

Michail HERCOVA
Čechov: CESTA

PRAHA 1990

se to stalo samo od sebe a jakoby mimo moji vůli.

Když se moje vědomí osvobodilo od nenormálního působení alkoholu, začal jsem úspěšněji pracovat v oblasti hledání divadelní pravdy. Mohl jsem srovnat svůj život na jevišti ve střízlivém a nestřízlivém stavu a objevil jsem jeden důležitý moment. Herec, který se napije před tím, než jde na jeviště, ztrácí, aniž by to pozoroval, zvláštní schopnost tvůrčí objektivity ve vztahu k sobě samému. Není schopen vnímat svou hru objektivně, jakoby zvnějšku. Neví, jak hraje. Pociťuje vzrušení, kterému se oddává, ale v tomto vzrušení není svobodný. Vzrušení se ho zmocní a on nemůže odpovídat za výsledky své „tvorby“. Naproti tomu herec, který vládne normálním vědomím, musí během hry na jevišti „vidět“ sebe samého stejně svobodně a objektivně, jako ho vidí publikum. Musí sám vnímat svou hru jakoby zvnějšku. Skutečný tvůrčí stav spočívá právě v tom, že herec, který pocítí inspiraci, vypne sám sebe a nechává tuto inspiraci působit v sobě. Jeho osobnost se dává do služeb inspiraci a on sám se

dívá na výsledky jejího působení na svou osobnost. To zná každý umělec, každý herec, který skutečnou inspiraci zažil. Tato objektivita zachraňuje herce od rozumových, hrubých zásahů do vlastní tvorby. Často se říká, že tvorba musí vycházet z hlubin podvědomého života umělce, ale to je možné pouze tehdy, když umělec umí přistupovat sám k sobě objektivně a nezasahuje do práce podvědomí svými hrubými myšlenkami a city.

Marně si, umělče, namlouváš,
žes stvořitel výtvorů svých . . .

nebo

Prozatím nežádá básníka
k posvátné oběti Apollón . . .

To říkají básníci o inspiraci a s ní spojené objektivitě umělce. Herec, který hledá svou „inspiraci“ ve víně, nikdy skutečnou inspiraci neprožije. Odsuzuje sám sebe ke krutému sebeklamu.

Co se týče schopnosti dívat se sám na sebe objektivně, velkou roli v mém životě sehrál jeden — zdálo by se bezvýznamný — rys mého osudu. Spočívá v tom, že se v maličkostech stále dostávám do směšné situace. A tím, že se směji sám sobě, učím se být sám k sobě objektivní. (Rozdíl mezi mnou a Jepichodovem* spočívá v tom, že se Jepichodov neumí svým „neštěstím“ smát a bere svůj osud tragicky.)

Přestože jsem měl čestnou vstupenku, byl jsem nedopatřením s křikem vyveden ze zástupu lidí vcházejících do kina. Často někoho zdravím, nebo se s ním loučím, a nedostanu na pozdrav odpověď.

Jindy se z přemíry zdvořilosti v rozhovoru s lidmi, které neznám, snažím používat zdvořilé a milé výrazy

* Postava z Višňového sadu A. P. Čechova (pozn. překl.)

a říkám „děkuji“ místo „prosím“, „mějte se dobře“ místo „dobrý den“, „promiňte“ místo „na shledanou“.

Jednou jsem seděl na návštěvě u F. J. Šaljapina a byl jsem v rozpacích. Pil se čaj. Upil jsem ze své sklenice. Nestačil jsem ještě polknout, když jsem zpozoroval, že se za stolem rozhostilo ticho. Báł jsem se polknout nahlas, a tak jsem zadržel čaj v ústech. Ostatní stále mlčeli. Cítil jsem, jak rudnu a že se mě teď na něco zeptají, aby mě vyvedli z rozpaků. Rozhodl jsem se čaj polknout, ale polknutí se mi nepodařilo a čaj tenkým pramínkem, pomalu, jako z injekční stříkačky, vystříkl na ubrus.

Všechny tyto a jim podobné maličkosti mohou mít velký význam, když k nim najdete správný vztah.

* * *

Čím vážnější byl můj vztah k divadlu, čím víc jsem teoreticky pracoval na otázkách nové herecké techniky, tím složitější byl můj vztah k obecnstvu. Dřív jsem pocítoval hlediště jako jedinou nediferencovanou bytost; trásl jsem se před touto bytostí, usiloval o její pochvalu a báł se jejího odsouzení. Ale postupně ke mně z hlediště začaly přicházet i jiné vjemy. Začal jsem rozlišovat složení publika. Nebylo mi jedno, kdo v hledišti sedí. Začal jsem pocítovat vůli diváků, jejich přání, jejich nálady.

Hlediště má desítky odstínů a každý večer přináší nové nuance. Sál bývá dobrý i zlý, lehkomyšlný i vážný, zvědavý i lhostejný, plný úcty i neukázněný. Ale ve všeobecné náladě vládnoucí v sále jsem rozlišoval i tichý boj, probíhající mezi různými skupinami. To všechno dřív do mého vědomí nepronikalo a já hrál tak, jak mi napovídala má nálada. Ale s novým vnímáním hlediště se změnila i moje hra. Začal jsem hrát tak, jak to chtěli právě přítomní diváci. Trápilo mě to, protože jsem cítil, že

ztrácím samostatnost a podřizuji se cizímu přání. Moje muka byla tím větší, čím povrchněji a lehkomyšlněji bylo publikum naladěno. Abych mu vyhověl, začínal jsem hrát hruběji a primitivněji, téměř jako bych svou hru vysvětloval. Ale vůle hlediště bývala tak silná, že jsem ji nemohl přemoci. Každé představení (zvláště na začátku) bylo pro mne těžkým trápením. A vyvstávala přede mnou otázka, jak se z této obtížné situace dostat.

