první, kdo zavedl systém využívání světla při divadelním představení v zatemněném sále. Nejslavnějším jeho dílem je „Poslední večeře“ v refektáři milánských Dominikánů v Santa Maria delle Grazie, nejpopulárnějším „Mona Lisa“ v pařížském Louvru.

Woolcotte Alexander (čti vultot) — 1887—1943), americký divadelní kritik a dramatik. Psal do New York Times, New York Herald, New York World. Tematika psychologická a společenská, často konverzačního zaměření, v jeho dramatické tvorbě převládá. Napsal rovněž hru o Irvingu Berlinovi. Spolupracoval také ve filmu. Jako dramatik zaujímá v americké tvorbě místo podobné tomu, které v anglické zaujal Noel Coward, s nímž jednou také spolupracoval. Tvrdí se, že byl vzorem Kaufmanovi a Hartovi pro hlavní roli jejich hry „Přišel na večeři“.

Wynn Edward (Edd), vlastním jménem Isaiah Edwin Leopold (1886), významný americký herec, libretista a skladatel. Od mládí hrál ve vaudevillech. Brzy se věnoval tomuto druhu jako libretistický i hudební autor. Účinkoval v Ziegfeld Follies newyorské Zimní zahrady, také zfilmovaných. Nejlepší jsou jeho hudební skladby uzavřených čísel, zvláště tanečních a písňových. První vysílal rozhlasem hudební komedii.

Yoga — indická filosofická soustava i praktické učení o možnosti a schopnosti ovládat vůlí a cvičením ducha i tělo tak, že lze dospět k překonání tělesnosti a dosáhnout spojení s božstvím.

OBSAH

Předmluva k českému vydání	7
Předmluva k americkému vydání	11
I. Lekce: Soustředění	15
II. „ : Citová paměť	27
III. „ : Dramatická akce	45
IV. „ : Charakterisace	59
V. „ : Pozorování	81
VI. „ : Rytmus	94
Úvod k rejstříku	113
Rejstřík	114