

89
1946
KONSTANTIN SERGEJEVIČ
STANISLAVSKIJ

MOJE VÝCHOVA
K HERECTVÍ

(Z deníku herckého adepta)

ATHOS V PRAZE 1946

PŘEDMLUVA

1

Mám v plánu veliké, mnohosvazkové dílo o hereckém umění (tak zvaný „systém Stanislavského“).

Vydaný už „Můj život v umění“ je jeho prvním svazkem, představujícím úvod k tomuto dílu.

Tato kniha, pojednávající o metodě herecké práce v tvůrčím procesu „prožívání“ druhým jeho svazkem.

V nejbližší době chci uspořádati třetí svazek, který bude pojednávat o metodě herecké práce v tvůrčím procesu „přetělesňování“.

Čtvrtý svazek věnuji „práci na roli“.

Současně s touto knihou bych měl vlastně dát veřejnosti k ruce jakousi cvičebnici, s celou řadou příslušných cvičení („Cvičné příklady“).

Nedělám to nyní proto, abych neodváděl pozornost od základní linie své velké práce, kterou pokládám za podstatnější a naléhavější.

Jak jen bude „systém“ v hlavních rysech objasněn, — přistoupím k sestavení pomocné cvičebnice.

2

Jak tato kniha, tak i všechny následující si nečiní nároků na vědeckost. Sledují výlučně praktický cíl. Snaží se seznámit s tím, čemu mne naučila dlouhá zkušenost herce, režiséra a pedagoga.

3

Názvosloví, jehož používám v této knize, není vymyšleno mnou, ale vzato z praktického života, od žáků a začínajících herců. Ti dali sami v průběhu své práce svým tvůrčím zd-

žitkům příslušná pojmenování. Jejich názvosloví má tu výhodu, že je blízké a srozumitelné začátečníkům.

Nepokoušejte se hledat v něm vědeckých základů. Máme svůj divadelní slovník, divadelní argot, na němž spolupracoval život sám. Ovšem, používáme i vědeckých termínů, jako „podvědomí“, „intuice“, ale používáme jich ne ve filosofickém, ale v prostém, všedním smyslu. Není naší vinou, že oblast jevištní tvůrčí práce je vědou docela zanedbávána, že zůstala neprozkoumanou, a že se nám nedostalo nezbytných termínů pro praktickou práci. Bylo třeba vypomoci si v této situaci vlastními, abych tak řekl, domácími prostředky.

4

Jeden z hlavních úkolů sledovaných „systémem“ spočívá v přirozeném povzbuzení tvůrčí práce organické povahy a jejího podvědomí.

Řeč o tom je v posledním, XVI. oddílu knihy. K němu je třeba obracet se s mimořádnou pozorností, neboť obsahuje jádro tvůrčí práce a celého „systému“.

5

O umění je třeba psát prostě, srozumitelně. Učená slova žáka děsí. Mluví k rozumu, ale ne k srdci. V tom okamžiku vyřazuje lidský intelekt z tvůrčí práce uměleckou emoci i s jejím podvědomím, složky, kterým připadá v našem uměleckém směru významná role.

Ale mluvit a psát prostě o složitých tvůrčích pochodech je obtížné. Slova jsou příliš konkrétní a těžkopádná, nežli aby jimi bylo lze vyjádřit prchavé, podvědomé pocity.

Tyto okolnosti mne přinutily k tomu, abych hledal pro tuto knihu zvláštní formu, jež by čtenáři pomohla vycítiti to, co tištěná slova chtějí vyjádřit. Pokouším se o to názornými příklady, popisem školní práce žáků na úkolech a cvičeních.

Bude-li mít má metoda úspěch, oživnou tištěná slova čtenářovým citem. Pak jimi budu moci objasnit podstatu naší tvůrčí práce a základní principy psychotechnické.

6

Dramatická škola, o níž v knize mluvím, lidé, kteří v ní jednají, ve skutečnosti neexistují.

Práci na tak zvaném „systému Stanislavského“ jsem zahájil už dávno. Zprvu jsem si dělal poznámky ne pro tisk, ale pro sebe sama, abych nějak přispěl k bádání na poli našeho umění a jeho psychotechniky. Postavy, výrazy, příklady, jichž jsem v nich pro názornost použil, pocházely ovšem z tehdejší dávné, předválečné doby (1907—1914).

Tak se během let poznenáhlu navršoval obsáhlý materiál k „systému“. Nyní z něho vznikla kniha.

Bylo by dlouhé a obtížné měnit v ní jednající postavy a ještě těžší uvádět z minulosti vzaté příklady a jednotlivé výrazy v soulad s životním názorem a charakterem nových, sovětských lidí. Bylo by třeba měnit příklady a hledat nová vyjádření. A to bylo ještě zdouhavější a obtížnější.

Ale to, o čem má kniha pojednává, nevztahuje se k nějaké časově omezené epoše a k jejím lidem, nýbrž k organické přirozenosti všech lidí uměleckého založení, všech národností a všech epoch.

Časté opakování jedněch a těchž myšlenek, jež pokládám za závažné, je úmyslné.

Nechť mi čtenáři odpustí tuto dotěrnost.

7

Závěrem pokládám za příjemnou povinnost poděkovati těm, kteří mi byli v té či oné míře nápomocni při vzniku této knihy svými radami, pokyny, materiálem a pod.

V knize „Můj život v umění“ jsem mluvil o roli, jež připadla v mém životě mým prvním učitelům G. N. a A. F. Fedotově, N. M. Medvědovu, a F. P. Komissarževské, kteří mě první naučili přistupovat k umění a rovněž mým prvním spolupracovníkům v MCHATu, v čele s Vl. Iv. Němirovičem-Dančenkem, od nichž jsem při společné práci pochytil mnoho velmi závažného. Rád se přiznávám, že vždycky, a zvláště teď, při vydávání této knihy, jsem na ně vzpomínal a vzpomínám.

Přecházejte k těm, kteří mi pomáhali při vybudování tak zvaného „systému“, při sestavení a vydání této knihy,

obracím se především na své stálé průvodce a věrné pomocníky své jevištní činnosti. S nimi jsem začínal svou hereckou práci v rané mladosti, s nimi nadále sloužím své práci i teď, ve stáří. Myslím tím zasloužilou umělkyni Republiky Z. S. Sokolovu a zasloužilého umělce Republiky V. S. Alexejeva, kteří mi pomáhali uskutečnit tak zvaný „systém“.

S velikou vděčností a láskou vzpomínám na svého zesnulého přítele L. A. Suleržického. On první uznal mé počáteční pokusy se „systémem“, pomáhal mi propracovat první jeho zásady a zveřejnit je, posiloval mne ve chvílích pochyb a sklесlosti.

Velikou pomoc mi při praktické práci se systémem a při sestavování této knihy prokázal režisér a pedagog Operního divadla mého jména, N. V. Děmidov. Od něho jsem dostal cenné pokyny, materiál, příklady; řekl mi svůj soud o knize a ukázal na chyby, jichž jsem se dopustil. Jsem šťasten, že mu nyní mohu vyjádřit za tuto pomoc své nejupřímnější díky.

Velmi jsem závázán za pomoc při uskutečňování „systému“, za pokyny a myšlenky při revizi rukopisu této knihy zasloužilému umělci Republiky, herci MCHATu M. N. Kedrovu.

Rovněž srdečně děkuji zasloužilému umělci Republiky herci MCHATu N. A. Podgornomu, který mi dal mnoho pokynů při četbě rukopisu této knihy.

Konečně vzdávám nejhlubší díky E. N. Semjanovské, která se podjala obtížné redakce této knihy, a jež se zhostila svého důležitého úkolu s mimořádnou znalostí věci a s mimořádným talentem.

K. Stanislavskij.

ÚVODEM

... února roku 19.. v městě N., kde jsem pracoval, bylo mně a mému druhu, rovněž stenografovi, uloženo poříditi zápis veřejné přednášky vynikajícího umělce, režiséra a učitele Arkadije Nikolajeviče Torcova. Tato přednáška byla mezníkem v mé životní pouti: probudila ve mně nepřekonatelnou touhu po divadelních prknech, takže nyní už jsem členem divadelní školy a co nevidět vyslechnu první přednášky Arkadije Nikolajeviče Torcova a jeho asistenta Ivana Platonoviče Rachmanova.

Jsem neskonale šťasten, že jsem skoncoval se starým životem a vydávám se na novou cestu.

Něco z dřívějšíka mi nicméně bude ku prospěchu. Tak třeba moje stenografie.

Co abych se pokusil zachytiti všechny lekce a podle možnosti poříditi jejich těsnopisný záznam? Vznikla by tak celá učebnice! Umožní opakování probraného! A i později, až budu hercem, budou mi ty záznamy vodítkem a ukazatelem v obtížných úsecích práce.

Rozhodnuto: budu vést zápisy v deníkové formě.

Dnes jsme se shromáždili, abychom vyslechli Torcovy poznámky ke své hře na zkušebním představení.

Arkadij Nikolajevič řekl:

– V umění je třeba především vidět a pochopit krásu. Proto nejdříve vyzdvihneme a všimneme si nejpozoruhodnějších momentů představení. Byly jen dva: první, když Maloletková sletěla se schodiště s úpěnlivým křikem „Pomoc!“, druhý měl Nazvanov ve scéně „Krev, Jago, krev!“ V obou případech jste se jak vy, kteří jste hráli, tak my, kteří jsme přihlíželi, docela poddali tomu, co se odehrávalo na scéně, otřásli a rozohnili jsme se tímž, všem společným, vzrušením.

Tyto zdařilé momenty, posuzujeme-li je samy o sobě, lze nazvat *uměním prožívání*, které se pěstuje v našem divadle, a jemuž se učíme tady, v jeho škole.

– Co je to umění prožívání? – zeptal jsem se se zájmem.

– Poznal jste je z vlastní zkušenosti. A nyní nám povězte, co jste zakoušel v oněch okamžicích opravdové tvůrčí práce.

– Nic nevím a na nic se nepamatuji, – pravil jsem omámený Torcovovou chválou. – Vím jen, že to byly nezapomenutelné chvíle, že jen tak chci napříště hrát, a že takovému umění jsem hotov se oddat úplně...

Musil jsem se odmlčet, sice by mi byly vytryskly slzy.

– Jakže? Vy se neupamatováváte na své vnitřní rozkolísání, když jste hledal vyjádření čehosi strašného? Nevzpomínáte si, jak vaše ruce, oči a celá vaše bytost byly připraveny kamsi se vrhnout a cosi uchopit? Nevzpomínáte si, jak jste se kousal do rtů a jedva zdržoval slzy? – dotíral Arkadij Nikolajevič.

– Ano, teď, když jste mně popsal co bylo, začínám se upamatovávat na své pocity, – přiznával jsem se.

– A beze mne byste si je byl neuvědomil?

– Ne, neuvědomil.

- Jednal jste tedy podvědomě?

- Nevím, snad. Je to dobře, nebo špatně?

- Velmi dobře, vedlo-li vás podvědomí správným směrem, ale špatně, svedlo-li vás na scesti. Ale vás nesvedlo a to, co jste nám dal v těch několika zdařilých chvílích bylo výborné, lepší než vše co si jen můžeme přát.

- Opravdu? - ptal jsem se, nedýchaje štěstím.

- Opravdu! Protože nejlépe je, když si role herce docela podmaní. Ten potom mimovolně prožívá život své role, nepozoruje, *jak* cítí a nemyslí na to, *co* dělá a vše vychází samo sebou z podvědomí. Bohužel však nejsme vždy s to řídit tuto tvůrčí práci žádaným směrem.

- Ocitáme se tedy, není-li pravda, v slepé uličce: máme tvořit unesení, a to nám umožňuje jenom podvědomí, ale my, jak sám vidíte, jím nevládneme. Promiňte prosím, ale kde je východisko? - podívoval se trochu ironicky Govorkov.

- Na štěstí je tu východisko! - přerušil ho Arkadij Nikolajevič. - Nespočívá v přímém, nýbrž v nepřímém působení vědomí na podvědomí. V lidské duši jsou totiž oblasti podřízené i vědomí a vůli. Tyto oblasti mohou ovlivňovati naše bezděčné duševní pochody.

Pravda, k tomu je třeba velmi složité tvůrčí práce, která probíhá jen zčásti pod kontrolou a bezprostředním vlivem vědomí. Z větší části je to práce bezděčná a podvědomá. Stačí na ni jen tak zručná, geniální, citlivá, nedostižná a zázraky uskutečňující umělkyně, jakou je naše organická přirozenost. S ní se nedá srovnati ani nejrafinovanější herecká technika. Ta ať nás učí! Takový názor a vztah k naší umělecké přirozenosti je charakteristický pro umění prožívání, - vykládal se západem Torcov.

- A zvrtno-li se ta přirozenost? - optal se kdosi.

- Je zapotřebí povzbuzovat a řídit ji. K tomu jsou tu psychotechnické metody, s nimiž se musíte seznámit. Jejich cílem je oživovat a uplatňovat vědomými a nepřímými cestami v tvůrčí práci podvědomí. Ne nadarmo zní jeden z hlavních principů našeho umění prožívání: „*Podvědomá tvůrčí práce přirozenosti, zprostředkovaná vědomou psychickou činností umělce.*“ (Podvědomé - prostřednictvím vědomého, volní - prostřednictvím bezděčného.) Přenechme vše podvědomé čarodějce přírodě

a soustředme se na to, co je nám dostupné - na poznatky vědomé tvůrčí práce a na vědomé metody psychotechniky. A ty nás učí především, že když vstupuje v činnost podvědomí, je třeba umět nepřekážet mu.

- Jak zvláštní, že podvědomí má zapotřebí vědomí! - podivil jsem se.

- Mně se to zdá docela přirozeným, - pravil Arkadij Nikolajevič. - Elektrina, vítr, voda a ostatní živelné přírodní síly mohou být podmaněny člověkem jen prostřednictvím mnohého znalých a chytrých inženýrů. Naše podvědomá tvůrčí síla se rovněž nemůže obejít bez inženýra svého druhu - bez vědomé psychotechniky. Jen tehdy, pochopí-li a vycítí-li herec, že jeho vnitřní i vnější život na scéně probíhá v jej obklopujících podmínkách reálně a normálně až k hranicím a podle všech zákonů lidské přirozenosti, otevrou se poznenáhlu hlubiny podvědomí a z nich vystoupí pocity nám mnohdy nepochopitelné. Na krátkou nebo delší dobu si nás podmaní a povedou nás tam, kam jim bude velet cosi v našem nitru. Říkáme této neznámé a nezbadatelné síle v našem hereckém žargonu „*nátura*“.

Ale stačí porušit náš pravidelný organický život, přestat na jevišti opravdově tvořit, a hned se citlivé podvědomí ve strachu před násilím skrývá v tajemných hlubinách. Aby se to nestalo, je třeba především tvořit opravdově.

A tak je realismus ba dokonce naturalismus vnitřního života herce nezbytný k vyvolání činnosti podvědomí a k vyvolání tvůrčí inspirace.

- To znamená, že naše umění potřebuje neustálé tvůrčí práce podvědomí, - uzavřel jsem já.

- Neustále podvědomě a s nadšením tvořit nelze, - poznamenal Arkadij Nikolajevič, - takových geniů není. Proto nám ukládá naše umění alespoň přípravu půdy pro takové skutečně podvědomé tvoření.

- A jak se to dělá?

- Především je třeba tvořit uvědoměle a opravdově. Tak je připravována nejlepší půda pro vzklíčení podvědomého a spontánního.

- A proč? - nechápal jsem.

- Protože uvědomělé a opravdové předpokládá pravdu. Pravda pak probouzí víru a uvěří-li přirozenost

tomu, co se v člověku děje, sama se pouští do díla. Za ní se probouzí podvědomí a může se probudit i nadšení.

– Co znamená hrát roli „opravdově“? – vyptával jsem se já.

– Znamená to: v životních podmínkách role a v plné shodě s ní správně, logicky, důsledně a lidsky myslet, chtít, usilovat a jednat na divadelních prknech. Jakmile se toho herec dobere, přiblíží se roli a začne souběžně s ní cítit.

Řečeno naší mluvou znamená to *rolí prožívat*. Tento proces i termín jej označující mají v našem umění zcela výjimečný, zásadní význam.

Prožívání pomáhá umělci k dosažení hlavního cíle jevištního umění, který spočívá *ve vdechnutí života a ducha roli a v podání tohoto života na scéně v umělecké formě*.

Jak vidíte, nespočívá náš hlavní úkol toliko v tom, abychom dali roli vnější životnost, ale především v tom, abychom na scéně podali vnitřní život zobrazené postavy a celé hry, přizpůsobující tomuto cizímu životu své vlastní lidské smysly, odevzdávající mu všechny organické prvky vlastní duše.

Zapamatujte si jednou provždy, že k tomuto hlavnímu zásadnímu cíli našeho umění musíte směřovat v každém okamžiku své tvůrčí práce a svého života na scéně. Proto se tedy zamýšlíme především nad vnitřní povahou role, to jest nad její psychologií, jež se v ní vytváří v průběhu vnitřního pochodu prožívání. Ukazuje se, že tento je hlavním momentem hercovy tvůrčí práce a první jeho starostí. Roli je nutno prožívat, to znamená cítit souběžně s ní vždy a při každém jejím opakování.

– Každý veliký herec musí prociťovat a skutečně prociťuje to, co představuje, – říká starý Tomáš Salvini, nejlepší představitel této školy. – Tvrdím dokonce, že je povinen zakoušet své vzrušení ne jednou či dvakrát při učení se roli, ale ve větší či menší míře při každém, ať prvním, či tisícím jejím ztělesnění...*) – citoval Arkadij Nikolajevič ze statí Tomáše Salviniho (jeho odpověď Coquelinovi), kterou mu podstrčil Ivan Platonovič. Stejně se dívá na herecké umění i naše divadlo.

*) T. Salvini, „Několik myšlenek o scénickém umění“, ruský čas. „Herec“, č. 14, r. 1891, str. 58.

Podnícen dlouhými spory s Pašou Šustovem, využil jsem první příhodné chvíle a řekl Arkadiji Nikolajeviči:

– Nechápu, jak je možné naučit člověka správně prožívat a prociťovat, jestliže mu to samo „necítí“ a „neprožívá“!

– Co si myslíte o tomhle: je možno působit na sebe či na druhého tak, aby se zaujal rolí a jejím obsahem? – zeptal se mne Arkadij Nikolajevič.

– Dejme tomu, že ano, třebaš to není nikterak snadné, – odpověděl jsem.

– Je možné vytknouti si v ní zajímavé a vážné úkoly, hledat správná hlediska na ni, probuditi v sobě opravdové úsilí po jí odpovídajícimu výrazu?

– Je to možné, – souhlasil jsem opět.