Odpověď jsem našel v nové herecké technice. Pochopil jsem, že diváci mají právo ovlivňovat tvorbu herce během představení a herec se tomu nesmí bránit. Objektivita, o které jsem psal výše, je způsob, jak dát obecenstvu možnost ovlivňovat herce a vnášet do představení svůj odstín. Tak tomu bývá u herce vždy, je-li opravdu inspirován. A jen tehdy vzniká kontakt mezi obecenstvem a hercem, jestliže herec obecenstvo miluje, jakékoli obecenstvo, a když mu předvádí daného večera svou jevištní postavu a dovoluje této postavě dělat všechno, co od něho vyžaduje inspirace, v níž je obsažena i vůle hlediště.

Tím, že na sebe necháte takto působit vlastní inspiraci, můžete pak využívat i rady a pokyny osoby, které důvěřujete a jejíhož mínění si vážíte. Já například často využívám pokynů A. I. Čebana, aniž bych ho přitom přímo obtěžoval. V duchu si ho během představení nebo zkoušky posadím do hlediště a nechám ho na sebe působit. Cítím přitom, jak se moje hra mění, jak se zušlechťuje, a jaká určitost se objevuje v mých gestech, slovech a celých částech role.

Umělecké cítění, vkus a mistrovství A. I. Čebana, kterému jako umělci bezvýhradně věřím, začínají na mne, nebo přesněji — ve mně působit.

Herec, který se domnívá, že je „stvořitel výtvorů

svých“, odděluje od sebe diváky a vyvolává v nich protest. Proč říká básník, že ho Apollón vyzývá k posvátné oběti? Proč k oběti? Protože dát se inspiraci a přes inspiraci obecenstvu, duchu doby, epoše atd. — znamená přinést oběť. Herec, který miluje svou vlastní svévoli, svou osobní vůli v umění, neví, o jakou oběť se v tvorbě jedná a nikdy nebude schopen odpovídat požadavkům doby.

* * *

Odpovědi Michaila Čechova na anketu

divadelního odboru Státní akademie věd a umění, týkající se psychologie herecké tvorby, kterou v roce 1923 po konzultacích s řadou herců a režisérů sestavili N. J. Efros, L. J. Gurevičová a A. P. Petrovskij. Otázky byly zaslány předním divadelním umělcům s ujištěním, že bez jejich souhlasu se odpovědi publikovat nebudou. (Odpovědi Michaila Čechova byly zveřejněny 8 let po jeho smrti, v roce 1963 v časopise Těatr.)

1. *Co pro vaši hereckou práci znamená první čtení hry?*
Cítím příliv energie (tvůrčí) a nemožnost tuto energii osvobodit. V mém vědomí panuje chaos. Je to příjemný aktivní stav. Cítím potřebu urovnat si všechny ty dojmy (tj. potřebu práce). V mých představách se objevuje jakýsi předobraz role. Když se mi hra nelíbí, žádná aktivita se nedostaví. Jasně chápu smysl. Má duše je lhostejná.
2. *Vidíte při práci na roli podobu ostatních postav hry? Jak tyto postavy ovlivňují vaši tvůrčí práci?*
Podobu ostatních postav skoro nevidím. Postavy vytvořené ostatními začínají tu moji ovlivňovat až v posledních stadiích práce.
3. *Ovlivňuje vaši hereckou práci charakter jazyka hry, jeho hudebnost a rytmičnost?*
Líbí se mi a vyhovuje mi rytmus a charakter jazyka Dostojevského a jazyka ruských her ze života. Překlady bývají těžké a mrtvé. Verše mě deprimují.
4. *Zajímáte se při přípravě role především o ni, nebo o celou hru?*

Z chaosu vzniklého po přečtení hry (viz odst. 1) se má pozornost postupně soustřeďuje výhradně na roli. Až v závěrečné fázi práce začínám vnímat hru jako celek. I když se i před tím snažím uvědomovat si celou hru.

5. *Používáte jako materiál pro hereckou práci události ze života nebo své vlastní osobní zážitky?*

Pokud takový zážitek není příliš čerstvý. Pokud vystupuje ve vědomí jako vzpomínka a ne jako něco, což v dané chvíli bezprostředně prožívám. Pokud ho mohu objektivně zhodnotit, tak ano. [Zážitky z oblasti ještě ovlivňované osobně zaujatým přístupem se pro práci nehodí.]

6. *Hledáte jednotlivé rysy role v sobě, nebo v lidech kolem vás, či v literárních pramenech?*

Hledám jednotlivé rysy role jak v sobě, tak v lidech kolem sebe (to především) i v literárních pramenech. Ale rozhodující význam nemá ani jedno, ani druhé, ani třetí. Postava nakonec vzniká z prvků, které samy přicházejí neznámo odkud a pro mne samotného jsou nečekané a nové.

7. *Stává se vám, že při vytváření jevištní postavy vycházíte z konkrétního skutečného člověka, kterého znáte? Do jaké míry vás vybraný vzor svazuje?*

Někdy se mi to stává a hodně to pomáhá v počátečním stadiu práce. Ale konečná postava se pak stejně člověku, kterého jsem si takto vybral, nepodobá. Velmi plodné bývá setkání s člověkem, který se podobá postavě už hotové.

8. *Objevuje se před vámi vaše postava náhle, tak, že ji najednou v sobě pocítíte, nebo k ní docházíte promyšlením a kombinováním jednotlivých prvků?*

Ve většině případů (a pokládám je za zdařilé a nor-

mální) se postava objeví najednou (ale jen v obecných rysech) při prvním čtení hry. Pak nadlouho mizí a musím ji hledat pomocí kombinování jednotlivých prvků. Potom se objeví znovu a už trvale zůstává v mé moci.

Poznamenávám v závorce, že v těžkém období hledání zmizelé postavy napadají člověka ty nejčernější myšlenky a prožívá tíživé pocity. Pokušení podlehnout jim je velké. Je však třeba umět si v tomto období zachovat optimismus a veselou mysl. Vítězství chmurné nálady nejen že oddálí okamžik ovládnutí postavy, ale může ho i zcela zadusit. To se mi stalo s postavou Jepichodova ve Višňovém sadu. (Ostatně v daném případě byly i jiné příčiny neúspěchu, o nichž se zmiňuji níže.)

9. *Co vzniká dříve — psychologická, pohybová, nebo zvuková podoba role?*

To bývá různé. Myslím, že to závisí 1. na tom, co je autorem barevněji vykresleno, a 2. na tom, co v dané roli nejvíc odpovídá mému osobnímu tvůrčímu tématu, mé tendenci (kterou si ani nemusím plně uvědomovat). Nemluví o tématu, které ve mně vyvolává daná role, ale o tématu, které ve mně žije od narození, o tématu, které (ať už vědomě či podvědomě) vyjadřuji po celý život v každé roli.

10. *Můžete při práci na roli určit okamžik, kdy pro vás role ožívá?*

Vždy velmi pozdě. Stanovit přesně, proč a kdy, to nemohu. Hodně mi pomáhá první dojem z kostýmu a líčení a obecnost, ale i vlastní nálada, inspirující vliv režiséra, postava viděná ve snu nebo setkání s člověkem, který se postavě podobá, ale dochází k tomu i bez jakýchkoli zjevných příčin.

11. *Stalo se vám, že role ožila díky jedinému slovu či impulsu zvějšku?*
Viz odst. 10
12. *Upřesňujete v období přípravné práce text role?*
Nerozumím otázce.
13. *Měníte při reprízách některá místa v textu role?*
V žádné roli jsem se nemohl a nemohu ubránit improvizaci textu. Zvláště v cizích hrách uváděných v překladu.
14. *Učíte se své role nahlas, nebo pro sebe?*
Neučím se text. Ukládá se do paměti sám od sebe. Pokud jde o postavu jako celek, tak osvojování probíhá především v duchu za pomoci představ a fantazie.
15. *Využíval jste někdy při práci na roli literární, umělecké či vědecké prameny?*
V Chlestakovovi. Částečně v Erikovi XIV. (Viz odst. 6)
16. *Představujete si během přípravného období prostředí, v němž vámi představovaná postava žije?*
Pokládám takový postup za užitečný, ale používám ho nerad. U mně bývá násilný a nezajímavý.
17. *Vycházíte při vytváření vnější podoby role ze svých vlastních fyzických předpokladů, nebo se snažíte přizpůsobit svůj zevnějšek podle vás ideální podobě postavy?*
Snažím se za každou cenu o ideální podobu. Nejen že přitom nepřihlížím ke svým vlastním fyzickým předpokladům, ale snažím se je všemi prostředky překonat. Ústupky bývají do jisté míry nevyhnutelné a vždy mě to mrzí.
18. *Hledáte vnější podobu role (ličení, kostým atd.) v textu role (nebo hry), nebo v jiných pramenech?*
Hledám ji v textu role, ve hře i v jiných pramenech,

- ale především ve vlastní fantazii, která mi kreslí vnější podobu role z pramenů mně neznámých.
19. *Gesta a mimiku si při práci na roli promýšlíte, nebo se ve vás rodí bezprostředně?*
Z 90 % se gesta a mimika rodí bezprostředně. Z 10 % promyslím podstatu toho, co vzniklo bezprostředně, s cílem zafixovat charakter gesta či mimiky (ale ne samotné gesto). V roli Erika XIV. jsem od režiséra (J. B. Vachtangova) dostal jako speciální úkol vypracovat ostré, lakonické, výrazné a zakončené gesto. V tom případě jsem mnohé dělal vědomě a pak to ukládal do oblasti podvědomí.
20. *Posloucháte se: v období práce na roli, při představení?*
Poslouchám. Ale existují dva druhy poslouchání:
1. Naslouchání motivované ctižádostivou snahou a touhou co nejefektivněji a nejzajímavěji pronést tu či onu větu. To svědčí o špatné hře a je zárukou nezdaru.
2. Poslouchání, které probíhá paralelně s tvůrčím procesem a které nebrání podvědomí, aby dělalo to, co pokládá za nutné. Takové poslouchání nepobízí vědomí k opravování intonací či hereckého projevu.
21. *Kontrolujete se při práci na roli před zrcadlem?*
Ne. Ale když to náhodou udělám (například ze zvedavosti), vždy to práci spíš škodí a kromě toho to, co v zrcadle vidím, na mě působí nepříjemně (stejně jako když se vidíte na filmovém plátně). Poslouchání druhého typu (viz odst. 20) přebírá v jistém smyslu úlohu zrcadla, aniž by vyvolávalo nepříjemné pocity.
22. *Vidíte při práci na roli sám sebe, jak tuto roli hrajete? A do jaké míry podrobně?*
Vidím a je to pro mne velký tvůrčí podnět. Mohu

vidět (celkem libovolně) docela podrobně a přesně ztělesnění role, které pokládám za ideální. Působí mi to obrovský umělecký požitek. Postava, kterou v takových případech vidím, je současně mé vlastní podání i podání někoho, kdo moje herecké schopnosti mnohokrát převyšuje.

23. *Zařazujete do své práce na roli jako přípravná cvičení i takové okamžiky, které se v samotné hře nevyskytují?*
Někdy. Já osobně to ani moc nepotřebuji. Když je role hotová, mohu žít v dané postavě v libovolných situacích nezávisle na samotné hře.

24. *Vadí vám zkoušet nebo hrát roli, kterou jste viděl v cizím provedení?*

Rozhodně vadí. Jen příliš špatné cizí provedení mou hru neovlivňuje. (Hrál jsem Jepichodova ve Višňovém sadu po Moskvínovi a role se mi vůbec nepovedla.)

25. *Jakou část práce na roli děláte na zkouškách, jakou mimo zkoušky (doma), a která je pro vás důležitější?*
Práce na zkouškách je vždy násilná a mučivá, protože při ní vědomě musíte předvádět to, co k veřejnému vyjádření ještě nedozrálo. Mimo zkoušky probíhá práce v podvědomí (a snad nepřetržitě). Mimo zkoušky si mohu přemýšlet, fantazírovat a snít o roli, aniž bych se snažil o její předčasné ztvárnění. Obě tyto části práce jsou pro mne stejně důležité a nezbytné jako dvě části jednoho celku.