– Zkuste tedy, ale opravdu vážně a svědomitě, dovést podobnou práci do konce a zůstaňte při tom chladným a nezúčastněným! Nesvedete to! Docela jistě se vzrušíte a začnete se ocítat v postavení jednající osoby kusu, začnete sám zakoušet jemu odpovídající pocity. Pracujte si takovým způsobem svou rolí a pak vám bude jasné, že každý okamžik vašeho života na scéně vyvolá ve vás nějaký analogický prožitek. Souvislá řada takových okamžiků vytváří pevnou linii prožívání role, „její zživotnění lidským duchem“. A především takovéto, jasně uvědomělé jednání herce na scéně, v atmosféře prvotní vnitřní pravdy, vyvolává lépe než co jiného pocitovost a nejlépe oživuje na kratší či delší dobu podvědomé a intuitivní jednání.

– Ze všeho, co bylo řečeno jsem vyrozuměl, že studium našeho umění nás vede k poznávání psychologie prožívání. Vždyť prožívání nám pomáhá dobrat se hlavního cíle tvůrčí práce – „vdechnutí lidského ducha do role“, – snažil se vyvodit důsledky Šustov.

– Cílem každého umění není jen „vdechnutí duše roli“, ale i její vnější vyjádření uměleckou formou, – opravil Šustova Torčov. Proto nesmí herec prožívat roli jen vnitřně, ale musí dát prožitému také vnější výraz. Všimněte si tedy, jak závislost vnějšího podání od vnitřního prožitku je mimořádně veliká právě v umění, jaké jsme si my předsevzali. Aby byl herec s to dát výraz i nej-

jemnějšímu a často podvědomému hnutí, musí mít nutně k dispozici výjimečně tvárný a dokonale vypěstěný hlasový a tělesný aparát. Hlas i tělo musí naprosto lehce a bezprostředně, hbitě a přesně zrcadlit nejjemnější, téměř nepostihnutelné záchvěvy. Tady vidíte, z jakých důvodů musí herec našeho druhu, mnohem více nežli v umění jiných tendencí, pečovat nejen o vnitřní aparát, uskutečňující pochod prožívání, ale i o vnější tělesný aparát, věrně reprodukcující výsledky tvůrčí práce smyslu, – o vnější formu *přetělesnění*.

Ukazuje se, že podvědomí silně ovlivňuje tuto práci. A v oblasti přetělesnění se nemůže s podvědomím srovnávat ani nejvyspělejší herecká technika, i když tato sebevědomě hlásá svou dokonalost.

Naznačil jsem vám v posledních dvou hodinách v hrubých rysech, v čem záleží naše umění prožívání, – uzavíral Arkadij Nikolajevič.

– Věříme, a skutečnost nás o tom stále ubezpečuje, že jen takové scénické umění, jež je prostoupeno živým, organickým prožitkem člověka-herce, může umělecky vyjádřit všechny nepostihnutelné odstíny a celou hlubinu vnitřního života role. Jen takové umění může zcela uchvátit diváka, způsobit, aby nejen pochopil, ale především prožil vše, co se na scéně děje, může rozmnožit jeho vnitřní zkušenost a zůstat v něm časem nesmazatelné stopy.

Ale kromě toho, a i to je neobyčejně důležité, zachraňují hlavní metody naší tvůrčí práce a zákony organické přirozenosti, na nichž naše umění spočívá, herce před pádem. Kdo ví, s jakými režiséry a v jakých divadlech budete jednou pracovat. Zdaleka ne všude a všichni se při své tvůrčí práci řídí požadavky přírody. Ponejvíce jsou tyto hrubě znásilňovány a to znamená vždy úpadek herce. Budete-li si neústupně vědomi mezí skutečného umění i organických zákonů své tvůrčí přirozenosti, nikdy nesejdete na scesti a budete s to kontrolovat a napravovat své chyby. Zato bez pevných základů, kterými vás může podepřít umění prožívání, jež se řídí zákonem herecké přirozenosti, zbloudíte, zmátnete se a pozbudete kritických měřítek. Proto také pokládám za povinnost všech herců všech uměleckých směrů bez výjimky, studium základů našeho umění prožívání. Tím má začínat průprava každého herce.

– Ano, ano, to je právě to, po čem z celé duše dychtím! – zvolal jsem nadšeně. – A jak jsem šťasten, že se mi podařilo, třeba jen částečně, naplnit hlavní cíl našeho umění prožívání.

– Nebuďte předčasně unesen, – zchladil mé nadšení Torcov. – Nebo se nakonec dočkáte hořkého rozčarování. Nezaměňujte pravé umění prožívání s tím, co jste ukázal při celé scéně na produkci.

– A co jsem tedy ukázal? – tázal jsem se jako zločinec na rozsudek.

– Řekl jsem už jednou, že v celé vámi předvedené velké scéně bylo jen několik zdařilých okamžiků opravdového prožívání, jež vás přiblížily našemu umění. Požil jsem jich, abych názorně ukázal vám i ostatním žákům základní pojmy námi uznávaného umění tak, jak jsme o nich právě hovořili. Pokud se týče celé scény Othella a Jago, nelze vaše výkony v ní nikterak pokládat za příklad umění prožívání.

– A zač je lze pokládat?

– Za tak zvanou hru „vycházející z nitra“, – vysvětlil Torcov. – Jednotlivé momenty nabývají náhle a neočekávaně velké umělecké kvality a oštrnosti pro diváka. V těch okamžicích herec prožívá, nebo tvoří intuici, improvizuje. Ale cítíte se povoláním a dostatečně i fyzicky silným, abyste hrál ve všech pěti ohromných dějstvích „Othella“ s týmž elánem, s jakým jste náhodou zahrál v jediné kratičké scéně „Krev, Jago, krev“?

– Nevím zda...

– Ale já vím až příliš dobře, že na takový úkol nestačí ani herec s výjimečným temperamentem a ohromnou fyzickou silou! – odpověděl za mne Arkadij Nikolajevič. – Na pomoc přirozenému fondu je zde třeba ještě dobře propracované metody psychotechnické. Ale všeho toho vy ještě pòstrádáte, právě tak, jako herci hrající z nitra a přitom tu techniku neuznávající. Tak jako vy, i oni spoléhají jen na vnuknutí. Nedostaví-li se, nemají čím zaplnit mezery ve hře, prázdná, neprožitá místa role. Tak vznikají při reprodukci role dlouhé periody nervového ochabnutí, dokonalá umělecká nemohoucnost a naivní diletantská šmírařina. V těch okamžicích vaše podání role, jako každého herce „z nitra“, zneživotnělo, znepřirozenělo a zdřevěnělo. Tak jako když kulháte jste

Dnes jsme se shromáždili v místnosti školního divadla, nevelkého, ale dokonale vybaveného.

Arkadij Nikolajevič vešel, zkoumavě nás přehlédl a řekl:

– Maloletková, vystupte na scénu!

Nemohu popsat úděs, který zachvátil ubohou dívku. Zmítala sebou na svém místě, s nohama klouzajícíma po kluzkém parketu. Nakonec Maloletkovou uchopili a odvěkli k Torcovovi, který se smál jako dítě. Zakryla si tvář oběma rukama a breptala:

– Miláčkové, holoubci, nemohu! Přátelé, mám strach, mám strach!

– Uklidněte se a pojďte hrát. Nuže, jaký je obsah našeho kusu, – vykládal Torcov, aniž si nadále všiml jejího rozčilení. – Opona jde nahoru a vy sedíte na scéně. Sama. Sedíte, sedíte, pořád sedíte... Konečně opona zase padá. A to je všechno. Nelze si vymyslet něco snadnějšího. Že?

Maloletková neodpovídala. Torcov ji tedy vzal za ruku a beze slova dovedl na jeviště. Žáci se řehotali.

Arkadij Nikolajevič se prudce otočil:

– Přátelé moji, – pravil, – jste ve třídě a Maloletková prožívá velmi závažný okamžik svého hereckého života. Vždycky je třeba vědět, kdy a čemu je možno se smát.

Maloletková a Torcov vyšli na scénu. Všichni seděli teď v tichém očekávání. Zmocnila se nás slavnostní nálada jako před začátkem představení.

Konečně se opona pomalu rozhrnula. Uprostřed, na samé předscéně seděla Maloletková a bojíc se pohlédnout do obecnstva, zakrývala si ještě stále oči. Panující ticho nutilo k očekávání čehosi mimořádného od té, jež byla na scéně. Pausa vyzývala.

A skutečně, Maloletková to vycítila a pochopila, že

musí něco podniknout. Opatrně sňala s obličeje ruku, a pak druhou ruku, ale přitom tak sklonila hlavu, že jsme viděli jen její šesťku s pěšinkou. Nastala nová trapná pauza.

Když konečně vycítila, že nálada je příliš napjatá, vzhlédla do hlediště, ale ihned se odvrátila, jako kdyby ji oslnilo prudké světlo. Začala se urovnávat, uvelebovat, zaujímal nevábné pózy, zakláněla se a nakláněla na různé strany, usilovně potahovala bluzičku, pozorně pátrala po čemsi na podlaze.

Konečně se Arkadij Nikolajevič nad ní smiloval, pokynul a opona spadla.

Běžel jsem k Torcovovi a poprosil ho, aby udělal stejné cvičení se mnou.

Posadili mne doprostřed scény.

Nebudu lhát, ale necítil jsem strachu. Vždyť to nebylo představení. Nicméně mi nebylo docela dobře z vnitřního rozporu, z neslučitelnosti nutkání; divadelní prostředí mě vystavovalo na oči divákům, kdežto lidské zážitky, které jsem na scéně hledal, volaly po samotě. Kdosi ve mně chtěl, abych bavil diváky, ale kdosi druhý nakazoval, abych si jich nevěšmal. A nohy i ruce, hlava i trup, ačkoliv mě poslouchaly, přidávaly si samy od sebe něco navíc, něco trochu jiného. Položíš ruku nebo nohu jen tak prostě, ale ona z ničeho nic se nějak pokrouť. Nakonec z toho vyjde póza jako na fotografii.

Zvláštní věc! Vystoupil jsem na scéně všeho všudy jednou, jinak jsem celou tu dobu žil reálným lidským životem, ale přesto mi připadalo nesrovnatelně lehčím sedět na scéně ne lidsky, ale herecky, neskutečně. Divadelní lež je mi na scéně bližší nežli přirozená pravda. Říkají, že jsem na se vzal hloupý, provinilý a prosebný výraz. Nevěděl jsem co počít a kam se dívat. Ale Torcov byl stále vytrvalý a mučil mě.

Po mně zkusili toto cvičení i druzí žáci.

– A teď přistoupíme k dalšímu, – prohlásil Arkadij Nikolajevič. – Časem se zase k těmhle cvikům vrátíme a budem se učit sedět na scéně.

– Učit se obyčejnému sedění! – nechápali žáci. Vždyť jsme už seděli.

– Ne, – prohlásil rozhodně Arkadij Nikolajevič. – Vy jste neseděli obyčejně.

– A jak jsme měli sedět?

Místo odpovědi Torcov vyskočil a vážným krokem vstoupil na scénu. Tam se ztěžka spustil do křesla zrovna jako doma.

Ač prostě ničeho nedělal a nesnažil se dělat, přece nás jeho sedění upoutávalo: měli jsme chuť dívat se a chápat to, co vyjadřovalo. Usmíval se — a my také, zamýšlel se — a nám se chtělo vědět o čem, zahleděl se na něco — a my dychtili vědět, co upoutalo jeho pozornost.

V životě by tě prostě Torcovovo sedění nezaujalo. Ale odehrává-li se na scéně, hledíš z nějaké příčiny velmi pozorně a zakoušíš dokonce jakési uspokojení z té podívané. Když seděli na scéně žáci, bylo tomu jinak! Nebavilo na ně hledět, nebavilo dohadovat se, co se dělo v jejich duši. Rozveselovali nás svou bezmocností a přáním líbit se, kdežto Torcov nás na sebe nijak neupozorňoval, ale nás to samotné k němu přitahovalo. V čem byl ten háček? Arkadij Nikolajevič nám to vysvětlil:

– Všecko, co se na scéně děje, musí se dít s nějakým cílem. Také sedět je tam třeba pro nějaký cíl a ne jen tak se ukazovat divákům. Ale to není lehké a je třeba se tomu učit.

– S jakým cílem jste tam právě seděl vy? – vyptával se Vjuncov.

– Abych si odpočinul od vás a po právě skončené zkoušce v divadle. Teď sěm pojdte a zahrajte nový kus, – řekl Maloletkové. – Já budu hrát s vámi.

– Vy? – vyjekla dívka a hnala se na scénu.

Opět ji posadili do křesla uprostřed jeviště, opět sebou začala usilovně vrtět. Torcov stál vedle ní a soustředěně hledal nějakou poznámku ve svém notýsku. Zatím se Maloletková poněmhu uklidňovala a nakonec tiše seděla s očima pozorně upřenými na Torcova. Bála se ho rušit a trpělivě čekala na další učitelovy pokyny. Její držení se stalo přirozeným. Divadelní prkna zdůrazňovala její dobré herecké vlohy a pocítil jsem v ní zalíbení.

Tak uběhla dlouhá chvíle. Pak šla opona dolů.

– Jaké jste měla pocity? – zeptal se jí Torcov, když se oba vrátili do hlediště.

– Já? – zeptala se nechápavě. – Cožpak jsme hráli?
– Ovšem.

– Ale já přece myslila, že jsem jen seděla a čekala, až to vyhledáte v knížce a řeknete mi, co je třeba dělat. Já přece vůbec nic nehrála!

– Nu a právě to bylo dobře, že jste z jakési příčiny seděla a nic nehrála, – chytil ji Torcov za slovo. – Co je podle vás lepší? – obrátil se na nás všechny. – Sedět na scéně a ukazovat nožku jako Veljaminová, sebe sama vcelku jako Govorkov, nebo sedět a něco dělat, třebaš by to bylo něco bezvýznamného? Ať si je to nepříliš zajímavé, ale vytváří to život na scéně, neboť ukazování pro ukazování nás tím či oním způsobem svede s úrovně umění.

Na scéně je třeba jednat. Jednání, činnost — na tom spočívá dramatické umění, umění herecké. Samo slovo „drama“ označuje ve starořeckém jazyce „probíhající činnost“. V latině mu odpovídalo slovo „actio“, totéž, jehož kořen přešel do našeho „aktivní“, „akce“, „akt“. A tak inscenace dramatu znamená před našima očima probíhající dění, jehož je herec jednajícím osobou.

– Promiňte prosím, – pravil náhle Govorkov. – Řekl jste právě, že na scéně je nutno jednat. Dovolte mi, prosím, otázku: jak to, že vaše sedění v křesle máme pokládat za činnost? Podle mého mínění je to naprostá a absolutní nečinnost.

– Nevím, zda Arkadij Nikolajevič jednal, či nejednal, – pravil jsem vzrušeně, – ale jeho „nečinnost“ byla jaksi mnohem poutavější, nežli vaše „činnost“.

– Nehybnost toho, kdo sedí na scéně, neznamená ještě jeho pasivitu, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič. – Je možno zůstat bez pohnutí, ale být nicméně v plné činnosti, jenomže ne na venek, nýbrž uvnitř, psychicky. Ale nejen to. Nežřídka je fysická nehybnost následkem zvýšené niterné činnosti, která je v tvůrčí práci zvláště důležitá a zajímavá. Hodnota umění je určována jeho duchovní náplní. Proto poněkud pozměním svou definici a vyjádřím ji takto: *na scéně je nutno jednat — vnitřně i vnějšně.*

Tím je stanovena jedna z hlavních zásad našeho umění, které spočívá v aktivitě a činorodosti naší jevištní tvůrčí práce a umění.

– Sehraje nový kus, – obrátil se Torcov k Maloletkové. – Poslyšte jeho obsah: vaše matka ztratila práci a tím i výdělek; nemá už ani co by prodala, aby zaplatila dramatické škole, odkud budete zítra vyloučena pro nezaplacení školného. Ale vaše přítelkyně přišla na pomoc, avšak nemajíc peněz, přinesla jehlici s drahocennými kameny, jedinou cennou věc, kterou měla. Šlechetný čin přítelkyně vás rozrušil a dojal. Ale je možno přijmout takovou oběť? Nemůžete se rozhodnout, odmítáte. Tu zapíchla vaše přítelkyně jehlici do záclony a vyšla na chodbu. Vy za ní. Tam se odehrála dlouhá scéna přemlouvání, odmítání, slz, díky. Nakonec je oběť přijata, přítelkyně odešla a vy se vracíte do světnice pro jehlici. Ale... Kde může být? Snad někdo nevešel a nevezal ji? V bytě, kde je mnoho nájemníků se to může stát. Začíná horlivé a horečné hledání.

Jděte na scénu! Zapíchnu jehlici a vy ji budete hledat v jednom ze záhybů záclony.

Maloletková vyšla za kulisy. Za okamžik jí Torcov, kterému ani nenapadlo jehlici zabodnout, pokynul, aby vyšla. Vyskočila na scénu jakoby vystrčena z kulis, doběhla až k rampě, ale hned se vrhla nazpátek, chytila se oběma rukama za hlavu a její tvář se stáhla hrůzou... Pak se vrhla na opačnou stranu, popadla záclonu a zoufale jí třepala, posléze do ní skryla hlavu. To představovalo hledání jehlice. Nenalezi ji, hnala se znovu za kulisy s rukama křečovitě sevřenými na hrudi, což mělo zřejmě dát výraz tragice chvíle.

My všichni v hledišti jsme jedva zadržovali smích.

A už seběhla Maloletková se scény s triumfující tváří. Oči se jí leskly, na tvářích hořel ruměnc.

– Nu, jak vám bylo? – zeptal se Torcov.

– Holoubkové! Moc dobře! Nevíte ani jak... Už nemůžu dál. Jsem tak šťastna! – vykřikovala Maloletková, hned posedajíc, hned vyskakujíc a chytajíc se za hlavu. – Tak jsem to prociťovala, ale tak prociťovala!

– Tím lépe, – pochválil ji Torcov – a kdepak máte jehlici?

– Jehlici? Ach, já docela zapoměla...

– Zvláštní! – řekl Torcov. – Tolik jste ji hledala a ... zapomněla na ni.

Nežli bys řekl švec, byla Maloletková znova na scéně a přebírala záhyby záclony.

– Ale poslyšte, – upozornil ji Torcov, – jestli se jehlice najde, máte to dobré a můžete dál navštěvovat školu. Jestli ji však nenajdete, je všemu konec: vyloučí vás.

Maloletková rázem zvažněla. Vbodla se zrakem do záclony a začala pozorně a systematicky prohledávat látku ve všech záhybech.

Najednou bylo hledání jiné, mnohem pomalejší a nikomu se nezdálo, že Maloletková ztrácí čas jen tak zbůhdarma, všichni měli dojem, že je hrozně vzrušena a znepokojena.