26. *Do jaké míry vám pomáhá či překáží režisér?*

Když je režisér netrpělivý, despotický, necitlivý, když necítí, co zaujalo herce a úporně prosazuje své, tak překáží. Když se režisér dokáže nadchnout tím, co herce vzrušuje, nebo nadchnout herce pro to, co vzrušuje jeho samotného, nebo dokáže najít střední

cestu, která vzrušuje jak jeho, tak herce, pak je jeho pomoc herci obrovská a je až obtížné určit, komu v takovém případě vytvořená postava náleží, zda herci, či režisérovi.

27. *Pozorujete podstatné rozdíly ve své hře při posledních zkouškách, kdy je role už téměř hotova, a při první veřejné zkoušce (nebo veřejné generální zkoušce)? Stalo se vám, že jste při takovém prvním veřejném provedení podstatně změnil svou hru v jednotlivých scénách nebo odstín celkového charakteru role? Můžete určit, co tuto změnu způsobilo?*

První provedení před diváky roli podstatně mění. Vysvětlit to však nedokážu. Kromě toho, celková psychologická tvářnost obecenstva (jeho duchovní úroveň) mě nutí, abych se jí během představení (nezávisle na své vůli) přizpůsoboval.

28. *Můžete v sobě kdykoli vyvolat duševní stav potřebný pro roli?*

Ano, pokud mi role v daném období není nepříjemná. Když k roli necítím lásku, nemám dost vnitřní energie a nejsem schopen v sobě potřebný duševní stav vyvolat.

29. *Potřebujete se k tomu duševně připravit?*

Ano.

30. *Používáte nějaké postupy, které vám umožňují vyvolávat v sobě jevištní emoce?*

Kromě běžných postupů, jejichž cílem je soustředit se na podstatu role, mám ještě zvláštní prostředek, který spočívá v tom, že pomocí řady myšlenek v sobě vzbuzuji lásku k obecenstvu a na základě této lásky se mohu v jediném okamžiku zmocnit postavy.

31. *Používáte před představením umělé povzbuzující prostředky, pravidelně nebo výjimečně? (Tazatelé se za-*

zaručuji naprostým utajením odpovědi.) Možná, že jste sledoval vliv takových povzbuzujících prostředků ve hře jiných herců?

Ne.

32. Pozoroval jste, že v den představení se už od rána proměňujete v postavu, kterou budete večer hrát?

Když mám roli rád, tak se do ní několikrát během dne vžívám.

33. Má vzrušení při prvním představení vliv na vaši hru, a pokud ano, tak jaký?

Vždy příznivý.

34. Pocítujete rozdíl (a pokud ano, tak jaký), když hrajete před plným či poloprázdným sálem?

Domnívám se, že na počtu diváků závisí množství vynaložené tvůrčí energie. Ostatně při postupu, o němž jsem se zmínil v odst. 30, množství diváků nerozhoduje. Obecně se dá říct, že herec při hře využívá i energii vycházející z publika.

35. Jak na váš sebepocit při představení působí a) kostým, b) líčení, c) výprava, d) rekvizity?

Při jejich prvním použití se tvůrčí energie násobí, ve hře se rodí nové momenty, mnohé se ujasňuje atd. Při reprízách se síla tohoto pocitu ztrácí a přínos a), b), c) a d) vnímáme pouze tehdy, když se v nich objeví defekty.

36. Do jaké míry pocítujete to, co se kolem vás odehrává na jevišti, jako skutečnost?

37. Mají na vaši hru vliv události z vašeho života, které se v daném okamžiku podobají tomu, co se odehrává na jevišti?

38. Hrál jste komickou nebo veselou roli v době, kdy jste byl rozrušen nějakým neštěstím, jak se to odráželo ve vaší hře, a jak v obecnstvu?

To závisí na stupni tvůrčího napětí. Ale skutečnost na jevišti je podstatě odlišná od životní skutečnosti (viz 37. a 38.). Mohu odpovědět pouze příklady.

1. Prožíval jsem těžké chvíle, loučil jsem se s milovaným člověkem. Do toho přišla smrt mé matky. Pod vlivem obou těchto zážitků jsem napsal povídku, kterou jsem několikrát přednášel na koncertech. Byl jsem se svým přednesem spokojen. To, co jsem prožíval v životě, pomohlo mému přednesu (charakter povídky odpovídal duševnímu stavu).

2. Ve výše popsané situaci jsem musel hrát vaudeville — absolutně se mi to nedařilo. Byla to mučivá práce.

3. Poprvé v životě jsem byl přítomen chirurgické operaci. V šest hodin večer operace skončila a v osm hodin jsem hrál Chlestakova. Neobyčejný rozmach tvůrčích sil. Stupeň inspirace, jaký jsem ve své divadelní praxi zažil jen jedinkrát.

Obecně se dá říct, že veselá, radostná nálada napomáhá hereckému výkonu, ať je jakéhokoli charakteru.

39. Stalo se vám, že jste ve své hře využil náhodných změn v průběhu představení?

Ano.

40. Mohou vaši hru narušit partnerovy chyby v textu, nečekané změny v aranžmá, opožděný příchod atd.?

Jsou-li vyjmenované změny způsobeny lajdáctvím, tak ruší. Jinak náhodná změna osvěžuje sebepocit postavy a podněcuje tvůrčí energii.

41. Improvizoval jste někdy v důsledku náhodného výpadku paměti text a jak se to odrazilo na vašem jevištním sebepocitu?

V takových případech obvykle okamžitě ztrácím hlavu. Další závisí na tom, nakolik úspěšně zaimprovizuji text.

42. *Cítíte při své hře náladu hlediště?*
Vždy a silně.
43. *Jak na vás působí potlesk?*
Mám ho velmi rád a cením si ho nejen proto, že může být příjemný mně osobně, ale hlavně proto, že v něm cítím nutné, přirozené, prosté a silné spojení obecnosti s herci, vzájemnou výměnu nejen síly a citů, ale i čehosi nedefinovatelného, co je stejně důležité pro diváky jako pro herce.
44. *Nezachováváte si v přestávkách a po představení mimoděk tón a držení těla postavy, kterou hrajete?*
To záleží na tom, jak mám roli v daném období rád, jak zdařilé je představení, jaký je stupeň únavy po představení atd.
45. *Dostáváte se okamžitě po odchodu z jeviště do svého civilního sebepocitu?*
Viz odst. 44. Role Frazera z Potopy ve mně ještě dlouho žije i po skončení představení. Pravděpodobně by tomu bylo stejně i s Erikem XIV., kdybych nebyl tak unavený.
46. *Jaký vliv mají na vaši hru ohlasy diváků a kritiky?*
Velký vliv nemají. (Vyjímám případy, kdy se jedná o člověka s uměleckým citem a pochopením, jehož si vážím, a jehož názory mě zajímají.)
47. *Pomáhá vám praktická analýza vaší hry v divadelních recenzích? Nacházíte v nich postřehy užitečné pro vaši hru? Měníte svou hru pod vlivem těchto postřehů?*
Velmi zřídka se setkávám se seriózní kritickou analýzou své role. (Nejužitečnější vliv mívají ta místa, kde se poukazuje na mé nedostatky.)
48. *Ovlivňuje vaši hru vztah souboru a partnerů k vám osobně?*
Ano.

49. *Má na vaši hru vliv váš osobní vztah k partnerovi?*
Silný. Je-li záporný, překáží mi to při snaze o dosažení tvůrčího stavu. Pokud se tvůrčí stav přesto dostaví, ztrácí se můj osobní vztah k partnerovi.
50. *Myslíte si, že je nutné prožívat svou roli při každém představení (jak se domníval Salvini), nebo jen v přípravném procesu (jak se domníval Coquelin)?*
Salvini.
51. *Existuje rozdíl mezi emocemi na jevišti a v životě a v čem podle vás spočívá?*
Prožívání v životě má osobní charakter (egoistický, zaujatý, který nepřipouští objektivní přístup). Prožívání na jevišti není osobní (je nadosobní), není egoistické a objektivní přístup připouští.
52. *Necháváte se zcela unášet svou hrou, v celé roli nebo v jednotlivých místech, a v jakých? Pokud ano, jakým dojmem to působí na diváky?*
Nechávám se zcela unášet svou hrou v celé roli nebo v jednotlivých místech (libovolných) jen v tom případě, že je v nich obsaženo to moje osobní téma, o němž jsem se zmínil v odst. 9.
53. *Vyvolávají ve vás okamžiky prožívání na jevišti skutečné životní emoce?*
Ne, tj. prožívání tvůrčí — ne osobní, nepřechází v životní — osobní.
54. *Můžete kdykoli vyvolat slzy, bledost, zástavu dechu?*
Mohu vyvolat prožívání, v jehož důsledku se pak objeví třeba i slzy, bledost atd. Ale vyvolat zástavu dechu, bledost, slzy atd. jako takové nedokážu.
55. *Co podle vás působí na diváka větším dojmem: bezprostřední prožívání, nebo prožívání záměrně vyvolané?*
Na diváky působí pouze tvůrčí, jevištní (tj. ne osobní) prožívání (nezávisle na tom, jak vzniklo).

Možná, že jsem otázku nepochopil.

56. *Nepozoroval jste, že k dosažení vnitřního prožitku na jevišti napomáhá výrazné provedení jeho vnějšího projevu?*
Ano, jen je třeba mít odvalu provést takovou akcí velmi výrazně a přesně a nezaleknout se její malé významnosti pro diváka. Když se vám to podaří, prožitek se dostaví.
57. *Stává se vám, když hrajete, že část vaší duševní energie je pohlcena rolí, ale že jste současně i schopen se kontrolovat a uvědomovat si, jakým dojmem působíte na diváky?*
Viz odst. 20. Kromě toho, když se hra vůbec nedaří a vy vlastně hrajete z jakéhosi pocitu odpovědnosti vůči představení, probíhají ve vědomí velmi jasně i různé myšlenky, které se hrou nesouvisejí. A tu se může stát, že vaše podvědomí, ničím v tu chvíli neznásilňované — osvobozené, se z ničeho nic probudí, potlačí lenost, únavu, apatii a vyvolá ve vás tvůrčí stav. Samozřejmě to nepokládám za cestu k dosažení tvůrčího stavu.
58. *Probíhá ve vaší práci tvůrčí proces při každé repríze, nebo jen při vytváření role?*
Snažím se o tvůrčí stav při každém představení, ale dosahuji ho poměrně zřídka.
59. *Vyjmenujte role, které pokládáte za své nejzdařilejší: Frazer — Potopa. Erik XIV. Kaleb — Cvrček u krbu (v prvních letech jeho uvádění).*
60. *Vyjmenujte role, které máte nejraději: Frazer — Potopa. Erik XIV. Malvolio — Večer tříkrálový.*
61. *Můžete říct, proč máte vyjmenované role rád?*
Frazera pro ostrý a výrazný přechod od krajního zla a egoismu k opravdově cítěné srdečnosti a lásce a naopak. Pro komiku. Erika pro jeho utrpení.

Malvolia pro drsnou komiku a naivní smyslnost.

Všechna tato označení jsou povrchní a nepřesná. Výstižnější odpověď by asi souvisela s odstavcem 9 (osobní téma).