– Miláčkové, kde jenom je? Je ta tam! – ujišťovala polohlasně. – Není tu! – vykřikla zoufale a bezradně, když prohlédla každý záhyb záclony.

Její tvář dostala úzkostlivý výraz. Stála jako zkamenělá a hleděla upřeně na jedno místo. Se zatajeným dechem jsme ji pozorovali.

– Jak citlivá! – pravil Torcov polohlasně Ivanu Platonoviči.

– Jak vám bylo tentokráte, když jste hledala po druhé? – zeptal se Maloletkové.

– Jak mně bylo? – opakovala pomalu. – Nevím, hledala jsem, – odpověděla po chvíli rozmýšlení.

– Skutečně, tentokráte jste hledala. Ale co jste dělala po prvé?

– Ó! Po prvé! Vzrušovalo mě to, prožívala jsem úžasné věci! Nemohu! Nemohu! – vzpomínala zrudlá a vzrušená radostnou hrdostí.

– Který z obou vašich jevištních výstupů vám byl příjemnější? Ten, při němž jste pobíhala a trhala záclonu, či ten, když jste ji klidněji prohledávala?

– Ale ovšem, že ten, kdy jsem hledala jehlici po prvé!

– Ne. Nepokoušejte se přesvědčovatí nás o tom, že jste v prvním případě hledala jehlici, – pravil Torcov.

– Vůbec jste si na ni nevzpomněla. Jen strádat jste chtěla – pro strádání samé. Ale po druhé jste skutečně hledala. Všem nám bylo jasné a zřejmé, všichni jsme věřili tomu, že vaše bezradnost a rozpaky jsou odůvodněné. Proto nemělo vaše první hledání pro nikoho ceny; bylo oby-

... r. 19 ...

Dnes jsme měli mít vyučování v sále školního divadla, ale hlavní dveře byly zavřeny. Až v určenou hodinu nám otevřeli malý vchod, vedoucí přímo na scénu. Když jsme tam vešli, ocitli jsme se ve velkých rozpacích, neboť jsme stáli v předsíni. Za ní byl pěkně zařízený pokoj. Z pokoje vedly dvoje dveře. Jedny do nevelké jídelny a ložnice, kdežto druhými jsme vešli na chodbu, z níž se nalevo vcházelo do jasně osvětleného sálu. Ukázalo

se, že celý tento byt byl postaven z části z látek, z části ze stěn různých divadelních interiérů. Také nábytek a rekvizity pocházely z různých repertoírních her. Opona byla spuštěna a stál podle ní nábytek, takže se nebylo lze vyznat, kde je rampa a proscéniový portál.

– Tak tady máte celý byt, v němž lze nejen jednat, ale i bydlet, – prohlásil Arkadij Nikolajevič.

Neuvědomující si divadelní prkna, vedli jsme si po domácku, přirozeně. Začlo to prohlídkou pokojů. Potom si každý našel příhodný koutek, příjemný pokoj a začali jsme se bavit. Torcov nás upozornil, že tady nejsme pro zábavu, ale že nás tu čeká školní práce.

– A co máme dělat? – ptali jsme se.

– Totéž, co v předcházející hodině, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič. – Máte tu opravdově, zdůvodněně a účelně jednat.

Ale my stáli bez pohnutí.

– Nevím skutečně... Jak to? Jen tak... Najednou, jen tak pro nic účelně jednat, – prořekl Šustov.

– Není-li vám příjemné jednat jen tak pro nic za nic, jednejte, prosím, pro něco a za něco. Chcete snad říci, že ani v této domácké dekoraci nedokážete motivovat své vnější jednání? Což když vás, Vjuncove, na příklad poprosím, abyste šel zavřít ty dveře? Nebo mi snad odřeknete?

– Zavřít dveře? Ale velmi rád! – odpověděl s obvyklým křivým úsměvem.

Nestačili jsme se ani podívat a už práskl dveřmi a byl nazpátek.

– Tomuhle se neříká zavřít dveře, – poznamenal Torcov. – Tomu se říká praštit dveřmi a mít od nich pokoj. Slovy „zavřít dveře“ je myšlenka především vnitřní potřeba zavřít je tak, aby jimi netáhlo jako teď, nebo aby nebylo v předsíni slyšet to, co tady povídáme.

– A ještě k tomu nedrží! Opravdu! Nemají také proč!

Ukazoval při tom na dveře, které se samy otvíraly.

– Tím více času a péče je třeba k vyplnění toho, oč jsem žádal.

Vjuncov šel, dlouho se obíral dveřmi a konečně je zavřel.

– Ano, tohle je opravdové jednání, – povzbudil ho Torcov.

– Prikažte i mně něco, – naléhal jsem na Torcova.
– A to nemůžete sám na nic přijít? Tady jsou třeba kamna a dřevo. Jděte a rozdělejte oheň!

Uposlechl jsem a naložil jsem dříví do kamen. Ale když jsem hledal sirky, nenašel jsem jich ani na krbu, ani jsem neměl vlastní. Zase jsem musil na Torcova.

– A k čemu potřebujete sirky? – ptal se nechápavě.

– Jak to k čemu? Chci podpálit dříví.

– Pěkně děkuji! Krb je přece z lepenky, kašírovaný. Či chcete snad podpálit divadlo?

– Ne ve skutečnosti, ale jakoby podpálit, – vysvětloval jsem.

– Abyste tedy „jakoby“ podpálil, stačí vám docela „jakoby“ sirky. Tak tady máte, prosím.

Podal mi prázdnou ruku.

– Jako kdyby všechno záleželo na tom škrtnutí sirkou! Vám je třeba něčeho docela jiného. Důležité je uvědomit si, zda byste si, kdybyste byl držel v ruce sirky a ne nic, počíнал právě tak, jako teď, když máte ruce prázdné. Až budete hrát Hamleta a prokoušete se jeho složitou psychologií až k okamžiku zabití krále, bude snad záležet nejvíc na tom, abyste měl v ruce skutečně ostrý kord? A nebudete snad moci, nebude-li ho, zakončit představení? Proto můžete zabít krále bez kordu a v kamnech zatápět bez sirek. Na jejich místě ať plane a blýská vaše představitost.

Šel jsem roztápět a při tom jsem slyšel, jak Torcov rozdělí všem úkoly: Vjuncova a Maloletkovou poslal do sálu a uložil jim uspořádat různé hry; Umnovýchovi, jako bývalému kresličovi, poručil načrtnout plán domu a změřit rozměry kroky; Veljaminové vzal jakýsi dopis a řekl jí, aby ho hledala v jednom z pěti pokojů, zatím co Govorkovovi řekl, že dal dopis Veljaminové Puščinovi a prosil, aby ho hleděl nějak lépe schovat: to přinutilo Govorkova pátrat po Puščinovi. Torcov rozhybal všemi a na nějakou dobu nás donutil opravdově jednat.

Pokud se mne týče, dělal jsem dále, jako když zatápím v kamnech. Má pomyslná zápalka „jakoby“ několikrát uhasla. Při tom jsem se snažil vidět a cítit ji v ruce. Ale nedařilo se mi to. Snažil jsem se rovněž vidět v kamnech oheň, cítit jeho teplo, ale ani to se mi nedařilo. Zatápění mě brzy přestalo bavit. Bylo třeba jednat

nějak jinak. Začal jsem přestavovat nábytek a ostatní předměty, ale protože tyto vynucené úlohy neměly žádného opodstatnění, vyhrával jsem je mechanicky.

Torcov mě upozornil na to, že taková mechanická, neopodstatněná činnost probíhá na scéně neobyčejně rychle, mnohem rychleji, nežli činnost uvědomělá, opodstatněná.

– A žádný div, – vysvětloval. – Jednáte-li mechanicky, bez jasného cíle, nemáte nač upoutávat pozornost. Jak dlouho může ve skutečnosti trvat přestavení několika židlí! Ale je-li třeba rozestavit je podle určitého plánu, s určitým cílem – třeba proto, aby v pokoji či za jídelním stolem byli vhodně rozsazeni vážení a méně vážení hosté, – tu je třeba předávat během několika hodin jedny a tytéž židle s místa na místo.

Ale moje představitost doslova vyprchala, nemohl jsem si na nic vzpomenout a raději jsem si vzal jakýsi ilustrovaný časopis a začal jsem si prohlížet obrázky.

Zpozorovav, že i druzí ztichli, svolal Torcov všechny do obytného pokoje.

– Že se nestydíte! – domlouval nám. – Jáci jste tedy herci, když nedovedete rozehrát svou představitost. Přiveďte mi sem deset dětí a užasnete, až jim řeknu, že je to jejich nové bydliště, nad jejich obrazotvorností! Vymyslí si nějakou hru, která bude bez konce. Buďte jen jako děti!

– To se řekne, jako děti! – povzdechl Šustov, – ty vábí a nutí ke hře jejich přirozenost, ale my se k ní nutíme násilím.

– Nu ovšem, když je třeba se „nutit“, tak už o tom nemusíme dál mluvit, – odpověděl Torcov. – Ale je-li tomu tak, nutíte mě k otázce: jste vůbec herci?

– Promiňte prosím. Vytáhněte oponu, vpusťte diváky a hned dostaneme chuť, – prohlásil Govorkov.

– Ne. Jste-li herci, můžete jednat i bez toho. Jen to řekněte! Co vám překáží k tomu, abyste se rozehráli? – naléhal Torcov.

Jal jsem se vysvětlovat své rozpoložení: je možno zatápět v kamnech, přestavovat nábytek, ale žádný z těchto malých dějů nemůže uchvátit. Jsou příliš kratičké: zatopil jsem v kamnech, zavřel dveře a civíš — obsah je vyčerpán. Ale kdyby jedna činnost vyplývala z druhé a osnovala následující, bylo by vše jiné.

– Nevyhovuje vám tedy, – uzavíral Torcov, – kratičké, vnějškové, polomechanické jednání, nýbrž jen rozsáhlé, hluboké a složité dějství s dalekými a širokými obzory?

– Nikoliv, to už je příliš mnoho a příliš obtížné. Na to ještě nepomyšlíme. Dejte nám něco prostého, ale zajímavého – prohlásil jsem.

– To nezáleží na mně, ale na vás, – pravil Torcov, – vy sami můžete udělat libovolné jednání nudným či zajímavým, krátkým, či trvalým. Nebo tu snad záleží všechno jen na vnějším cíli a ne na oněch vnitřních pohnutkách, příčinách a okolnostech, za nichž a pro něž jednání probíhá? Všimněme si třeba jen prostého otevírání a zavírání dveří. Co může být nesmyslnějšího, nežli takový mechanický úkol? Ale představte si, že v témže bytě, který dnes Maloletková slavnostně otevírá, žil před tím jakýsi člověk, jež zachvátilo zuřivé šílenství. Odvezli ho do blázince . . . Co byste si počali, kdyby se ukázalo, že odtud uprchl a stojí za dveřmi?

Jakmile byla otázka jednání formulována takovým způsobem, změnil se rázem náš vztah k němu, neboli, jak pak výstižně řekl Torcov, náš „vnitřní terč“: už jsme nemysleli na to, jak prodloužit svou hru, nestarali se o to, jak dopadne po vnější, názorné stránce, ale vnitřně, s hlediska dané úlohy jsme usuzovali na účelnost toho či onoho jednání. Oči počaly měřit prostor, hledat bezpečnou cestu ke dveřím. Zkoumali jsme prostředí, všimnuli jsme si svého poměru k němu a hleděli si ujasnit, kam utéci v případě, kdyby šílenec vnikl do pokoje. Pud sebezáchovy počítal předem s nebezpečím a napovídal ochranné prostředky.

Pro naši náladu je velmi charakteristické: Vjuncov, ať už schválně či nelíceně se hnul pryč od dveří a my jsme jeden jako druhý za velkého strkání udělali totéž. Dívky pištěly a utekly do sousedního pokoje. Já sám se octl pod stolem s těžkým bronzovým popelníčkem v rukou. Nepřestávali jsme jednat ani když byly dveře pevně zavřeny. Protože nebylo klíče, zabarikádovali jsme se stoly a židlemi. Zbývalo ještě spojit se telefonicky s blázincem a upozornit, aby zařídili vše k chycení nemocného.

Byl jsem u vytržení a jak jen studie skončila, vrhl jsem se k Torcovovi a volal jsem:

– Žpůsobte, abych se nadchl i roztápěním v kamnech! Jsem tím rozmrzen. Podaří-li se vám oživit tuto studii, stanu se nejhorlivějším vyznavačem „systému“.

Ani chvíli se nerozmýšleje, počal Arkadij Nikolajevič vykládat, že Maloletková otevírá dnes slavnostně svůj byt, a že na tu slavnost pozvala své spolužáky a známé. Jeden, který se dobře znal s Moskvinem, Kačalovem a Leonidovem, slíbil přivést na večírek někoho z nich. Chtěl tím obšťastnit žáky naší školy. Ale na neštěstí se ukázalo, že je v pokoji zima. Vnitřní okna nejsou ještě zasazena, dříví není po ruce a zrovna jako naschvál nenadálý mráz tak prostudil pokoje, že je nemožné přimout v nich čestné hosty. Co si počít? V sousedství jste sehnali dříví. Zatopili jste v obývacím pokoji, ale kamna kouřila. Bylo potřeba uhasit oheň a běžet pro kamnáře. Nežli zjednal nápravu, už se setmělo. Teď je v kamnech možno zatopit, ale dříví je syrové a nechce se rozhořet. A hosté tu budou co nevidět . . .

Teď mi řekněte: co byste udělali, kdyby má smyšlenka byla skutečností?

Vnitřní uzel všech vzájemně seřetězených podmínek byl pevně zadrhnut. K jeho rozvázání a vysvobození se z obtížné situace bylo potřeba zase přizvat ku pomoci všechny naše lidské schopnosti.

Zvláště za těchto okolností všechny rozrušovalo očekávání příjezdu Leonidova, Kačalova či Moskvina. Ostých před nimi jsme pocítovali zejména ostře. Jasně jsme si uvědomovali, že „kdyby“ taková beztaktnost se přihodila ve skutečnosti, způsobila by nám mnoho nepříjemných, rozčilujících chvil. Každý z nás hleděl věci nějak prospět, vymýšlel postup jednání, předkládal jej soudu přátel a zkoušel jej uskutečnit.

– Tentokrátě vám mohu říci, – prohlásil Arkadij Nikolajevič, – že jste jednali opravdově, to znamená účelně a produktivně.

A co vás k tomu přimělo? Jediné nepatrné slůvko: „Kdyby“.

Žáci byli u vytržení.

Zdálo se, že nám prozradili „zaklínadlo“, s jehož pomocí není v umění nic nedosažitelného. Když se role či studie nebude dařit, stačí pronést slůvko „kdyby“ a všechno pojede jak po másle.

– A tak „magickým“ či prostým „kdyby“ začíná tvůrčí práce. „Kdyby“ je prvním popudem pro další rozvinutí tvůrčí práce na roli.

O tom, jak se tento pracovní proces rozvíjí, nechť vám řekne za mne Alexandr Sergějevič Puškin!

Ve své poznámce „O národním dramatu“ a o Marfě Posadnici“ M. P. Pogodina, Alexandr Sergějevič praví:

„Skutečnost vášní, pravděpodobnost citů v předpokládaných okolnostech — to je to, co žádá náš rozum od dramatického spisovatele.“*)

*) A. S. Puškin, Sebr. spisy, sv. VI. str. 83. Goslitizdat, M. — L. 1934, 2. vyd.

K tomu dodávám, že právě to vyžaduje náš rozum i od dramatického herce s tím rozdílem jenom, že okolnosti, které se spisovateli jeví předpokládanými, budou pro nás, herce, už hotovými — danými! Vždyť také používáme při své praktické práci termínu „dané okolnosti“.

– Dané okolnosti... No... – znepokojil se Vjuncov.

– Zamyslete se dobře nad tím pozoruhodným výrokem a já vám pak na názorném příkladě ukáži, jak naše oblíbené „kdyby“ pomáhá vyplnit odkaz Alexandra Sergějeviče.

– Skutečnost vášní, pravděpodobnost citů v daných okolnostech, – četl jsem zapsaný výrok a kladl jsem důraz na každé slovo.

– Zbytečně tu nazdařbůh otřepáváte geniální větu, – zarazil mě Torcov. – To vám neozřejmí její vnitřní podstatu. Nedaří-li se vám pochopit celou myšlenku hned, snažte se ji rozebrat na logické části.

– Především je třeba si uvědomit, co se rozumí slovy „dané okolnosti“? – ptal se Šustov.

– To je fabule hry, její fakta, události, epocha, čas a místo děje, životní podmínky, naše herecké i režijní pojetí hry, vlastní naše k tomu doplňky, inscenace, výprava, dekorace a kostymy, rekvizity, osvětlení, šumy a zvuky a jiné a jiné věci, které musí herec při své tvůrčí práci vzít na vědomí.

„Dané okolnosti“ stejně jako samo „kdyby“ jsou předpokladem, „smýšlenkou představivosti“. Jsou jednoho původu. „Dané okolnosti“ jsou totéž, co „kdyby“ a „kdyby“ je totéž, co „dané okolnosti“. Jedno je předpokladem („kdyby“) a druhé jeho doplňkem („dané okolnosti“). „Kdyby“ stojí vždy na počátku tvůrčí činnosti, „dané okolnosti“ ji rozvíjejí. Jedno bez druhého nemůže existovat a působit s nezbytnou povzbudivou silou. Ale jejich funkce jsou poněkud odlišné: „kdyby“ dává popud drímající představivosti, kdežto „dané okolnosti“ opodstatňují samo „kdyby“. Dohromady i každý zvlášť pomáhají vzniku vnitřní významové záměny.

– A co je to „skutečnost vášní“? – zajímal se Vjuncov.

– Skutečnost vášní je právě ona skutečnost vášní, to znamená opravdová, životní lidská vášně, city, prožitky herce samého.

– A co je to „pravděpodobnost citů“? – naléhal Vjuncov.

– To nejsou opravdové vášně, city a prožitky, nýbrž abych tak řekl jejich předtucha, blízký, podobný jim stav, budící dojem opravdovosti a proto pravděpodobný. Je to vyjádření vášně, ale ne přímé, bezprostřední a podvědomé, ale jakoby zprostředkované napovědou citu.

Celý Puškinův výrok pochopíte snáze, jestliže přehodíte slova věty a vyjádříte ji tak: „Od daných okolností závisí skutečnost vášní.“ Jinak řečeno; nejdříve vytvořte dané okolnosti, upřímně jim uvěřte a z nich sama vyplyne „skutečnost vášní“.

– Z da...ných o...kol...nos...tí... – pachtil se porozumět Vjuncov.

Arkadij Nikolajevič mu pospíšil na pomoc:

– V praxi se před vámi rýsuje přibližně tento program: nejdříve bude třeba, abyste si udělali vlastní obraz postavy v jejích životních podmínkách... Je třeba upřímně uvěřit v možnost takového života v reálné skutečnosti; je třeba přivyknout mu, srůst s oním cizím životem. Podaří-li se to, probudí se ve vašem nitru opravdovost vášní a pravděpodobnost citu samy.

– Rádi bychom slyšeli nějaký konkrétnější poznatek, – naléhal jsem.

– Vezměte své oblíbené „kdyby“ a postavte je před každou ze svých „daných okolností“. Při tom uvažujte takto: Kdyby sem vpadl šílenec, kdyby byli žáci na oslavě u Maloletkové, kdyby byly dveře vyvráceny a nedržely, kdyby je bylo třeba zabarikádovat a tak dále, co bych v tom případě dělal a jak bych si počínal?

Tato otázka ve vás rázem vzbudí aktivitu. Odpovězte na ni činem, řekněte: „Tohle a tohle bych dělal!“ a vykonejte to, co se vám bude chtít, k čemu vás to bude nutit, aniž byste se o svém jednání jen chvíli rozmýšlel.

Tehdy pocítíte ve svém nitru — ať už podvědomě, či vědomě — to, čemu Puškin říká „opravdovost vášně“ nebo v krajním případě „pravděpodobnost citu“! Tajemství tohoto procesu tkví v tom, že je nutno nikterak nenaléhat na vlastní city, nepůsobit na ně a nepřemýšlet o „opravdovosti vášně“, protože tyto „vášně“ nezávisí od nás, ale přicházejí samy od sebe. Nepodrobují se ani rozkazům ani násilí.

Veškerá hercova pozornost nechť se soustředí na „dané okolnosti“. Vžijte se do nich a „opravdovost vášní“ ve vás vzklíčí sama.

Když pak Arkadij Nikolajevič vysvětloval, jak z nejrůznějších „daných okolností“ a „kdyby“ autora, herce, režiséra, výtvarníka, osvětlovače a ostatních tvůrců představení vzniká na scéně atmosféra skutečného života, rozhořčil se Govorkov a „zastal se“ herce.

– Promiňte však, – protestoval, – co pak v takovém případě zbývá herci, udělají-li všechno ostatní? Jenom drobečky?

– Jakže, drobečky? – obořil se naň Torcov. – Uvěřit cizí myšlenky a bezprostředně se do ní vžít, — to jsou podle vás drobečky? Víte vy vůbec, že taková tvůrčí práce na cizí thema je často obtížnější nežli vytvoření vlastní představy? Jsou známy případy, kdy špatná hra dosáhla světové pověsti, díky tomu, že byla přetavena velikým hercem. Je známo, že Shakespeare zpracovával cizí novely. I my zpracováváme dramatické výtvořky, odkrýváme v nich to, co se ukrývá pod slovy; prokládáme cizí text vlastním podtextem, konstruuje své vztahy k lidem a jejich životním podmínkám; přetavujeme v sobě všechnen materiál dodaný nám autorem i režisérem; znovu jej ztvárňujeme, ožívujeme a doplňujeme vlastní představivostí. Srůstáme s ním, vžíváme se v něj psychicky i fyzicky; dáváme v sobě vzklíčit „opravdovost vášně“; nakonec je výsledkem této naší tvůrčí práce opravdové, produktivní jednání, těsně spjaté s nejskrýtějšími tendencemi hry; z vášní a citů zobrazované osoby vytváříme živé, typické postavy. A celá tato nesmírná práce že jsou „drobečky“! Ne, to je veliká tvůrčí práce a opravdové umění! – uzavřel Arkadij Nikolajevič.

Ale teď, v jiném cvičení, proměníme ve smyšlenky „dané okolnosti“. Z obklopující nás skutečnosti ponocháme jen tuto místnost a to silně proměněnou v naši fantasi. Připustíme, že my všichni jsme členové vědecké expedice a vydáváme se na dalekou cestu v letadle. Během letu nad neproniknutelnými pralesy se udá katastrofa: motor vypoví službu a aeroplán musí přistát v pustém údolí. Je třeba opravovat stroj. Je dobře, že je tu zásoba potravin; jenomže není příliš veliká. Je třeba obstarávat si potravu lovem. Mimoto je třeba postavit nějaké obydlí, organisovat kuchyni a ochranu proti případnému útoku domorodců, nebo dravé zvíře. Tak vystává v myšlenkách život plný neklidu a nebezpečí. Každá jeho chvíle vyžaduje rozhodného, účelného jednání, které logicky a důsledně diktuje naše představivost. Je třeba uvěřit v jeho nezbytnost. Jinak ztrácí svůj smysl a poutavost.

Avšak hercova tvůrčí práce nezáleží jen ve vnitřní činnosti představivosti, nýbrž i ve vnějším ztělesnění vlastních tvůrčích snů. Obráťte teď snění ve skutečnost a zahrajte mi epizodu ze života členů vědecké expedice.

– Kde? Tady? V zařízení pokoje Maloletkové? – ptali jsme se nechápavě.

– A kde jinde? Přece nám nebudou dělat zvláštní dekoraci? Tím spíše, když máme pro takový případ po ruce svého výtvarníka. V okamžiku a zdarma splní všechny naše požadavky. Nic ho nestojí v mžiku proměnit pokoj, chodbu i sál, v co se nám zachce. Tím výtvarní-

kem je naše vlastní představitost. Dejte mu příkaz! Rozhodujte se, co byste dělali po nouzovém přistání letadla, kdyby tento pokoj byl horským údolím a tento stůl velikým balvanem, lampa se stínidlem tropickou rostlinou, lustr se skličky větev s plody, kamna opuštěným ohništěm?

– A čím bude chodba? – zajímalo Vjuncova.

– Úžlabinou.

– Aha! – radoval se vznětlivý hoch. – A co jídelna?

– Jeskyní, v které zřejmě žili nějací lidé.

– A sál?

– To je otevřená planina s širokým obzorem a čarovným rozhledem. Pohleďte, světlé stěny pokoje dávají ilusi vzduchu. Později bude možno vzlétnout s této planiny s aeroplánem.

– A co je hlediště? – nespokojoval se Vjuncov.

– Bezdná propast. Odtud, stejně jako se strany terasy, moře, není třeba očekávat útoku zvíře či domorodců. Proto je třeba postavit strážu tamhle ke dveřím do chodby, znázorňující úžlabinu.

– A co představuje hostinský pokoj sám?

– Ten je třeba dáti k dispozici pro opravu aeroplánu.

– A kde je ten aeroplán?

– Tady, – ukázal Torcov na divan. – Sedadlo, to je místo pro cestující, okenice jsou křídla. Rozevřete je šířeji. Stůl to je motor. Ten je třeba nejdříve prohlédnout. Je pořádně polámaný. Zatím ať se ostatní členové expedice připraví k přenocování. Tady jsou příkrývky.

– Kde?

– Ubrusy.

– Tady konzervy a demižon vína. – Arkadij Nikolajevič ukázal na tlusté knihy ležící na polici a na velkou vázu. – Prohlédněte si pozorně místnost a jistě najdete mnoho předmětů, nepostradatelných v novém vašem životním prostředí.

Všichni se pustili do práce a brzy jsme začali v útulném pokoji žít tvrdým životem v horách odříznuté expedice. Orientovali jsme se v něm, přizpůsobovali jsme se.

Nelze říci, že bych byl uvěřil v proměnu. – Ne, ale – prostě jsem nepozoroval to, co nemělo být pozorováno. Nebylo času pozorovat. Byli jsme v plné práci. Nepravdi-

vost smyšlenky byla zacloněna pravdou našich pocitů, fyzického jednání a víry v ně.

Když jsme dosti zdařile sehráli uloženou improvisaci, řekl Arkadij Nikolajevič:

– V této studii splynul svět představ ještě silněji s reálnou skutečností. Smyšlenka o katastrofě v horské krajině byla vtěsnána do obývacího pokoje. Je to jeden z nescíslných příkladů toho, jak prostřednictvím představitosti si je možno vnitřně přerodit svět věcí. Představitost nesmí být odstrkována. Naopak, je třeba ji zapojit do pomyslného světa.

Takový proces má stálé místo na našich neveřejných zkouškách. Vskutku — z prostých židlí si postavíme vše, nač může přijít představitost herce i režiséra. Domy, náměstí, koráby, lesy. Přitom nevěříme v pravdivost toho, že židle jsou stromy či skály, ale věříme opravdovosti svého vztahu k zástupným předmětům, kdyby byly stromem či skálou.

... r. 19...

Hodina začala malým úvodem. Arkadij Nikolajevič pravil:

– Až dosud souvisela naše cvičení k rozvinutí představitosti více či méně buď s obklopujícím nás světem věcí (pokoj, kamna, dveře), buď se skutečným životním děním (naše vyučování). Nyní přenesu práci ze světa nás obklopujících věcí, do oblasti představitosti. Rozhodněte, kam byste se chtěl v myšlenkách přenést, – obrátil se na mě Arkadij Nikolajevič. – Kde a kdy se bude jednání odehrávat?

– V mém pokoji navečer, – prohlásil jsem.

– Výborně, – schválil to Arkadij Nikolajevič. – Nevím, cítíte-li tu nutnost vy, ale já bych k tomu, abych se opravdu cítil být v pokoji, který si mám představit, potřeboval vystoupit po schodech, zazvonit u vchodu, zkrátka — vykonat řadu důsledných, logických počinů. Nezapomeňte, že je třeba stisknout kliku. Cítíte, jak se otáčí, jak se dveře otevírají a jak vcházíte do svého pokoje? Co před sebou vidíte?

– Přímo proti sobě skříň, umyvadlo . . .

– A nalevo?

- Divan, stůl . . .
 - Zkuste to, projít se po pokoji a žít si v něm. Proč jste tak sraštil čelo?
 - Spatřil jsem na stole dopis. Připomněl jsem si, že jsem naň dosud neodpověděl a zastyděl jsem se.
 - Dobře! Zřejmě už můžete říci: „Já existuji ve svém pokoji.“
 - Jak to: „Existuji?“ – ptali se žáci.
 - „Existuji“ vyjadřuje v naší řeči to, že jsem se postavil do středu smyšlených okolností, že se cítím být v jejich středu, že žiji na samém dně v představě viděného života a ve světě představovaných si věcí, že začínám jednat sám za sebe a ze sebe. A teď mi řekněte, co chcete podniknout?
 - To záleží na tom, kolik je právě hodin.
 - Velmi logické! Dejme tomu, že je jedenáct hodin večer.
 - To je doba, kdy v bytě všechno utichne, – poznamenal jsem.
 - Co máte chuť dělat, je-li takové ticho? – ponoukal mě Torcov.
 - Ujistit se o tom, že nejsem komik, ale tragéd.
 - Škoda, že chcete tak zbytečně utrácet čas. Jak se o tom chcete vlastně ujistit?
 - Budu hrát sám pro sebe nějakou tragickou roli, – odhaloval jsem své tajné sny.
 - A jakou? Othella?
 - Ó ne. Na Othellovi již ve svém pokoji nemohu pracovat. Každý koutek tam vybízí k opakování toho, co jsem dělal už mnohokrát před tím.
 - Co tedy budete hrát?
 - Mlčel jsem, protože jsem v té otázce sám ještě neměl jasno.
 - Co děláte teď?
 - Rozhlížím se po pokoji. Možná, že mi nějaký předmět dá zajímavý podnět k tvůrčí práci . . . Teď, například, vzpomněl jsem si, že za skříní je temný kout. Totiž sám o sobě není temný, ale působí tím dojmem při večerním osvětlení. Místo věšáku tam je prostý hák, který doslovně nabízí své služby k tomu, aby ses na něm oběsil. Co bych tedy udělal, kdybych chtěl skutečně skoncovat se světem?

- Copak?
 - Ovšem, nejdříve by bylo třeba najít provaz nebo opasek. Přebírám proto věci ve svých přihrádkách, krabicích . . .
 - Našel jste?
 - Našel . . . Ale ukazuje se, že hák je příliš nízko. Dotýkám se nohama podlahy.
 - To je nepohodlné. Hledejte jiný hák.
 - Jiný tu není.
 - Když je tomu tak, není lépe zůstat na živu?
 - Nevím. Jsem zmaten a představivost je ta tam, – přiznal jsem se.
 - Protože sama myšlenka byla nelogická. V přírodě je vše důsledné a logické (až na několik výjimek) a to, co si vymyslí představivost, musí být stejné. Vaše představivost jednoduše odmítla jít s vámi až k samému hloupému konci bez jakéhokoliv logického důvodu.
 - Nicméně splnil ten váš pokus s představou sebevraždy to, co jsme od něho očekávali: názorně vám ukázal nový druh rozvíjení představ. Při této práci představivosti se herec odpoutává od obklopujícího jej reálného světa (v daném případě od této místnosti) a v myšlenkách se přenáší do představovaného (tedy do vašeho pokoje). V tomto představovaném si prostředí je vám vše známé, neboť materiál pro rozvíjení představ byl vzat z vašeho každodenního života. To ulhčilo hledání vaší paměti. Ale jak tomu je, když se při rozvíjení představ obíráte neznámým životem? Tato okolnost vytváří nový druh práce představivosti.
 - Abyste ji pochopili, odlučte se znovu od obklopující vás skutečnosti a přeneste se v myšlenkách do nových, neznámých, dosud neexistujících, ale v reálném životě existence schopných životních podmínek. Na příklad: z vás, kteří tu sedíte, sotva někdo vykonal cestu kolem světa. Ale je to možné jak ve skutečnosti, tak v představivosti. Takové rozvíjení představ však nesmí být „nějaké“, „všeobecné“ či „přibližné“ (nic „nějakého“, „všeobecného“ ani „přibližného“ nelze v umění připustit), ale musí jít do všech podrobností, z nichž sestává každý velký podnik.

Během cesty přijdete do styku s nejrozmanitějšími okolnostmi, se životem a obyčejí cizích zemí a národů. Ve své

paměti najdete sotva všechny potřebný materiál. Bude proto nutno čerpat jej z knih, obrazů, snímků a jiných pramenů, buď naučných nebo podávajících dojmy jiných lidí. Z tak získaných poznatků uzavřete, kudy vaše myšlená cesta povede, kde budete v tom kterém roce či měsíci; kde budete musit v myšlenkách plout parníkem, a kde, ve kterých městech bude nutno se zastavit. Odtud získáte poznatky také o životních podmínkách a obýčejích v těch kterých zemích, městech a podobně. A to, co ještě zbývá k tomu, aby mohla být smyšlená cesta kolem světa vykonána, ať dodá představivost. Všecky tyto závažné důsledky činí práci představivosti více zdůvodněnou a nenechávají ji ničím nepodloženou, jak tomu je při každém snění „tak všeobecně“, jež dovádí herce k šarži a řemeslu. Po této veliké přípravné práci je už možno vypracovat plán cesty a vydat se na pochod. Jenom nezapomeňte neustále držet se logiky a důslednosti. To vám pomůže přiblížit vrtkavé a nejisté snění pevně a určité skutečnosti.

Přecházejte k novému druhu rozvíjení představ, mám na mysli tu okolnost, že totiž představivost má od přírody více možností, nežli sama reálná skutečnost. Vskutku, představivost se nezastavuje ani před tím, co je v reálném životě nespílitelné. Tak na příklad: v představách se můžeme přenášet na druhé planety a unášet odtud pohádkové krasavice; můžeme se utkávat a vítězit nad neexistujícími nestvůrami; můžeme se spouštět na mořské dno a pojmut za choť královnu vod. Zkuste udělat něco z toho ve skutečnosti. Možná, že se vám nepodaří najít ani hotový materiál k takovému snění. Věda, literatura, malířství, pohádky nám dávají jen náznaky, podněty, opěrné body k takovým výletům do oblasti neuskutečnitelného. Proto připadá při takovém snění hlavní tvůrčí práce naší fantasii. V tomto případě vzrůstá ještě význam těch prvků, které přibližují pohádkové ke skutečnosti. Logika a důslednost zaujímají při této práci, jak jsem už řekl, klíčové postavení. Pomáhají přiblížit nemožné pravděpodobnému. Proto vytváříte-li něco pohádkového a fantastického, držte se logiky a důslednosti.

A teď, – pokračoval Arkadij Nikolajevič po nedlouhém přemýšlení, – bych vám chtěl objasnit, jak příklady, které jsme si právě dali, můžeme skládat v různé kombi-

nace a varianty. Tak si třeba můžete říci: „Chci se podívat, jak si mí spolužáci v čele s Arkadijem Nikolajevičem a Ivanem Platonovičem vedou při své školní práci na Krymu či na nejzazším severu. Chci se podívat, jaký průběh má jejich výprava letadlem.“ Přitom se v myšlenkách vzdálíte a budete se dívat, jak se vaši spolužáci pekou na slunci Krymu nebo zmrzají na severu, jak opravují polámaný aeroplán v horském údolí nebo se hotoví k obraně proti napadající je zvěři. V tomto případě se jen díváte na to, co maluje vaše představivost a nehrajete v představovaném životě žádnou roli.

Ale náhle se vám zachtělo také se zúčastnit v představách se vybavivší výpravy nebo vyučování na jižním břehu Krymu. „Jak si asi vedu já, ve všech těchto situacích?“ – říkáte si a znovu se v myšlenkách vzdalujete a vidíte své spolužáky a sebe v jejich středu při vyučování na Krymu nebo na výpravě. Také tentokrát jste pasivním divákem vzhledem k svému snění, vzhledem k sobě samému, jste svým vlastním divákem.

A nakonec vás omrzelo jen se na sebe dívat a pocítil jste chuť jednat. Proto přenášíte do svých představ sebe a sám se začínáte učit na Krymu či na severu, nebo spravujete aeroplán a stavíte tábor. Nyní, jako jediná osoba v představami vybaveném prostředí, už nemůžete vidět sebe sama, ale vidíte to, co vás obklopuje a vnitřně reagujete na všechno, co se kolem děje jako opravdový podílník na tomto životě. V tom momentě vašeho činorodého sprádaní představ jste v sobě navodil stav, který charakterisujeme jako „existují“.

JEVISTNI POZORNOST

Dnes visel v hledišti plakát:

TVŮRČÍ POZORNOST

Opona, která představovala čtvrtou stěnu útulného hostinského pokoje, byla vytažena a židle podle ní stojící zmizely. Náš milý pokoj, zbavený jedné stěny tu stál všem na očích jako součást hlediště. Změnil se v obyčejnou dekoraci a ztratil svou útulnost.

Tu a tam visely na dekoracích šňůry s elektrickými žárovkami jako pro nějaké slavnostní osvětlení.

Rozsadili nás vedle sebe u samé rampy. Rozhostilo se slavnostní ticho.

– Komu upadl tento podpatek? – zeptal se najednou Arkadij Nikolajevič.

Žáci začali prohlížet svoje i cizí boty a věnovali tomu veškeru svou pozornost.