62. *Jsou vždy vaše oblíbené role uznávány za nejzdařilejší?*
Ne, například Malvolio. (Ostatně u Malvolia diváky uráží moje nepokryté a místy neslušné zobrazování jeho chlípnosti.)
63. *Pocitujete během hry na jevišti zvláštní pocit radosti a čím je podle vás tento pocit vyvolán?*
Pocit radosti prožívám v tvůrčím stavu pokaždé. Vyvolává ho: 1. osvobození se od vlastní osobnosti a 2. plné vnímání (nebo spíš prožívání) onoho tvůrčího tématu (odst. 9), které je mému normálnímu vědomí nedostupné.
64. *Působí vám větší uspokojení role, jejichž charakter je vám sympatický, či podobný vašemu, nebo naopak radši zobrazujete postavy povahově odlišné?*
Na to nemohu odpovědět. Myslím si, že příliš blízká podoba role s charakterem představitele nepomáhá vžívání se do role a jejímu hraní.
65. *Když hrajete roli víckrát, hrajete ji vždy stejně?*
Vždy více či méně jinak.
66. *Má na vaši hru vliv změna divadla (budovy či kolektivu)? Pocitujete v souvislosti s touto změnou rozdíl ve svém tvůrčím jevištním sebepocitu?*
Ovlivňuje mě to — většinou k horšímu.
67. *Vnímáte u často hrané role okamžik, kdy se ztrácí čerstvost hry? Můžete uvést přibližně, při kolikátém představení k tomu dochází? Děláte něco pro to, abyste tomu zabránil?*
Asi 8., 10. představení. O způsobech osvěžení role viz odst. 30.

68. *Stalo se vám, že jste s velkým časovým odstupem musel studovat roli, kterou jste už jednou hrál, a svazovalo vás pak při té nové práci vaše první provedení?*
Nestalo se mi to.

Mich. Čechov

Pozorujte postavu ve svých představách tak dlouho a tak intenzívně, až její city (které svým vnitřním zrakem také vidíte) probudí stejné city ve vás samotných. Až se její city stanou vašimi. Znovu si dovolím říct (i když se možná mylím): nesledujete dost pozorně vnitřní život své postavy. City, které ukazujete na plátně, jsou příliš povrchní, příliš obecné, abstraktní a neosobní. V tvůrčí fantazii takové city nejsou. Tam jsou city hlubší, složitější, zajímavější. Příliš brzy začínáte zobrazovat to, co se možná jen mihlo vašimi představami. Nechte svůj cit pod vlivem pozorované postavy dozrát. Dívejte se na ni (do ní!) každý den, několikrát za den. Potom nebudete zobrazovat obecně úlek, obecně lásku, obecně zlobu. Postava vytvořená vaší tvůrčí fantazií vám to nedovolí.

Udělejte si takový pokus. Představte si, že jste Shakespeare, Michelangelo nebo starořecký sochař, a začněte znovu tvořit Leara v bouři, Mojžíše, Laokoonta. Ať se tato díla stanou postavami vaší fantazie. Snažte se sku-

tečně prožít tu vášnivou sílu citů, kterou prožívali tvůrci těchto velkých děl. Potom se stejnou silou představivosti pracujte na svých rolích a brzy zpozorujete, že čím déle a intenzívněji pozorujete vnější podobu a zvláště vnitřní svět svého hrdiny, tím víc tato představa před vaším naléhavým, tázavým pohledem roste a rozvíjí se. Určitě vám ukáže jakýkoli cit ve složitější, hlubší a pro vás i pro diváka zajímavější podobě. Vždyť víte, že obecné, mělké city bývají jen na jevišti. V životě i v té nejvšednější situaci nejste nikdy jenom rozzlobení nebo jenom veselí. Když jste veselí v životě, je vaše veselost pouze převládajícím tónem v celém akordu citů a pocitů. (Vzpomeňte si na slova Stanislavského: Když hraješ zlého, hledej, v čem je dobrý.)

Vaše představa při soustředěné práci rozezná ve vaší herecké duši celý akord, ať je jeho dominující tón jakýkoli. Nestalo se vám někdy, když jste toužili zahrát si nějakou roli a dlouho jste k tomu nedostávali příležitost, že když se vám ta příležitost nakonec naskytla, zjistili jste najednou s údivem, že vaše role je téměř hotova? Proč? Protože jste ji stále se zaujetím a láskou pozorovali ve svých představách a postupně jste si osvojili všechny její city, všechny nuance, sílu i dominantní tóny jejího vnitřního života. Myslím, že pro vás, kteří pracujete na Hrozném, bude snadné dosáhnout dobrých výsledků — znáte záměr režiséra a vaše představy z něj mohou vycházet, vnitřní život postav bude tedy odpovídat stylu, v němž režisér svého Hrozného vidí a inscenuje.

Druhý způsob, jak posílit a propracovat potřebné emoce, který vám můžu navrhnout, je tento: Téměř každá scéna v Hrozném je podle Ejzenštejnova záměru plná atmosféry. Ne vždy se však podaří, aby tato atmosféra dospěla k divákovi. Měli byste víc pracovat na posílení

těchto režisérských atmosfér, abyste je pak využili k probuzení potřebných citů v sobě. Jestliže se herec vědomě oddá působení atmosféry, může být její vliv na jeho city velmi silný. Jen se podívejte na všední život a přesvědčíte se o její síle. Každá krajina, každá ulice, dům, pokoj mají svou atmosféru. Jinak vejdete do knihovny, jinak do nemocnice, do kostela, jinak do hlučné hospody nebo do muzea, jestliže se jako do hudby zaposloucháte do atmosféry, která vás obklopuje. Stejná, vám známá krajina vám zazní jinak v atmosféře jarního jitra, jinak v bouři. Pomocí tohoto „znění“ poznáte mnoho nového a obohatíte své tvůrčí síly. Cožpak jste si nikdy nevšimli, jak se bezděčně mění vaše pohyby, řeč, způsob chování, když se dostanete do silné, strhující atmosféry? Jak vaše myšlenky dostávají jiný směr, jak se vás mimovolně zmocňují nové city a nálady?