Torcov položil novou otázku:

– Co se právě událo v hledišti?

Nevěděli jsme co říci.

– Jakže, ani jste si nevšimli mého tajemníka, tak hluchého a uspěchaného člověka? Přišel ke mně pro podpisy.

Ukázalo se, že jsme ho neviděli.

– Ale to je zvláštní! – zvolal Torcov. – Jak se tohle mohlo stát? A k tomu při vytažené oponě! A netvrdili jste mi předtím, že vás hlediště neodolatelně přitahuje?

– Zaměstnával jsem se podpatkem, – hájil jsem se.

– Tak!! – podivil se ještě více Torcov. – Malinký, nicotný podpatek byl silnější nežli ohromný, černý otvor do hlediště! Vypadá to, jako když není tak těžké se od něho odpoutat. To tajemství je, jak se ukazuje, docela prosté: *k odpoutání se od hlediště je třeba nechat se unést tím, co se děje na jevišti.*

– Skutečně, – pomyslně jsem si, – stačilo zaujmout se na okamžik tím, co se dělo na oné straně rampy a přestal jsem mimovolně myslet na to, co se dělo na opačné straně.

Vzpomněl jsem si při tom na hřebíky rozsypané na jevišti a na dělníkovy rozhovory při jejich sbírání. Bylo to při jedné ze zkoušek na naší veřejnou produkci. Tehdy jsem se tak zaujal hřebíky a hovorem o nich s dělníkem, že jsem zapomněl na zející černý otvor.

– Teď jste, doufám, porozuměli, – uzavíral Torcov, – že herec si musí najít předmět pozornosti, jenomže ne v hledišti, nýbrž na scéně a čím bude tento předmět přitažlivější, tím více bude ovládat hercovu pozornost.

Člověk neprožije ve svém životě ani okamžiku, v němž by jeho pozornost nebyla zaujata nějakým předmětem.

A čím je předmět přitažlivější, tím více ovládá hercovu pozornost. A abychom ji odvrátili od hlediště, je třeba vhodně umístit poutavý předmět sem, na scénu. Dobře víte, jak matka odvrací pozornost dítěte hračkou. Také herec si musí umět podstrkovat takové hračky odvracející jeho pozornost od hlediště.

– Proč však, – uvažoval jsem, – podstrkovat si násilně předměty, když i tak je na scéně dost objektů?

Jsem-li já *subjekt*, pak vše, co je mimo mne, jsou *objekty*. A mimo mne je celý svět... A co je jich, všech těch objektů! K čemu je ještě vytvářet?

Na to namítl Torcov, že tak tomu je v životě. Tam předměty skutečně vznikají a jako takové, samy sebou přitahují naši pozornost. Tam víme velmi dobře *na koho a jak* se dívat v každém okamžiku naší existence.

Ale v divadle tomu tak není, – v divadle je hlediště se svým černým jícnem jevištního portálu, který překáží herci žít normálně.

Já sám bych to měl, podle Torcovových slov, vědět po představení „Othella“ lépe než kdokoliv jiný. Ostatně u nás, na naší straně rampy, na jevišti, je množství objektů, jež jsou daleko zajímavější nežli černý otvor do hlediště. Je jenom zapotřebí hezky se zahledět na to, co na jevišti je; pomocí systematických cvičení je třeba naučit se udržet pozornost na scéně. Je třeba osvojit si speciální techniku, která pomáhá tak se na předměte zachytit, že pak už sám předmět na scéně nás odvrací od toho, co je mimo ni. Krátce řečeno, řekl Torcov, musíme se učit dívat se a vidět na scéně.

Místo přednášek o tom, jaké objekty se vyskytují v životě a pak i na scéně, rozhodl Torcov, že nám je bude názorně demonstrovat na scéně samé.

– Nechť světelné body a záblesky, jež v zápětí uzříte, představují různé druhy předmětů, známých nám ze života a tudíž nepostradatelných i v divadle.

V hledišti i na scéně se úplně setmělo. Za několik vteřin se rozsvítila nám těsně před nosem, na stole, kolem něhož jsme seděli, malinká elektrická lampička, ukrytá v krabici. Ve vsí okolní temnotě byl jasný světelný bod tím jediným, co bylo lze zřít a co k sobě lákalo. Jediné on na sebe soustředil naši pozornost.

– Tato ve tmě svítící lampička, – vykládal Torcov, – znázorňuje nám *blízký předmětný bod*. Poslouží nám v těch okamžicích, kdy je třeba soustředit pozornost, nedovolovat jí rozptylovat se a daleko odbíhat.

Když se rozsvítilo, obrátil se Torcov k žákům:

– Soustředit pozornost na světelný bod v temnotě se vám daří poměrně lehce. Nyní zkusíme opakovat totéž cvičení, jenže ne ve tmě, ale při světle.

Torcov nakázal jednomu z žáků, aby se pevně díval na opěradlo křesla, mně, abych upíral zrak na kašírovaný email na stole, třetímu dal jakousi maličkost, čtvrtému tužku, pátému provázek, šestému zápalku a tak dále.

Šustov začal provázek rozmotávat, ale já ho zarazil, řka, že při tomto cvičení neběží o jednání, ale pouze o pozornost a proto smíme předměty jen pozorovat, uvažovat o nich. Ale Paša byl jiného mínění a trval na svém. Abychom spor rozhodli, musili jsme se obrátit na Torcova, který nám řekl:

– Připoutání na předmět vyvolává přirozenou potřebu něco s ním udělat. Vždyť činnost ještě více soustřeďuje pozornost na předmět. Takovým způsobem se pozornost slévá s jednáním, prolíná se s ním a vytváří pevné pouto s předmětem.

Když jsem znovu upřel zrak na desku stolu s falešným emailem, zachtělo se mi jeti po obrysu vzorku nějakým ostrím, s kterým si hrály mé prsty.

Toto počínání mě skutečně přinutilo pozorovat ještě bedlivěji vzorek a jeho podrobnosti. Zatím Paša soustředěně rozmotával uzly provázku a dělal to s velikým zaujetím. Ostatní žáci se věnovali také buď nějaké činnosti nebo úpornému pozorování předmětu.

Nakonec řekl Torcov uznale:

– Na blízký předmětný bod se dovedete soustředit nejen ve tmě, ale i při světle. Je to dobře!

Pak nám demonstroval z počátku ve tmě a později při světle *střední a vzdálený předmětný bod*. Stejně jako v prvním pokusu s blízkým předmětným bodem, byli jsme nuceni, abychom připoutali svou pozornost k předmětu na co nejdelší dobu, abychom zdůvodňovali své pozorování výmysly představitosti.

Ve tmě se nové pokusy lehce zdařily.

Rozsvítili všechna světla.

– Nyní se pozorně rozhlédněte po obklopujícím vás světě věcí, vyberte si z nich nějaký střední, či vzdálený předmětný bod a soustřeďte naň svou pozornost, – uložil nám Arkadij Nikolajevič.

Kolem dokola bylo tolik předmětů blízkých, středních i vzdálených, že se v prvé chvíli oči roztékaly.

Místo jediného předmětného bodu mi padaly do očí desítky předmětů, jež bych, kdybych chtěl dělat slovní hříčky, nenazval předmětnými tečkami, ale předmětnými kolotoči. Nakonec jsem ulpěl zrakem na jakési sošce, tam vzadu na krbu, ale dlouho jsem ji ve středu své pozornosti neudržel, protože všechno kolem rušilo,

takže soška brzy zanikla mezi množstvím jiných předmětů.

– Aha, – zvolal Torcov. – Vidím, že dříve, než se naučíte soustředit se při světle na střední či vzdálený předmětný bod, bude třeba naučit se vůbec dívat se a vidět na scéně.

– Jaképak tu učení? – řekl kdosi.

– Jakže? Je velmi těžké umět to v přítomnosti lidí před zejícím prosceniiovým otvorem. Tak na příklad: jedna z mých neteří velmi ráda mlsá, dovádí a žvatlá. Až dosud obědvala ve svém dětském pokoji. Ale když ji teď posadili ke společnému stolu, přestalo jí chutnat, je zamlklá a zaražená. „Proč pak nejíš a nehovoříš?“ – ptají se jí. – „A vy, proč se díváte?“ – odpovídá děčko. Jak ji naučit znovu jíst, žvatlat a dovádět před lidmi?

Stejně je tomu i s vámi. V životě dovedete chodit i sedět, mluvit i dívat se, ale v divadle tyto schopnosti ztrácíte a říkáte si s pocitem blízkosti davu: „A proč se dívají?“ Je třeba učit vás všemu znova – na scéně a před lidmi.

Pamatujte si: všechno, ba i nejprostší a nejzákladnější úkony, které krásně ovládáme v životě, se zvrtně, jakmile člověk vyjde na scénu před osvětlenou rampu a tisícíhlavý dav. Proto je nevyhnutelně třeba znovu se učit na jevišti chodit, pohybovat se, sedět, ležet. O tom jsem vám říkal již v prvních hodinách. Dnes pak, v souvislosti s problémem pozornosti, to doplním tím, že je vám dále nevyhnutelně třeba učit se na scéně dívat se a vidět, naslouchat a slyšet.

Torcov dnes pokračoval ve světelném znázorňování objektů jevištní pozornosti. Privil:

– Až dosud jsme měli co činit s bodovými předměty. Nyní vám ukáží tak zvaný *okruh pozornosti*. Není to jediný bod, ale celý malý úsek, zahrnující mnoho jednotlivých předmětů. Zrak přeskakuje s jednoho na druhý, ale nevybočuje z hranic daných okruhem pozornosti.

Po Torcovově úvodu se setmělo a za chvíli se rozsvítla na stole, u něhož jsem seděl, veliká lampa. Stínítko vrhlo kužel světla dolů na mou hlavu a ruce. Vesele osvětloval střed stolu pokrytý drobnostmi. Ostatní komplex scény i hlediště tonul v naprosté temnotě. Tím příjemněji jsem se cítil ve světelném kuželi lampy, který jakoby přisával celou mou pozornost ke svému jasnému, tmou ohraničenému kruhu.

– Nuže, tento kužel paprsků, dopadajících na stůl, – řekl nám Torcov, – představuje *malý okruh pozornosti*. Jste v něm vy sami, či lépe vaše hlavy a ruce, které přesahují světelnou hranici. Takový okruh se podobá detailnímu záběru fotografického objektivu, zaznamenávajícímu všechny podrobnosti předmětu.

Torcov měl pravdu: opravdu, všechny drobnosti, ležící na stole v úzkém světelném kruhu, přitahovaly k sobě pozornost.

Stačí, aby ses ocitl za naprosté tmy ve světelném kuželi a okamžitě budeš mít dojem, že jsi izolován ode všech. Tam, ve světelném kuželi je ti jako doma, nikoho se nebojíš a ničeho nestyďíš. Tam zapomínáš na to, že ze tmy se všech stran slídí po tvém životě mnoho cizích očí. V malém světelném kruhu se cítím domáctěji nežli ve svém bytě. Tam se zvědavá bytná dívá klíčovou dírkou, zatím co černé stěny tmy, obklopující malý světelný kužel, se zdají být neproniknutelnými. V takovém úzkém světelném kuželi lze, zrovna jako při soustředění pozornosti, nejen lehce vidět na předmětech i jejich nejjemnější podrobnosti, ale mohou tam užívat nejintimnější pocity, záměry a rozvíjet se nejsložitější děje; lze tam řešit obtížné úkoly, rozbírat se ve spleti vlastních citů a myšlenek; možno být ve styku s druhou osobou, procítit ji,

svěřovat si nejintimnější myšlenky, vrývat si v paměť minulé a snít o budoucím.

Torcov vycítil můj stav. Přistoupil až k rampě a řekl mi živě:

– Zapamatujte si to: stavu, který teď prožíváte, říkáme hereckým jazykem „veřejná samota“. Je veřejná, protože jsme všichni s vámi. A samota je to proto, že jste od nás oddělen malým kruhem pozornosti. Při představení, tváří v tvář tisícíhlavému davu, můžete se vždy uzavřít v samotu jako škeble do ulity.

Nyní vám ukáží *střední okruh pozornosti*.

Setmělo se.

Pak se osvětlilo dosti velké místo s několika kusy nábytku: stolem, židlemi a rohem piana, krbem, s velkým křeslem před ním. Ocítl jsem se ve středu toho kruhu.

Bylo nemožné obejmout očima celé prostranství najednou. Bylo třeba prohlížet si je po částech. Každá věc uvnitř okruhu byla vlastně zvláštním, samostatným předmětným bodem. Vadilo jenom to, že zvětšením osvětlené plochy se vytvořily polostíny. Tyto polostíny padaly za hranice okruhu, takže jeho stěny již nebyly tak pevné. Mimoto se má samota stala příliš volnou. Kdyby bylo lze srovnat malý okruh s mládeneckým bytem, pak střední okruh by bylo možno připodobnit bytu rodinnému. Zrovna jako je neútulno vést mládenecký život v chladné, prázdné budově s deseti místnostmi, tak jsem si já přál vrátit se do svého milého, malého okruhu pozornosti.

Ale takové pocity jsem měl a tak jsem si je vykládal jen dotud, dokud jsem byl sám. Když však vstoupili ke mně do osvětleného kruhu Šustov, Puščin, Maloletková, Vjuncov a ostatní, jedva jsme se v něm stěsnali. Vznikla skupinka, rozložená po křeslech, židlích a na divaně.

Veliká plocha poskytuje prostor pro rozčleněné dějství. Ve velkém prostoru se hovoří snáze o všeobecných a ne o osobních, intimních problémech. Tak vznikla ve středním okruhu snadno živá, mladá a veselá lidová scéna. Tu bychom mohli na rozkaz stěží opakovat. Podobně jako malý, tak i střední světelný okruh, dnes nám Torcovem ukázaný, dal mně pocítit, co se děje v herci v okamžiku rozšíření okruhu pozornosti.

K tomu mě napadá zajímavá podrobnost: po celé

dnešní vyučování mně ani jednou nepřišel na mysl můj nenáviděný nepřítel na scéně — černý otvor portálu. Je to překvapující!

– A zde máte také *veliký okruh!* – řekl Torcov, když celý hostinský pokoj osvětlilo jasné světlo. Ostatní pokoje tonuly ještě ve tmě, ale pozornost se už rozbíhala do velkého prostoru.

– A teď *největší okruh!* – zvolal Arkadij Nikolajevič, když se i ostatní pokoje osvětlily plným světlem.

Roztajil jsem se ve velkém prostoru.

– Rozměry největšího okruhu jsou závislé na dohledu pozorovatele. – Tady, v pokoji, jsem rozšířil okruh pozorování pokud to jen bylo možno. Ale kdybychom nebyli zrovna v divadle, ale na stepi či na moři, tu by byly rozměry okruhu pozornosti dány vzdálenou linií horizontu. Na scéně vyznačuje výtvarník tuto linii daleké perspektivy na zadním prospektě.

– A teď, – pravil Arkadij Nikolajevič po krátké pomlce, – zopakujme si totéž cvičení, ale ne ve tmě, nýbrž při světle. Vytvořte mi nyní při osvětlené rampě nejdříve malý okruh pozornosti a veřejnou samotu v něm a potom střední a velký okruh.

Aby žákům pomohl, ukázal jim Torcov technické pomůcky k udržení pozornosti, rozptylující se při plném světle:

K tomu je potřeba ohraničit si danou plochu či okruh zrakového vnímání liniemi předmětů v pokoji se vyskytujícími. Tak na příklad kulatý stůl, pokrytý různými věcmi. Plocha jeho tabule vymezuje malý okruh pozornosti při světle. A ten velký koberec na podlaze vymezuje při světle třeba střední okruh.

Nyní ještě větší koberec ukazuje při světle zřetelně velký okruh.

Tam kde je podlaha nepokrytá, odečítá Torcov potřebné množství na podlaze vyznačených čtverců parket. Pravda — těmi je už těžší stanovit pevnou linii daného okruhu a udržet pozornost v jeho hranicích; nicméně i čtverce pomáhají.

A konečně celý pokoj jest největším okruhem pozornosti při světle.

Jak se plocha rozšiřovala, vplížil se k mému zoufalství černý prosceniový otvor znovu na jeviště a zaujal mou

pozornost. Vzhledem k tomu ztratila všechna dřívější, pro mne tak nadějná cvičení cenu. A já se cítil znovu bezmocným.

Vida mé rozpoložení, řekl Arkadij Nikolajevič:

– Řeknu vám ještě o jednom technickém triku, pomáhajícím dávat směr pozornosti. Spočívá v následujícím: tím, jak se okruh na světle zvětšuje, zvětšuje se plocha zahrnutá vaší pozorností. Jenomže, to se může stupňovat jenom do okamžiku, dokud jste způsobilí v mysli udržet vytčenou hranici okruhu. Jakmile však vytčená hranice začíná být nezřetelnou a rozplývá se, je třeba uzavřít okruh rychle do mezí dostupných zrakové pozornosti.

Avšak právě v tomto okamžiku se často přihází katastrofa: pozornost se vymkne vaší vůli a rozplyne se v prostoru. Je nutno znovu ji sbírat, znovu jí dávat směr. Abyste toho dosáhli, hledejte co nejrychleji útočiště u předmětného bodu, třeba na příklad u této lampičky, ukryté v krabici na stole, která se právě znovu rozsvítila. Nevadí, že teď nezáří tolik jako dříve v temnotě, vždyť i tak je ještě s to upoutat k sobě vaši pozornost.

Nyní, když jste ji na chvíli zachytili, vytvořte si při světle nejdříve malý okruh s lampou v jeho středu. Potom si vyznačte střední okruh pozornosti při světle a v něm několik malých.

Řídili jsme se podle těchto pokynů. Když se však plocha, zahrnutá pozorností, dotkla určitých hranic, rozplynul jsem se opět v ohromném prostoru scény.

Na kulatém stole znovu zazářila při plném osvětlení lampička v krabici.

– Rychle pohleďte na tento předmětný bod! – křičel na nás Torcov.

Vpil jsem se očima do lampy, zářící v plném osvětlení a téměř jsem nezpozoroval, jak vše kolem se pohroužilo do tmy a jak z velkého okruhu se vytvořil malý.

Potom se střední okruh zúžil na malý. Tím lépe; ten mám nejraději, v něm se cítím svobodně.

Arkadij Nikolajevič pak probral v temnotě nám už známé přechody od malého k velkému okruhu a naopak od velkého k malému a znova od malého k velkému a naopak.

Tyto přechody byly zkoušeny desetkrát a konečně jsme jim do jisté míry přivykli.

Avšak po desátém opakování, při největším okruhu když se celá scéna jasně ozářila, Torcov zvolal:

– Vyhleďte si střední okruh při světle a dejte zraku volnost v jeho mezích.

Počkajte! Vaše pozornost je ta tam! Rychle se zase utíkejte ke spásné lampě! Vždyť proto hoří při světle. Ano tak! Výborně!

A teď si vytvořte malý okruh při světle. Není to těžké, hoří-li v jeho středu lampa.

Pak jsme se v opačném sledu vrátili k velkému okruhu při světle, nacházejíce v nebezpečných chvílích opěrný bod v hořící lampě — předmětném bodě. Také tyto přechody na světle se mnohokrát opakovaly.

– Začnete-li tápat ve velkém okruhu, – neustával radit Torcov, – hledejte co nejrychleji spásu u předmětného bodu. Když se na něm pevně zachytíte, vytvořte si malý a pak střední okruh.

Torcov se snaží vypěstovat v nás nevědomý, mechanický návyk přechodu od malého okruhu k velkému a naopak, aniž by se pozornost při tom třísnila.

Neosvojl jsem si ještě tento zvyk, leč pochopil jsem již, že metoda úniku do veřejné samoty při rozšiřujícím se okruhu může se na scéně proměnit v jistou potřebu. Když jsem svůj dojem sdělil Torcovovi, poznamenal:

– Zplna oceníte tuto metodu až tehdy, až se ocitnete na otevřené ploše koncertního podia. Na něm se cítí herec bezmocný, doslova jako na poušti. Tam vám bude jasno, jak nutně budete ke své záchraně potřebovat svrchovaného umění ovládat střední a malé okruhy pozornosti.

Ve strašných chvílích paniky z rozptýlenosti si musíte uvědomit, že oč je velký okruh širší a prázdnější, o to těsnější a pevnější musí být uvnitř něho střední a malé okruhy pozornosti, o to uzavřenější musí být veřejná samota.

Při dnešním vyučování řekl Arkadij Nikolajevič:

– Když pravda a víra v pravost toho, co herec dělá, vznikají na jevišti samy sebou, je to ovšem nejlepší případ.

Ale co dělat, když tomu tak není?

Tu je potřeba hledat a vytvářet tuto pravdu a víru v ni pomocí psychotechnických metod.

Obsahem tvé tvůrčí práce nemůže být to, čemu sám nevěříš, co pokládáš za nepravdivé.

Kde však hledat a jak v sobě probouzet pravdu a víru? Snad ve vnitřních pocitech a dějích, tedy v psychickém životě člověka-herce? Ale vnitřní pocity jsou příliš složité, nepostihnutelné, vrtkavé a těžko stanovitelné. Tam, v duševní oblasti, vznikají pravda a víra buď samy sebou nebo složitou psychotechnickou prací. Nejsnáze lze najít nebo vyvolat pocit pravdy a víry v tělesné oblasti, v malých, prostých fyzických úkonech a dějstvích. Ty jsou dostupné, určité, viditelné, postihnutelné a podrobují se poznání a příkazu. Mimo to je lze snáze stanovit. A proto se nejdříve obracíme k nim, abychom si jejich prostřednictvím zpříjemnili ztělesňované role.

Uděláme si zkoušku.

– Nazvanove, Vjuncove! Jděte na scénu a sehrajte mi cvičení, které se obzvláště nedaří. Za takové pokládám studii se „spalováním peněz“.

Nemůžete ji zvládnout především proto, že chcete najednou uvěřit všemu strašnému, co jsem si ve fabuli vymyslel. „Najednou“ vás nutí, abyste hráli „všeobecně“. Pokuste se zvládnout obtížné cvičení po částech, vycházejíce z nejjednodušších fyzických úkonů, tak ovšem, abyste měli neustále na mysli celek. Dovedte každé, i to nejmenší jednání k pravdivosti a uvidíte, že i celek bude vzbuzovat dojem opravdovosti a vy uvěříte v jeho skutečnost.

– Podejte mi, prosím vás, napodobené peníze, – požádal jsem za kulisami stojícího, službu majícího dělníka.

– Není jich zapotřebí! Hrajte s „prázdnem“, – zadržel mě Arkadij Nikolajevič.

Začal jsem počítat nejsoucí peníze.

– Nevěřím! – přerušil mě Torcov, jak jsem jen natáhl ruku, abych vzal pomyslný balíček.

– A čemu nevěříte?

– Vždyť jste se ani nepodíval na to, čeho jste se dotkl.

Podíval jsem se tím směrem na myšlené balíčky, ničeho jsem nespatriil, natáhl jsem ruku a stáhl jsem ji nazpět.

– Kdybyste alespoň pořádně sevřel prsty, aby balíček neupadl. Nepouštějte jej, ale pokládejte. K tomu potřebujete jedné vteřiny. Neskrblete s ní, chcete-li oprávnit a fyzicky uvěřit tomu, co děláte. Kdopak takhle rozvazuje? Najděte konec provázku, kterým je balíček převázán. Tak ne! To nejde tak rychle. Většinou se konce ohnou a vsunou pod provázek, aby se balíček nerozvázal. Není tak lehké vyprostiti ty konce. Ano, tak, – schválil Arkadij Nikolajevič, – teď přepočítejte každý balíček!

Ach! Jak jste to všecko vzal zkrátka! Ani ten nejzkusenější pokladník nedokáže spočítat tak rychle staré, pomačkané peníze.

Vidíte, do jakých realistických detailů, do jakých malinkých pravd je nutno jít, aby naše přirozenost fyzicky uvěřila tomu, co člověk na scéně dělá.

Úkon za úkonem, vteřinu za vteřinou, logicky a dů-

sledně řídil Torcov mou fyzickou práci. Když jsem přepočítával myšlené peníze, uvědomoval jsem si postupně, v jakém pořádku a posloupnosti probíhá stejný pochod v životě.

Ze všech logických úkonů, které mi Torcov napověděl, vytvořil jsem si dnes docela jiný poměr k prázdnotě. Vyplnil jsem si ji přesně myšlenými penězi či spíše umožnila mi správné zaměření na pomyslný, ve skutečnosti neexistující předmět. Není nikterak jedno a totéž beze smyslu louskat prsty nebo přepočítávat špinavé, potrhane rublové bankovky, které jsem si vybavil v mysli.

Jakmile jsem pocítil opravdovost fyzického jednání, ihned mi bylo na scéně útulno.

Při tom jsem mimovolně začal improvizovat: pečlivě jsem stočil provázek a položil ho vedle sebe na stůl. Tato maličkost mne zahřála svou opravdovostí. A nejenom to, vyvolala celou řadu nových a nových improvizací. Tak jsem na příklad, dříve nežli jsem je začal přepočítávat, klepal balíčky dlouho o stůl, abych je srovnal a pěkně složil. Vjuncov, který stál vedle mne, pochopil co dělám a rozesmál se.

– Čemu se směješ? – zeptal jsem se ho.

– To se ti povedlo, – prohlásil.

– Tomu se říká dokonale a v plné míře zdůvodněné fyzické jednání, v něž může herec uvěřit svou přirozeností! – volal z přízemí Arkadij Nikolajevič.

Po krátké pomlce začal Arkadij Nikolajevič vyprávět:

– Letos v létě jsem zase po dlouhé přestávce trávil svůj letní byt pod Serpochovým, kde jsem dříve ztrávil několikrát prázdniny. Domek, v němž jsem si najal pokoj je byl značně vzdálen od stanice. Ale když jste si to namířili zpřítma přes výmoly, paseku a les, vzdálenost se několikanásobně zkrátila. Chodil jsem tudy tak často, že jsem si tam svého času vyšlapal pěšinku, která za léta mé nepřítomnosti zarostla vysokou travou. Znovu jsem ji musil prošlapávat. Z počátku to šlo ztěžka; neustále jsem ztrácel správný směr a scházel na vyježděnou, hlubokými výmoly rozrytou cestu, která vedla zcela opačným směrem. Musil jsem se vracet, hledat své stopy a vyšlapávat stezičku dále. Přitom jsem se řídil povědomým rozestavením stromů a kmenů, návršími a svahy. Vzpomínky na ně zůstaly v mé paměti a řídily mé hledání.

Konečně vznikla dlouhá, zřetelná čára stlačené trávy a já po ní chodil ke stanici a nazpět.

Protože jsem jezdil často do města, používal jsem této zkratky téměř denně a tak se cestička rychle vyšlapala.

Po nové pomlce Arkadij Nikolajevič pokračoval:

– Dnes jsme s Nazvanovem vytyčili a oživilí čáru fyzických úkonů ve studii „spalování peněz“. Tato čára je také svého druhu pěšinkou. Znáte ji dobře z reálného života, ale na scéně ji bylo nutno znovu prošlapávat.

Vedle této správné, existovala u Nazvanova jiná, navyklá, nesprávná linie, sestávající z šablon a konvencí. Proti své vůli na ni co chvíli scházel. Tuto nesprávnou linii lze přirovnat k polní cestě, rozryté kolejem. Ta cesta co chvíli sváděla Nazvanova od správného směru k obyčejnému řemeslu. Aby se jí vyhnul, musil, stejně jako já v lese, znovu hledat a vytyčovat správnou linii fyzických úkonů. Tu lze přirovnat k sešlapané trávě v lese. Teď ji musí Nazvanov ještě „prošlapávat“, dokud se nepromění v „pěšinku“, která jednou provždy stanoví správný směr cesty.

Tajemství mé metody je zřejmé. Netkví ve fyzickém jednání jako takovém, ale v té pravdě a víře v ně, jež nám fyzické úkony pomáhají v sobě vyvolávat a zakoušet.

Podobně jako malé, střední, velké a největší části jednání a podobně, existují při naší práci také malé, velké a největší pravdy a okamžiky víry v ně. Nezmocníš-li se najednou vší velké pravdy celého, velkého dějství, musíš je rozdělit na části a snažit se uvěřit třebaš té nejmenší z nich.

Tak jsem postupoval, když jsem prošlapával pěšinku výmoly a lesem. Tehdy jsem se řídil nejmenšími tuchami, vzpomínkami na správnou cestu (pni, struhami, pahrbky). Také s Nazvanovem jsem nešel po velikých, ale nejmenších fyzických úkonech, hledaje v nich maličké pravdy a okamžiky víry. Jedny vyvolávaly druhé a společně vedly k třetím, čtvrtým atd. Zdá se vám snad, že je to málo? Mýlíte se, je to nesmírně mnoho. Uvidíte, že z pocitu jedné malinké pravdy a jediného okamžiku víry v opravdovost jednání, stává se herec okamžitě

jasnozřivým, může se vžít do role a uvěřit veliké pravdě celého kusu. Okamžik životní pravdy naladuje celou roli na pravý tón.

O kolika takových prostředcích bych vám mohl ze své praxe povědět! Tak se třeba konvenčně a řemeslně hrajícím hercům stalo, že upadla židle, nebo herečka upustila kapesník a bylo třeba ho zvednout, nebo se změnila scéna a bylo třeba neočekávaně přestavět nábytek. Podobna závanu čerstvého vzduchu do zadýchaného pokoje, oživuje i taková náhodnost, prodravší se ze skutečného života do konvenční jevištní atmosféry, mrtvou, šablonovitou hru.

Herec je nucen při zvedání kapesníku nebo židle improvisovat, neboť náhodnost není nazkoušena. Takový neočekávaný úkon není proveden herecky, ale lidsky a vytváří původní lidskou pravdu, jíž nelze nevěřit. Taková pravda se ostře odráží od konvenční, teatrální, nacvičené hry. Všecko to vyvolává na scéně živé dění, vytržené ze samé opravdové skutečnosti, jíž se herec vzdálil. Často stačí takový moment k tomu, aby herci ukázal správný směr, nebo aby mu dal nový tvůrčí podnět, rozmach. Z něho se doslova rozleje pramen živé vody po celé probíhající scéně a možná i po celém aktu nebo dokonce po celé hře. Na herci záleží, dovede-li do linie své role zapojit náhodný okamžik, vyňatý z živé denní souvislosti, nebo se ho zřící a z role jej vyloučit.

Jinými slovy, herec může k náhodnosti zaujmout stanovisko jednající osoby a zapojit onu náhodnost jenom jedenkrát do partitury své role, do jejího organismu. Ale může také na okamžik vyjít z role, odstranit proti jeho vůli se na scénu dostavší náhodnost (to jest zvednout kapesník nebo židli) a pak se znovu vrátit ke konvenčnímu projevu na scéně, k přerušnému hereckému jednání.

Jestliže jedna maličká pravda a záblesk víry mohou navodit u herce tvůrčí stav, pak celá řada takových okamžiků, logicky a důsledně se navzájem střídajících, vytvoří velikou pravdu a celé dlouhé období opravdové víry. Přitom jedno bude podporovat a posilovat druhé.

Jen nepohrdejte malými fyzickými úkony a uče se využívat jich k dobrání se pravdy a víry v to, co na scéně konáte.

IX

EMOCIONALNI PAMET

Hodina začala tím, že nám Torcov uložil, abychom se vrátili ke cvičením se šilencem a se zatápěním v kamnech, která jsme už dávno neopakovali. Tento úkol byl přijat s nadšením, neboť žákům se už po cvičeních zastesklo. Mimo to je příjemné opakovat to, čím jsi si jist a co mělo úspěch.

Hráli jsme s ještě větší chutí. Není divu: každý věděl, *co a jak* má dělat; byla patrna dokonce jistá lehkomyslná sebedůvěra. Zase jsme se jako dříve, když vstoupil Vjuncov, rozutekli na všechny strany.

Avšak tentokrát nám nebyl úlek ničím neočekávaným, měli jsme čas připravit se naň a v představitosti si určit, kam běžet. Díky tomu dopadl všeobecný zmatek výrazněji, „ukázněněji“ a tím i mnohem působivěji než kdysi. Dokonce jsme si z plna hrdla zakřičeli.

Pokud se mně týče, ocitl jsem se, stejně jako v předchozích případech, pod stolem, jenomže jsem nenašel popelníček a popadl proto veliké album. Totéž lze říci i o druhých. Tak na příklad Veljaminová: po prvé náhodou upustila podušku při srážce s Dymkovou; dnes k srážce nedošlo, nicméně byla poduška opět upuštěna, aby mohla být jako předešle, opět zvednuta.

Jaké však bylo naše překvapení, když po skončení cvičení Torcov i Rachmanov prohlásili, že dříve byla naše hra bezprostřední, upřímná, svěží a opravdová, kdežto dnes byla falešná, neupřímná a strojená. Nezbyvalo než resignovaně sklonit hlavu.

– Ale vždyť jsme cítili, prožívali! – říkali žáci.

– Každý člověk v každém okamžiku svého života nezbytně něco cítí a prožívá, – odpovídal Torcov. – Kdyby nic necítil a neprožíval, nebyl by to živý člověk, ale mrtvola. Vždyť jen mrtvoly ničeho necítí. Otázkou tudíž je, co jste vlastně „cítili“ a „prožívali“ při své jevištní tvůrčí práci.

Rozebereme a srovnáme si to dřívější s tím, co jste dělali dnes v opakovaném cvičení.

Není pochyby o tom, že celý režijní plán všechny přechody, vnější jednání, jeho důslednost, i nejmenší detaily hromadných scén byly zachovány s překvapující přesností. Podívejte se třeba jen na tento nakupený nábytek, jímž jsou zabarikádovány dveře. Skoro by z toho bylo možno usuzovat, že jste si vyfotografovali nebo udělali plán rozmístění věcí, a že jste podle tohoto plánu znovu stavěli tuto barikádu.

Celá vnější, věcná stránka studie byla tedy opakována s přesností až překvapující, svědectvím to o tom, že máte silně vyvinutou paměť pro režijní plán, pro jevištní sestavu, pro fyzické úkony, pohyby, přechody a podobně. Tak se má věc po vnější stránce. Ale je snad tak svrchované důležité, jak jste stáli, jak jste se seskupovali? Mne jako diváka zajímá neskonale více, *jak* jste vnitřně jednali, *co* jste cítili. Vždyť naše vlastní prožitky, vzaté ze skutečnosti a přenesené do role, vdechují jí na jevišti život. Těchto vašich prožitků jsem se však od vás nedočkal. Vnější jednání, režijní prvky, skupinky nikterak vnitřně opodstatněné, formální a chladné jsou nám na jevišti málo platné. V tom je tedy rozdíl mezi dnešním a někdejší podáním studie.

Po prvé, když jsem vyslovil domněnku o šílenství nezvaného hosta, soustředili jste se všichni, zamyslili jste se jako jeden člověk nad důležitou otázkou sebezáchovy. Každý z vás uvažoval stávající okolnosti a teprve pak, uváživ je, začal jednat. Bylo to logické, správně zaujaté stanovisko, opravdové prožívání a jeho přetělesnění.

Dnes jste se naopak zaradovali z oblíbené hry a okamžitě, bez zamyšlení, bez uvážení daných okolností jste se jali kopírovat už vám známé vnější jednání z někdejška. To je nesprávné. Po prvé — hrobové mlčení, dnes — veselé vzrušení. Všichni pádili připravit si rekvizity: Veljaminová — podušku, Vjuncov — stínítko, Nazvanov — album místo popelníčku.

– Rekvizitář ho zapomněl dát na místo, – hájil jsem se.

– A co po prvé, tehdy jste si ho také opatřil včas? To už jste napřed věděl, že Vjuncov vykřikne a poleká vás? – ptal se ironicky Arkadij Nikolajevič. – Podivné! Jak jste jen dnes mohl předem uhodnout, že vám bude

k čemusi dobré album? Zdálo by se, že by se vám mělo dostat do rukou také jen náhodou. Jaká škoda, že se tato i jiné náhody dnes neopakovaly! A ještě jeden detail: po prvé jste se upřeně po celou dobu dívali na dveře, za nimiž stál smyšlený šílenec. Ale dnes jste se nezabývali jím, nýbrž námi, diváky: Ivanem Platonovičem a mnou. Byli byste rádi věděli, jakým dojmem na nás působí vaše hra. Místo toho, abyste se schovávali před šílenecem, ukazovali jste se před námi. Jestliže po prvé vaše jednání řídily niterné napovědi vašeho citu, intuice, životní zkušenosti, pak dnes jste šli slepě, skoro mechanicky po vyšlapané cestičce. Opakovali jste první, zdařilou zkoušku, ale nevytvořili nový, skutečný, dnešní život. Nečerpali jste materiál ke své hře ze životních, nýbrž z divadelních, hereckých vzpomínek. To, co po prvé přirozeně vznikalo v nitru a obráželo se v jednání, bylo dnes uměle rozpínáno a zveličováno, aby to silněji zapůsobilo na diváky. Zkrátka, sběhlo se s vámi to, co se stalo jednou s mladým člověkem, který přišel k Vasilu Vasiljeviči Samojlovu ptát se o radu, zda má jít k divadlu.

– Vyjděte a pak znovu vejďte a řekněte to, co jste mi právě říkal, – uložil mu slavný herec.

Mladík vnějškově opakoval svůj první příchod, ale nedovedl opakovat prožitky, jež zakusil při prvním příchodu. Nezdůvodnil a neoživil vnitřně své vnější jednání.