Vcházíte například do atmosféry pouličního neštěstí a jste znepokojeni dřív, než jste stačili zjistit, co se stalo. Jste ještě daleko od místa nehody a v mysli vám už jeden za druhým vyvstávají obrazy možného neštěstí. Vaše vůle začala pracovat, pohyby, chůze, výraz obličeje — vše se změnilo. Jste jiný člověk. Rozhlédněte se kolem: spolu s vámi běží jiní, neznámí lidé. Individuální city každého z vás jsou různé, ale všechny vycházejí ze společné, vás všechny ovládající atmosféry katastrofy.

Stejně jako v životě je tomu i na jevišti. Bylo by dobré dřív, než budete v dané atmosféře hrát, nějaký čas se v ní spolu s partnery pohybovat. Je třeba vytvořit ji kolem sebe. Stačí, abyste si představili, že vzduch kolem vás je naplněn atmosférou, kterou od vás vyžaduje režisér, a ona se téměř okamžitě sama od sebe objeví. Představit si ji je stejně snadné jako představit si například aroma nebo světlo, naplňující prostor. I nepřítel dlouhý trénink vás

naučí pracovat s atmosférou a užívat ji jako prostředek k probuzení svých citů.

Chcete-li, mohu vám nabídnout jednoduché cvičení, které pak můžete libovolně obměňovat. Představte si scénu, kterou znáte z literatury nebo z historie. Dejte tomu dobytí Bastily. Představte si okamžik, kdy dav vtrhne do jedné vězeňské cely a osvobozuje vězně. Objímají ho, líbají, tancují s ním a kolem něj, zpívají, křičí a nakonec se spolu s osvobozeným soudruhem s hrozbami vrhají k nové cele. Pozorujte charakter a typy mužů a žen. Ať tato scéna, vytvořená vaší fantazií, vyvstane před vámi v co nejsytějších barvách. Potom si řekněte: dav jedná pod vlivem atmosféry silného vzrušení, opilý silou a mocí. Všichni dohromady i každý zvlášť je touto atmosférou zachvácen. Pozorujte tváře, pohyby, seskupení postav, tempo, v němž se děj odehrává, zaposlouchajte se do výkřiků, do tónů hlasů, pozorujte detaily scény a uvidíte, jak vše, co se bude odehrávat, bude odrážet danou atmosféru, jak tato atmosféra bude diktovat davu jeho jednání.

Pozměňte atmosféru a podívejte se znovu na své „představení“. Ať předchozí vzrušení dostane charakter hněvu a msty a uvidíte, jak se to projeví v pohybech, jednání, výrazu tváří a výkřících davu. Znovu změňte atmosféru. Ať účastníci scény pocítí hrdost, důstojnost a slavnostnost okamžiku. A znovu uvidíte, jak se samy od sebe změní postavy, pózy, seskupení, hlasy a obličeje v davu. To, co jste zažili v představách, můžete, máte-li čas a chuť, zažít i ve skutečnosti. Udělejte si řadu skupinových cvičení — etud na atmosféru. Zeptejte se režiséra, do jakých atmosfér byste se měli vžívat zvlášť intenzívně vzhledem k další práci na Hrozném. O témata nebude nouze.

Když budete pracovat tímto způsobem, přesvědčíte se

i o tom, že atmosféra má schopnost spojovat herce s divákem. Díky ní divák nejenže objektivně sleduje to, co se před ním odehrává na jevišti nebo na plátně, ale i sám zatouží zúčastnit se představení spolu s herci. A v tom je víc než polovina úspěchu. A konečně divák, jehož se zmocní atmosféra scény, chápe lépe její obsah. Ani text, ani ten nejlepší herecký výkon nemůže předat divákovi celý obsah scény, jestliže tato scéna není prosycena atmosférou. Atmosféra je duší scény. Bez ní se divák dívá jakoby do psychicky prázdného prostoru.

Je ještě jeden způsob, jak probouzet v herci velké city. Tady je třeba jít od vnějšího k vnitřnímu. Když budete dělat velká, široká, výrazná a dobře tvarovaná gesta, nejen rukama, ale celým tělem, a když budete jedno a totéž gesto mnohokrát opakovat, vaše duše na ně odpoví citem stejně velkým, jako je samotné gesto. Nemluvím samozřejmě o gestu při hře — to je věcí režiséra; mluvím, tak říkajíc, o „pracovním gestu“, o prostředku, jak probouzet v duši herce velké city. Když si vezmete například gesta odmítnutí či souhlasu, stísněnosti nebo rezignace, příkazu, podrobení se, rozhořčení, protestu, otevření se, přijetí apod. a s veškerou vnitřní energií (ale bez zbytečného vnějšího napětí) budete tato silná (ale prostá) gesta opakovat, uvidíte, jak snadno ve vás začnou vznikat potřebné city. A tady může režisér vám (i sobě) pomoci, když vybere sérii gest blízkých těm citům, které bude potřebovat při další práci. Oč snadněji a pravdivěji budete po takovém cvičení provádět složité mizanscény, silné pohyby a krásné výrazné skupinové kompozice, jakých je v Ejzenšteinově filmu kolik. Všechny pak budou naplněny vnitřním obsahem. Zatím vaše pohyby často působí dojmem, jako by nebyly vaše. Jsou vám předepsány režisérem: on se pohybuje a gestikuluje vašim prostřednictvím.

Vzpomínám si na povídku Antona Čechova, v níž vystupuje stařeček, který si nejdřív dupnul a pak se rozzlobil. Zveličte tenhle komický rys stokrát, vezměte ho vážně a dostanete právě ten princip probouzení citů v duši herce, o němž mluvím.

A nakonec vám mohu navrhnout ještě jeden způsob probouzení citů. Také vyžaduje práci vaší představivosti. Téměř v každé větě je slovo, v němž je vyjádřen celý její smysl (je jedno, zda logický či psychologický). Za tím slovem se vždy skrývá vizuální obraz. V něm je jako v ohnisku zkoncentrována všechna síla, všechen smysl citů a pocitů spojených s tou větou (nebo s celou řadou vět). Na tom obrazu může herec pracovat, rozvíjet a zdokonalovat ho (přesně, tak, jako pracuje na obrazu celé své role), dokud se mu tento výtvar jeho fantazie nestane pramenem potřebných citů.