Avšak ani mé přirovnání k onomu mladíkovi, ani váš dnešní neúspěch vás nemusí skličovat, vše je tu v pořádku a hned vám vysvětlím proč: to proto, že nejlepším popudem k tvůrčí práci bývá nezřídka nečekanost, novost tvůrčího tématu. Při prvním provedení studie tu ona neočekávanost byla. Můj předpoklad, že za dveřmi je šílenec vás co nejopravdověji vzrušil. Dnes moment neočekávanosti nenastal, neboť vše vám bylo už dobře známé, srozumitelné, jasné, počítajíc v to dokonce i vnější formu, do níž se přelilo vaše jednání. Nač se za takových podmínek znovu spřádat s představami, vyrovnávat se s životní zkušeností, s pocity, prožitými v reálné skutečnosti? Nač si dávat tu práci, když už vše bylo jednou hotovo a schváleno mnou a Ivanem Platonovičem? Hotová vnější forma je velikou svůdkyní herce! Lze se divit tomu, že vy, kteří se div ne po prvé nohama dotýkáte prken jeviště, jste se dali svěst tímto hotovým, nehledě

ani k tomu, že jste při tom ukázali dobrou paměť pro vnější jednání? Pokud se týče paměti pro pocity, tu jste dnes neprojevali.

– Paměť pro pocity? – snažil jsem se ujasnit si pojem.

– Ano. Neboli, jak ji budeme říkat, *emocionální paměť*. Předtím jsme ji podle Ribota*) nazývali „afektivní paměť“. Tento termín je nyní zavržen a není tu žádný nový. Avšak my potřebujeme nějaké slovo, abychom onu paměť označili a tak jsme se prozatím shodli na tom, nazývat paměť pro pocity paměť emocionální.

Žáci žádali, aby jim bylo jasněji vyloženo, co se těmi slovy rozumí.

– Pochopíte to z příkladu, který uvádí Ribot.

Dva poutníci byli zastiženi na skalisku mořským příbojem. Zachránili se a pak vyprávěli své dojmy. Jednomu z nich utkvěla v paměti každá podrobnost jeho jednání: jak, kam a proč šel, kam slezl, jak šlápl, kam skočil. Druhý si nevzpomíná téměř na nic z tohoto okruhu, ale pamatuje si jen na dojmy, které při tom měl: zprvu nadšení, pak úvahy, zděšení, naděje, pochyby a konečně panika.

To jsou pocity, které se uchovávají emocionální paměti.

Kdyby se vám byly dnes, při pouhé myšlence na studii se šilencem, podobně jako druhému z poutníků, vrátily všechny pocity, jež jste po prvé zakusili, kdybyste je byli znovu prožili a začali nově, opravdově, produktivně a účelně jednat, kdyby to vše ve vás proběhlo samozřejmě, mimovolně, byl bych řekl, že máte prvotřídní, výjimečnou emocionální paměť.

Avšak něco takového je, bohužel, příliš řídkým zjevem. Proto ustupuji ze svých požadavků a míním: mohli byste se na počátku studie řídit jen vnějšími, narežirovanými prvky, ale ty by vám musely připomenout prožité vámi pocity, museli byste se oddat těmto emocionálním vzpomínkám a provést studii pod jejich záštitou. V tom případě bych řekl, že nemáte výjimečnou, dokonalou, avšak přece jen dobrou emocionální paměť.

Jsem hotov ustoupit ze svých požadavků ještě dále

*) Ribot, Theodule Armand (1839—1916) franc. psycholog, jeden z největších představitelů experimentálně psychologického směru.

a smířit se s tím, že jste začali hrát studii vnějškově, formálně, že dobře známé, narežirované prvky a fyzické úkony neoživily k nim se vážící prožitky, že jste dokonce nepocítili potřebu zvážit stávající dané okolnosti, za nichž vám bylo jednat jako po prvé. V takových případech si lze vypomoci psychotechnickými prostředky, použít totiž nového „kdyby“ a nových daných okolností, znovu je zhodnotit a povzbudit jimi dřímající pozornost, představitivost, smysl pro pravdu, víru, vyvolat myšlenky a jimi i city.

Kdyby se vám podařilo splnit všechny tyto podmínky, přiznal bych, že u vás lze mluvit o emocionální paměti.

Ale dnes jste neukázali ani jednu z možností, jež jsem uvedl. Dnes jste, podobni prvnímu poutníku, opakovali s obzvláštní přesností jen vnější jednání, jež jste neprohřáli niternými prožitky. Dnes jste usilovali jen o výsledek. A proto tvrdím: vaše emocionální paměť se neprojevala.

– Znamená to, že ji nemáme? – zvolal jsem ustrašeně.

– Ne. To by byl chybný závěr. Ostatně, zjistíme to v příští hodině, – odpověděl klidně Arkadij Nikolajevič.

... r. 19 ...

Dnešní hodina začala kontrolou mé emocionální paměti.

– Pamatujete se ještě, – pravil Arkadij Nikolajevič, – jak jste mi v divadelním foyer vyprávěl, jak mocně na vás zapůsobil Moskvín, když přijel vystupovat pohostinsky do ***? Jistě bude vaše vzpomínka na jeho výkon tak výrazná, že pouhá myšlenka naň vás uvede do stavu stejného nadšení, jaké jste zakoušel tehdy, před pěti či šesti lety?

– Neopakují se snad s touž intenzitou, nicméně těmi vzpomínkami velmi pookřívám.

– Tolik, že když na ty dojmy myslíte, rozbuší se vám srdce rychleji?

– I to je možné, oddám-li se jim velmi.

– A co cítíte duševně či fysicky, když si připomínáte tragickou smrt svého přítele, o němž jste mi vyprávěl rovněž tehdy ve foyer?

– Hledím se sebe setrást tyto tíživé vzpomínky, neboť doposud ve mně vyvolávají skličující dojem.

– A právě ta paměť, která vám umožňuje znovu si vyvolávat všechny známé, už jednou zakoušené pocity, vyvolané pohostinským vystoupením Moskvina a smrtí vašeho přítele, jest paměť emocionální.

Podobně jako ve zrakové paměti před vašim vnitřním zrakem znovu vystává dávno zapomenutý předmět, krajina nebo podoba člověka, stejně ožívají v emocionální paměti kdysi zakoušené pocity. Zdálo se, že jsou již zcela zapomenuty, ale náhle stačí nějaká narážka, myšlenka, povědomá postava — a znovu jste naplnění pocity, někdy stejně pronikavě jako po prvé, jindy slaběji či silněji, v stejné nebo v poněkud jiné podobě.

– Jste-li s to blednout či rdít se při pouhé vzpomínce na to, co jste zakusili, cítíte-li obavu z myšlenek na prožití té neštěstí — máte paměť pro pocity, neboli emocionální paměť. Jenomže je ještě nedostatečně vyvinuta, nežli aby se mohla samostatně bít s obtížnými podmínkami veřejné tvůrčí práce.

– A řekněte mi nyní, – obrátil se Torcov k Šustovovi, – máte rád vůni konvalinek?

– Mám, – odpověděl Paša.

– A chuť hořčice?

– Samotnou ne, ale s hovězím ano.

– A hedvábnou srst kočky nebo hebký plyš hladíte rád?

– Ano.

– A umíte si dobře připomenout všechny tyto pocity?

– Umím.

– Máte rád hudbu?

– I tu mám rád.

– Máte nějaké zamilované melodie?

– Ovšem.

– Které na příklad?

– Četné romance Čajkovského, Griega, Musorgského.

– A vzpomínáte si na ně?

– Ano. Mám dosti dobrý sluch.

– Sluch a sluchovou paměť, – dodal Torcov. – Zdá se, že máte v zálibě i malířství?

– Velmi.

– Máte nějaké oblíbené obrazy?

– Mám.

– A připamatováváte si i ty?

– Velmi dobře.

– A přírodu máte také rád?

– Kdo by ji neměl rád?

– Pamatujete si dobře na druhy a zařízení místnosti a na tvary předmětů?

– Pamatuji.

– A na tváře také?

– Ano, na ty, jež na mě nějak zapůsobí.

– Čí podobu si na příklad můžete zřetelně vybavit?

– Kačalovovu na příklad. Viděl jsem ho zblízka a učinil na mne veliký dojem.

– Máte tedy i zrakovou paměť.

Také to vše jsou druhotné pocity, jsou však vyvolávány pamětí všech pěti smyslů. Nepatří k prožitkům oživovaným emocionální pamětí a mají zvláštní postavení.

Nicméně budu někdy mluvit o pěti smyslech souběžně s emocionální pamětí. Je to pohodlnější.

Jsou vůbec a do jaké míry jsou pro herce nutné vzpomínky na počítky našich pěti smyslů?

Abychom mohli řešit tuto otázku, všimneme si všech druhů těchto počítků.

Ze všech pěti smyslů je zrak dojmům nejpřístupnější.

Také sluch je velmi bystrý.

Proto lze na naše smysly nejlépe působit skrze oko a ucho.

Je známo, že někteří malíři mají tak přesný vnitřní zrak, že mohou malovat portréty nepřítomných osob.

Někteří hudebníci mají tak dokonalý vnitřní sluch, že mohou v duchu slyšet symfonii před tím zahranou se všemi detaily reprodukce a nejnepatrnějšími odchylkami od partitury. Jevištní umělci, podobní malířům a hudebníkům, pracují pomocí paměti vnitřního zraku a sluchu. To jim umožňuje, že mohou v sobě ukládat a křísit vzpomínky na zrakové a sluchové vněmy, na lidskou tvář a její mimiku, na hlas, na intonaci lidí, s nimiž se v životě setkávají, na jejich šat, na životní a jiné podrobnosti, na přírodu, na krajinu a jiné. Mimo to je člověk a tím spíše herec, schopen uložit v paměti a znovu v sobě vyvolat nejen to, co vidí a slyší v reálném životě, nýbrž i to, co si neviditelně a neslyšitelně vytvoří ve své

představivosti. Herci zrakového typů se rádi dívají jak se projevuje v jednání to, co se od nich žádá a pak lehce vyhmátnou cit o němž je řeč. Herci sluchového typu by raději slyšeli zvuk hlasu, řeč či intonaci té osoby, kterou představují. U nich jsou prvním popudem k vyvolání pocitů sluchové vzpomínky.

– Ale co počítky ostatních z pěti smyslů? Bývá jich také na jevišti třeba? – zajímalo mě.

– Ovšem!

– Je-li jich třeba, tedy k čemu a jak jich lze využití k tvůrčí práci?

– Představte si, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič, – že hrajete úvodní scénu třetího dějství Čechovova „Ivanova“. Nebo si představte, že někdo z vás bude hrát roli Cavaliera di Ripafrata v Goldoniho „La locandiera“, a že bude nutno, aby ho uvedlo v extasi kaširované ragout, které zdánlivě tak mistrovsky připravila Mirandolina. Tu scénu je nutno sehrát tak, aby se nejen vám, nýbrž i všem divákům sbíhaly sliny. Je proto nutné vyvolat si při předvádění této scény třebas jen přibližnou chuťovou představu, když ne opravdu ragout, tedy nějakého jiného chutného pokrmu. Jinak budete musit jen předstírat a ne prožívat chuťové uspokojení z jídla.

– A co hmat? V jaké hře ho lze využít?

– Třeba v „Oedipovi“, ve scéně s dětmi, když je zraku zbavený Oedipus ohmatává.

V tomto případě by vám přišel dobře vyvinutý hmat velmi vhod.

– Avšak, rače vědět, promiňte prosím, dobrý herec vyjádří všechno tohle, aniž by musil trápit své smysly, prostřednictvím jediné techniky, – prohlásil Govorkov.

– Nevěřte takovému sebevědomému tvrzení! Ani tu nejdokonalejší hereckou techniku nelze srovnávat s nedostupným, nenapodobitelným uměním samé přirozenosti. Ve svém životě jsem viděl už mnoho skvělých herců, virtuosních to techniků a ujišťuji vás, že ani jeden nebyl s to dobrat se té výše, k níž se mimovolně povznášá podvědomí opravdového umělce, jehož činnost je řízena nepostižitelnou napovědou samé přirozenosti. Nesmíme zapomínat, že mnohé z nejdůležitějších složek naší přirozenosti nelze podle vlastní vůle ovládat. Jediná přirozenost je dovede řídit. Bez její pomoci nemůžeme plně,

nýbrž jen částečně ovládat svůj složitý aparát prožívání a přetělesňování.

I když vzpomínky na chuťové, hmatové a čichové počítky se v našem umění uplatní jen zřídka, stávají se přesto někdy velmi významnými. Avšak i tehdy je jejich úloha jen podřadná, pomocná.

– V čem spočívá? – vyptával jsem se.

– Povím vám příklad, – řekl Torcov, – příhodu, již jsem nedávno byl nucen být svědkem: dva mladí lidé si po jakémsi nočním flámu vzpomínali na melodii banální polky, kterou slyšeli, sami už nevěděli kde.

„To bylo... Kde to jenom bylo? Seděli jsme u nějakého sloupu nebo pilíře... – usilovně vzpomínal jeden z nich.

„Co nám tu pomůže sloup? – rozčiloval se druhý.

„Tys seděl nalevo a napravo... Kdo to seděl napravo? – vymačkával ze své paměti první flamendr.

„Nikdo neseděl a žádný sloup tam nebyl. Ale zato jsme jedli štiku po hebrejsky, ano to je pravda a...“

„Vonělo to tam odpornou voňavkou a kolínskou vodou, – napovídal první.

– Tak, tak, – potvrdil druhý. – Ze zápachu voňavek a štiku po hebrejsky jsme dostali nezapomenutelně hnusnou náladu.

Tyto dojmy jim připomněly, že s nimi seděla jakási dáma, která jedla raky.

Pak se jim vybavil stůl, obsluha a sloup, u něhož, jak se ukázalo, opravdu seděli. Jeden z flamendrů přitom náhle zapískal flétnovou škálu a ukazoval jak tu škálu hrál muzikant. Dokonce i na kapelníka se upamatovali.

Tak jim znovu vyvstávaly v paměti postupně vzpomínky na chuťové, čichové a hmatové počítky a jejich prostřednictvím i sluchové a zrakové dojmy onoho večera.

Konečně si jeden z flamendrů vzpomněl na několik taktů té banální polky. Druhý k tomu přispěl také několika a pak oba najednou zapěli v paměti vzkříšenou melodii, napodobující dirigování kapelníka.

Ale nezůstalo při tom: oba flamendři si vzpomněli i na nějaké urážky, které si řekli v opilosti, dostali se do prudkého sporu a nakonec se znovu pořádně shádali.

Z toho příkladu je zřejmá těsná spojitost všech pěti našich smyslů a rovněž jejich vliv na vzpomínky emo-

cionální paměti. A tak je, jak vidíte, pro herce nezbytná
netoliko paměť emocionální, nýbrž i paměť všech pěti
našich smyslů.

Ovšem, že je neočekávané, podvědomé „vnuknutí“ lákavé! To je náš sen a oblíbený způsob tvůrčí práce. Ale to neznamená, že je třeba zmenšovat význam vědomých, druhotných vzpomínek emocionální paměti. Naopak, musíme je mít ve vážnosti, neboť jenom jejich prostřednictvím je možno do určité míry působit na inspirace.

Stačí připomenout si základní princip našeho směru: *podvědomé prostřednictvím vědomého.*

Druhotných vzpomínek je třeba si vážit také proto, že herec v nich nevkládá do své role první se mu namannuvší, nýbrž záměrně vybrané, nejcennější, jemu blízké uchvacující vzpomínky na živé, jím samým prožité počítky. Život ztělesňované postavy, utkaný z vybraného materiálu emocionální paměti je často tvůrčímu umělci dražší nežli jeho obyčejný, všední lidský život. Jaká to půda pro inspiraci! Nejlepší výběr duševního vlastnictví je hercem opatrně přenášen na scénu. Přitom se forma a výprava mění podle požadavků hry, avšak lidské citění herce, souhlasné s citovou náplní role musí zůstat životným. To nelze ani padělat, ani nahradit jinou, zmrzačenou hereckou šarží.

– Jakže? – nechápal Govorkov. – Do všech rolí, rače vědět: do Hamleta, do Arkašky i Nešťastlivceva, do Chleba i Cukru z „Modrého ptáka“, máme, dovolte, vložít tytéž vlastní pocity?

– A co jiného? – teď se tvářil nechápavě zase Arkadij Nikolajevič. – Herec může prožívat jenom své vlastní emoce. Či snad chcete, aby si herec odkudsi bral vždy nové a nové cizí city a duši pro každou roli, kterou má ztělesnit? Je to snad možné? Kolik duší to musí do sebe vtěsnat? Nelze přece vytrhnout si vlastní duši a místo ní si vypůjčit jinou, k roli se lépe hodící. Odkud jí ostatně vzít: z mrtvé, ještě neoživené role? Ale ta sama čeká, že jí dají duši. Lze nosit cizí šaty, hodinky, ale nelze si vzít od jiného člověka nebo role cit. Řekněte mi, jak se to dělá! Můj cit náleží nezměnitelně mně a váš — vám. Roli lze pochopit, vzít se do ní, postavit se na její místo a začít jednat stejně jako přetělesňovaná postava. Toto tvůrčí jednání vyvolá i v herci samém prožitky, roli analogické. Ale tyto prožitky nenáleží zobrazované postavě jako básnickému výtvoru, ale herci samému.

Ať sníte o čem chcete, ať cokoliv prožíváte ve skutečnosti nebo v představivosti, zůstaňte vždy sami sebou. Nikdy neztrácejte na scéně sebe sama. Vaše jednání ať vyplývá vždy z vaší povahy člověka herce. Zavrhněš-li sama sebe, nikam nedojdeš. Zřekneš-li se svého já, ztratíš půdu pro svou tvůrčí práci, a to je nejstrašnější. Ztráta sama sebe nadchází v tom okamžiku, v němž končí prožívání a začíná šarže. Proto ať budete cokoliv hrát a cokoliv zobrazovat, budete v to vždy nuceni vkládat vlastní cit! Porušení tohoto zákona se rovná vraždě hercem představované postavy, jejímu oloupení o chvějící se, živou lidskou duši, která jediná dává mrtvé roli život.

– Jakže, pochopte, celý život hrát sebe sama! – žasl Govorkov.

– Právě, – navázal na to Torcov. – Vždy a stále hrát na scéně jenom sebe sama, ale v různých sestavách a kombinacích, v daných okolnostech, vypěstovaných v sobě pro roli, přetavených v kadlubu vlastních emocionálních vzpomínek. To je nejlepší a jedinečný materiál pro niternou tvůrčí práci. Pracujte s ním a nepočítejte s vypůjčováním si u jiných.

– Ale promiňte, prosím, – přel se Govorkov, – nelze přece do sebe vtěsnat, víte, všechny city všech rolí světového repertoaru!