Představte si, jak odlišně vidí a pocítují slovo „bojar“ Hrozný a Starická. Jak rozdílné jsou jejich city, když slyší a vyslovují toto slovo! Kdyby každý z nich mohl svého „bojara“ zobrazit na plátně, jak vzrušující a v ničem si nepodobné obrazy by před námi vyvstaly! Jaká tajemství duše, jak Ivana, tak Starické, by se před námi odkryla! Ale herec nepotřebuje ani paletu, ani barvy — dokáže předávat v nejjemnějších nuancích svého hlasu, v gestu, pohledu, v neviditelném vyzařování citů celou sílu nenáviděné či milované podoby bojara, vytvořené jeho tvůrčí fantazií. Jeho slovo — obraz se stane zdrojem vzrušení jak pro něj, tak pro diváka. Je třeba taková slova vybrat (ať jich pro začátek není mnoho) a systematicky, den za dnem je začít propracovávat. (Může se stát, že většina těch slov budou právě slova, na která kladete mechanický hlasový důraz.)

Koncem roku 1928 se Čechov v Berlíně setkal se Stanislavským. Dlouho spolu hovořili o svých „systémech“ a rozešli se, aniž by jeden druhého přesvědčil. Čechov o tom napsal v dopise příteli:

„Srovnávali jsme naše systémy a našli jsme mnoho společného, ale i mnoho rozdílů. Rozdíly jsou podle mne podstatné, ale moc jsem to nezdůrazňoval, protože se nesluší kritizovat práci a smysl celého života takového giganta. Pro mne osobně to mělo kolosální teoretický význam a ještě víc jsem se utvrdil ve správnosti svého systému. Je zajímavé, že kdyby Košťá souhlasil s některými

změnami ve svém systému, mohli bychom pracovat spolu ruku v ruce a určitě bychom tak udělali víc než každý zvlášť. Je to vlastně hrozná škoda! Můj systém je kromě jiného prostší a pro herce pohodlnější. Při mojí metodě je například herec plně objektivní ve vztahu ke své postavě. U K. S. je, jak se mi zdá, mnoho momentů, kdy se herec nutí ke křečovitému úsilí a k vymačkávání svých osobních citů — je to těžké, mučivé, nepěkné a mělké. Našemu pozorování postavy v představách a jejímu následnému imitování odpovídá například u K. S. pozorování daných okolností, přičemž na místo postavy se staví sám pozorovatel, jehož úkol spočívá v tom, aby odpověděl na otázku: „co by můj hrdina (v daném okamžiku já) dělal za daných okolností?“. To mění celou psychologii herce a zdá se mi, že ho to bezděčně nutí hrabat se ve své vlastní ubohé dušičce. A ve srovnání s postavami, jaké nám někdy nabízí svět fantazie, je dušička každého člověka ubohá. Tím nechci říct nic urážlivého o lidské duši vůbec, mluvím jen o srovnání. Ještě jeden příklad: herec v systému K. S. začíná od fyzického úkolu, přičemž ho vyplňuje sám za sebe: postavit stůl, přendat židli, zapálit sirku atd. — to všechno kvůli probuzení pocitu pravdy. Herec mého směru má pocit pravdy obsažený už v samotné postavě. Můj herec si může rozvíjet pocit pravdy doma — to je jeho věc, ale zkoušku tím začínat nelze. Proč? Protože „postavte stůl“ — to je přímá cesta k hroznému naturalistickému přístupu a k upoutávání pozornosti ke své netvůrčí osobě . . .“

Názory Stanislavského a Čechova (když celý spor hodně zjednodušíme) se lišily především v těchto dvou bodech:

1. Názor na využití emocionální paměti:

Stanislavskij: Když se herec soustředí na vzpomínky

z osobního života, dovedou ho tyto vzpomínky k živým tvůrčím citům potřebným na jevišti.

Čechov: Opravdové tvůrčí city se dostavují prostřednictvím fantazie. Čím méně herec využívá své osobní prožitky, tím víc tvoří. Využívá při tom tvůrčí city očištěné od všeho osobního. Jeho duše zapomíná své osobní prožitky, přepracovává je v hlubinách podvědomí a přetváří je na umělecké.

2. Jak si má herec představovat svou postavu — „snít“ o ní:

Stanislavskij: Hraje-li herec například Othella, musí si představit sám sebe v situaci Othella, to v něm vyvolává pocity, které potřebuje k tomu, aby Othella zahrál.

Čechov: Herec musí na sebe zapomenout a představit si ve své fantazii Othella v dané situaci. Když bude pozorovat Othella (ne sebe samotného) ve svých představách, jakoby zvnějšku, pocítí to, co cítí Othello. Jeho city v tom případě budou čistší, přetvořené. Postava shakespeareovského hrdiny viděná ve fantazii probudí v herci tvůrčí city, které se obvykle nazývají inspirací.

Michail Čechov: HERCOVA CESTA

Z ruského originálu Puť aktora,
vydaného nakladatelstvím Academia v Leningradě
roku 1928
přeložila, doplnila a studii napsala Zoja Oubramová.
Obálka a grafická úprava Václav Konečný.
Vydalo Panorama, nakladatelství a vydavatelství,
v Praze v roce 1990
jako svou 4 824. publikaci.
Edice Dramatická umění.
Odpovědná redaktorka PhDr. Jana Pilátová.
Výtvarná redaktorka Věra Běťáková.
Technická redaktorka Ivana Pekařová.
224 stran textu.
Ze sazby písmem Plantin vytiskla Typografie, Brno
AA 10,41 VA 10,63 401-22-825
Náklad 3 000 výtisků.
Vydání 1.
11-109-90
TS 09/20
Cena brož. výtisku 22 Kčs