– Ty role, které v sebe nepojmete, nikdy dobře nezahrajete. Nepatří do vašeho oboru. Herce je třeba rozlišovat podle vnitřní povahy a ne podle použitelnosti.

– Jak však může být týž člověk Arkaškou i Hamletem? – nechápali jsme.

– Především herec není ani tím ani oním. Je sám o sobě člověkem s výraznou nebo nevýraznou vnější či vnitřní individualitou. V povaze zmíněného herce nemusí být šibalství Arkašky Šťastlivce ani Hamletova ušlechtilost, ale mohou v ní být ztajeny zárodky, vlohy všech lidských předností a chyb.

Své umění a svou duševní práci musí herec zaměřit k tomu, aby přirozenou cestou v sobě nacházel zárodky vrozených lidských předností i vad a aby je pak pěstoval a rozvíjel podle toho, jakou roli ztělesňuje.

A tak herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek a podobně.

To, o čem mi řekl Arkadij Nikolajevič, jsem si nedovedl srovnat v hlavě a přiznal jsem se k tomu.

– Kolik je not v hudbě? – zeptal se mne. – Jen sedm, – odpovídal si sám. – A zatím nejsou kombinace těch sedmi not ani zdaleka vyčerpány. Ale kolik má duše duševních prvků, stavů, nálad, pocitů? Nepočítal jsem je, ale mám zato, že je jich více nežli not v hudbě. Můžete se spolehnout, že je jich dost pro celý váš herecký život. A věnujte proto péči tomu, abyste se seznámili předně s prostředky a metodami, jimiž můžete ze svého nitra čerpat emocionální materiál a potom s prostředky a metodami, jež vám umožní skládati ho v nesčíslné kombinace lidských duší role, charakterů, citů a vášní.

– V čem záleží tyto prostředky a metody? – chtěl jsem vědět.

– Především v tom, naučit se oživovat emocionální paměť, – prohlásil Torcov.

– A jak ji oživit? – naléhal jsem.

– Je vám známo, že se to děje prostřednictvím četných vnitřních povzbuzujících prostředků. Avšak existují i vnější povzbuzující prostředky. Povíme si o nich příště, neboť je to složitá otázka.

ných popudů. Nejsilnější z nich je obsažen ve slovech a myšlenkách dramatu, v citech, skrývajících se za autorovým textem, ve vzájemném vztahu jednajících osob.

Poznali jste dále celou řadu vnějších popudů, jimiž jsou nám dekorace, výprava, světlo, zvuk a jiné efekty inscenací, které vytvářejí na jevišti ilusi skutečného života a jeho živé nálady.

Shrneme-li všechny popudy, které už znáte a připojíme k nim ty, které ještě poznáte, bude jich slušné množství. To je vaše psychotechnické bohatství. Toho musíte umět využít.

– Ale jak? Hořím touhou naučit se vyvolávat v sobě podle své vůle druhotné počitky a probouzet svou emocionální paměť! – ujišťoval jsem Torcova.

– S emocionální pamětí a druhotnými počitky zacházejte tak, jako zachází lovec se zvěřinou, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič. – Neletí-li pták přímo k němu, žádným způsobem ho v listnatém houští nevypátrá. Pak nezbyvá nic jiného, nežli vylákat ho z lesa pomocí zvláštních píšťalek, zvaných „vábničkami“.

I naše herecké citění je plaché jako divoké ptactvo, i ono se skrývá v hlubinách naší duše. Jestliže se cit odtud neozve, v úkrytu ho nikterak nenajdeš. V tom případě je třeba spolehnout se na vábničku.

A právě tyto vábničky jsou těmi popudy emocionální paměti a druhotných počitků, o nichž jsme po celou tu dobu hovořili.

Každá etapa programu, kterou jsme tu probrali, přinesla novou vábničku (neboli popud) emocionální paměti a druhotných počitků. A vskutku: magické „kdyby“, dané okolnosti, smyšlenky představitosti, části a úkoly, předměty pozornosti, pravda a víra vnitřního a vnějšího jednání, představovaly pro nás konec konců svého druhu vábničky (popudy).

A tak celá naše dosavadní školní práce nás dovedla k vábničkám, kterých potřebujeme pro povzbuzení své emocionální paměti a druhotných počitků.

Vábničky jsou hlavními prostředky při naší práci v oblasti psychotechniky.

Spojitosť popudů s citem je třeba plně využít, tím spíše, že je reálná a normální.

Herec musí umět na vábničky (popudy) bezprostředně

Arkadij Nikolajevič pravil:

– Nyní, když jsme přehlédli své prvky, schopnosti, vlastnosti a psychotechnické metody, můžeme říci, že náš niterný tvůrčí aparát je připraven. To je naše vojsko, s nímž je možno zahájit vojenské operace.

Je třeba vojevůdců, kteří by je vedli do boje. Kdo jsou však tito vojevůdci?

– My sami, – odpověděli žáci.

– Kdo to jsme „my“? Kde vězí tato neznámá bytost?

– Je to naše představitost, pozornost, cit, – vypočítávali žáci.

– Cit! Hlavně ten, ten především! – rozhodl Vjuncov.

– Souhlasím s vámi. Stačí vcítiti se do role a všechny duševní síly jsou rázem v bojové pohotovosti.

A tak jsme našli prvního a nejdůležitějšího vojevůdce, iniciátora a podněcovatele tvůrčí práce. Je to *cit* – uznával Arkadij Nikolajevič, ale ihned dodal: – Jediná obtíž je v tom, že je nesmlouvavý a nestrpí příkazů. Víte to ze zkušenosti. A proto, jestliže se cit neprobudí ke tvůrčí práci sám, nemůžeme začít pracovat a musíme se obracet o pomoc k druhému vojevůdci. Kdo je jím, tímto „druhým“?

– Představitost! Bez ní je vše marné! – řešil Vjuncov.

– Když je tomu tak, představte si něco a nechtě začne celý váš tvůrčí aparát ihned fungovat.

– A co si mám představit?

– Nevím.

– Je třeba vytknout si úkol, magické „kdyby“, takové aby... – vykládal Vjuncov.

– A kde je vzít?

– Rozum je, víte-li, napoví, – pravil Govorkov.

– Jestliže je napoví rozum, pak to bude také on, který se stane oním vojevůdcem, iniciátorem, onou hybnou silou, již hledáme. V tom případě to bude on, který začne a usměrní tvůrčí práci.

– Představitost tedy nemůže být vojevůdcem? – vyptával jsem se.

– Vidíte, že sama potřebuje iniciativy a vedení.

– Pozornost! – rozhodl Vjuncov.

– Podívejme se tedy na pozornost. Jaká je její funkce?

– Pomáhá citu, rozumu, představitosti, vůli, – vypočítávali žáci.

– Pozornost jako reflektor zaciluje své paprsky na ukázaný jí objekt a zaujímá proň myšlenky, cit, touhy, – vysvětloval jsem.

– Ale kdo ukáže tento objekt?

– Rozum.

– Představitost.

– Dané okolnosti.

– Úkoly, – rozpomínali jsme se.

– To znamená, že to jsou ony, které jsou vojevůdci, iniciátory, hybnou silou, jež je popudem k práci; ukazují objekt, kdežto pozornost, není-li sama schopna udělati totéž, hraje jen pomocnou roli.

– Dobrá, pozornost není tedy vojevůdcem. Ale kdo jím tedy je? – zajímalo mě.

– Šhrajte studii se šilencem a sami pochopíte, kdo je iniciátor, hybná síla a vojevůdce.

Žáci mlčeli, dívali se jeden na druhého a nemohli se rozhodnout povstat. Konečně se všichni, jeden po druhém zvedali a neochotně se ubírali na jeviště. Ale Arkadij Nikolajevič je zastavil:

– Dobře, že jste se dovedli přemoci. Dokazujete tím, že máte jakousi vůli. Avšak . . .

– To znamená, že vůle je vojevůdcem! – mžikem rozhodl Vjuncov.

– Avšak . . . ubírali jste se na jeviště jako odsouzení k trestu smrti, ne ze své vůle, ale proti ní. Takto nevzniká tvůrčí práce. Niterný chlad neroznítí cit a bez něho není ani prožívání, ani umění. Kdybyste se však byli, jeden jako druhý, hrnuli na scénu plni své herecké vášně, bylo by lze mluvit o nějaké vůli, o tvůrčí vůli.

– Toho už nikdy, víte, nedosáhneme v tom všemi už prokletém cvičení se šilencem, – bručel Govorkov.

– Nicméně, zkusím to. Zdalipak víte, že zatím co jste očekávali vpád šilence hlavním vchodem, dostal se pomatenec do zadního traktu a dobývá se na vás odtud?

Jsou tam dveře — ale staré! Sotva se drží v pantech a jestliže budou vyvráceny, nedopadne to s vámi dobře! Co podniknete teď, za nových daných okolností? – dal nám Torcov na uváženou.

Žáci se zamyslili, soustředili svou pozornost, každý si něco představoval, něco zamýšlel a nakonec se všichni shodli na tom, že postaví druhou barikádu.

Nastal hluk a shon. Mládež se rozohnila, oči zablyskaly, srdce se rozbušila. Zkrátka, opakovalo se téměř totéž, co se sběhlo tehdy, když jsme hráli nyní nás už omrzevší studii po prvé.

– Tak vidíte: uložil jsem vám, abyste opakovali scénu se šilencem; pokoušeli jste se přinutit se k výstupu na scénu, snažili jste se probudit v sobě, abych tak řekl, lidskou vůli, ale všechno to násilí vám nedodalo chuti ke hře.

Pak jsem vám napověděl nové „kdyby“ a nové dané okolnosti. Na jejich podkladě jste si vytkli nový úkol, probudily se ve vás nové snahy (vůle), ale tentokrát ne prosté, nýbrž tvůrčí. Všichni se pustili do práce s nadšením. Ptám se teď, kdo byl ten vojevůdce, který se první vrhl do boje a strhl za sebou celé vojsko?

– Vy sám! – rozhodli žáci.

– Přesněji řečeno můj rozum!, – opravil Arkadij Nikolajevič. – Ale vždyť i váš rozum by mohl udělat totéž a stát se vojevůdcem v tvůrčím procesu. Je-li tomu tak, pak jsme tedy našli druhého velitele. Je jím *rozum* (intelekt).

Pátřejme nyní, není-li nějaký třetí vojevůdce. Probereme si všechny prvky.

Je jím snad pocit pravdy a víra v ni? Jestliže ano, tedy uvěřte a necht' se celý váš tvůrčí aparát dá ihned do práce, jak tomu bývá při citovém vznětu.

– V co máme uvěřit? – ptali se žáci.

– Cožpak já vím? To je vaše věc.

– Nejdříve je nutno vytvořit „živou lidskou duši“ a teprve pak v ni lze uvěřit, – poznamenal Paša.

– Pocit pravdy a víra v ni nejsou tedy těmi vojevůdci, jež hledáme. Snad je to tedy vzájemný styk a přizpůsobování? – tázal se Arkadij Nikolajevič.

– Abychom mohli vejít s někým ve styk, je nutno mít city a myšlenky, které bychom si mohli navzájem sdělovat.

– Správně! Nejsou tedy ani oní vojevůdci!
– Části a úkoly!
– Podstatné netkví v nich, ale v životných snahách a úsilí vůle, která vytyčuje úkoly, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič. – Mohou-li tedy tyto snahy a úsilí vůle uvést do pohybu celý hercův tvůrčí aparát a dávat směr jeho psychickému životu na jevišti, pak . . .

– Ovšem, že mohou!
– Je-li tomu tak, znamená to, že jsme našli třetího vojevůdce. Je jím *vůle*.

Ze všeho, co jsme řekli, tedy vyplývá, že máme tři vojevůdce a to: – Arkadij Nikolajevič ukázal na před námi visící plakát a přečetl jeho nadpis:

rozum, vůle a cit.

To jsou hybné síly našeho psychického života.

*

Přednáška byla u konce; žáci se začali rozcházet, ale Govorkov se ještě pustil do sporu.

– Promiňte prosím, ale proč jste nám doposud neřekl ničeho o roli rozumu a vůle v tvůrčí práci a napovídal nám toho tolik o citu?

– Měl jsem vám snad podrobně vykládat jedno a totéž o každé z hybných sil psychického života? Nebo jak to myslíte? – nechápal Torcov.

– Ne, proč by to bylo jedno a totéž? – namítal Govorkov.

– A jak jinak? Členové triumvirátu jsou *nerozlučitelní* a proto, hovoře o prvním z nich, dotýkáš se bezděky druhého a třetího; mluvě o druhém, připomeněš tím první a třetí. A při třetím musíš myslet na první dva. Snesli byste takové opakování jedné a téže věci?

Skutečně: dejme tomu, že vám vykládám o tvůrčích úkolech a jejich dělení, volbě, pojmenování a podobně. Nezúčastní se snad této práce cit?

– Ovšem, že zúčastní! – potvrdili zbylí žáci.

– A nemá snad vůle s tvůrčími úkoly ničeho společného? – ptal se znovu Arkadij Nikolajevič.

– Ne. Naopak, má k nim těsný vztah, – usoudili jsme.

– A tak, kdybych vykládal o úkolech, musil bych o nich opakovat téměř vše, co jsem už řekl, když jsem mluvil o citu.

– A rozum se vytyčování úkolů nezúčastní?

– Zúčastní a to jak při dělení na části, tak při procesu jejich pojmenování, – soudili žáci.

– A tak bych musil o úkolech opakovat jedno a totéž po třetí. Můžete mi tedy dobrořečit za to, že jsem šetřil vaši trpělivost i váš čas.

Nicméně, není Govorkov tak docela v nepravu. Ano, připouštím, že jsem přesunul těžiště do oblasti emocionální tvůrčí práce, ale dělám tak úmyslně, ostatní umělecké směry na cit příliš často zapomínaly. U nás je příliš mnoho uvažujících herců a příliš mnoho scénických výtvorů, vycházejících z rozumu! A přitom se příliš zřídka kdy u nás setkáváme s opravdovou, živou emocionální tvorbou. To vše mě nutí, všimnout si s dvojnásobnou pozorností citu, i když tím poněkud zanedbávám rozum.

Za dlouhou dobu tvůrčí práce našeho divadla jsme si my, jeho herci, navykli pokládat rozum, vůli a cit za hybné síly psychického života. To se pevně vrylo do našeho vědomí; na to jsme zaměřili své psychotechnické metody. Ale v poslední době přinesla věda závažné změny do rozdělení hybných sil psychického života. Jaké stanovisko zaujmeme k tomu my, divadelní herci? Jaké změny to vnese do naší psychotechniky?

Na to mi dnes však nestačí už čas. O tom až v zítřejší přednášce.

XIII

—
LINIE ŮSILÍ HYBNÝCH SIL PSYCHICKÉHO ŽIVOTA

Pluky jsou v bojové pohotovosti! Vojevůdci stojí na svých místech! Je možno zahájit!

– Jak a co zahájit?

– Představte si, že jsme se rozhodli inscenovat velkolepou hru, a že každému z vás je v ní přislíbena skvělá role. Co byste udělali po návratu z prvního čtení v divadle?

– Hrál bych! – prohlásil Vjuncov.

Puščin řekl, že by se začal vmýšlet do role. Maloletková by si sedla do kouta a snažila by se „vcítiti se“ do role. Co se týče mne, já, poučen trpkou zkušeností z veřejné produkce, bych se vyvaroval takových nebezpečných svodů a začal bych s magickým nebo jiným „kdyby“, s danými okolnostmi, se všim ostatním sprádním představ. Paša by začal dělit roli na části.

– Zkrátka, – řekl Torcov, – každý z vás by se snažil tím či oním způsobem proniknout k mozku, k srdci, k volnímu obsahu role, vyvolávat ve své emocionální paměti odpovídající jí vzpomínky, vytvořit si představu a vlastní soud o životě přetělesňované postavy, okouzlit volní cit. Ohmatávali byste duši role tykadly své duše, zaměřili byste na ni úsilí hybných sil svého psychického života.

Jen v řídkých případech se rozum, vůle i cit herce zmocňují najednou bytostné podstaty nového výtvaru, čerpají z ní tvůrčí inspiraci a v jejím návalu vytvářejí niterný stav, nezbytný k tvůrčí práci.

Mnohem častěji je slovesný text jen do jisté míry pochopen intelektem (rozumem), částečně pojat emocí (citem) a vyvolává neurčité, nesouvislé záchvěvy tužeb (vůle).

Čili, řečeno v pojmech nového dělení, vytváří se v počátečním stadiu poznávání básnického výtvaru nejasná představa a zcela povrchní soud o dramatu. Volní cit také jen částečně, nedůvěřivě reaguje na první dojmy,

takže v tomto stadiu dochází k vnitřnímu uvědomění života role „všobecného charakteru“.

Jiného výsledku nelze v tomto období ani očekávat, je-li vnitřní smysl životní náplně role chápán hercem jen všeobecně. Ve většině případů se prohlubuje bytostné poznání teprve po vytrvalé práci, po prostudování výtvoru, po projití stejné tvůrčí cesty, kterou se bral sám autor hry.

Ale stává se, že při prvním čtení není slovesný text vůbec pochopen hercovým rozumem, že nevyvolává žádnou reakci ani vůle ani citu, že nevede k žádné představě ani soudu o přečteném díle. Tak tomu bývá často při prvním seznámení se s impresionistickým nebo symbolickým výtvořem.

Tu je třeba přejímat cizí soudy, s cizí pomocí se seznamovat se slovesným textem a usilovně se snažit jej pochopit. Po úporné práci si vytvoříme konečně jakousi matnou představu, nesamostatný soud, který je pak třeba postupně rozvíjet. Nakonec se nám do té či oné míry podaří získat pro práci i volný cit a všechny hybné síly psychického života.

Nejdříve, dokud je cíl ještě nejasný, jsou neviditelné proudy jejich úsilí v zárodečném stavu. Jednotlivé momenty životní náplně role, které herec při prvním seznámení se s hrou zachytil, vyvolávají silné rozmachy úsilí hybných sil psychického života.

Myšlenky a záměry se projevují jednotlivými podněty. Hned vznikají a zase mizí, hned zase vyvstávají, aby znova potuchly.

Graficky znázorněny, daly by tyto linie, vycházející z hybných sil psychického života, jakési zmatené čáry, úsečky, črty.

V dalším průběhu poznávání role a hlubšího pronikání k její základní myšlence se linie úsilí postupně vyrovnávají.

To už lze mluvit o začátku tvůrčí práce.

– Jak to?

Místo odpovědi začal Arkadij Nikolajevič náhle trhat rukama, hlavou a celým tělem a pak se nás zeptal:

– Můžete nazvat mé pohyby tancem?

Naše odpověď byla záporná.

Pak začal dělat Arkadij Nikolajevič v sedě rozličné

pohyby, jež v sebe navzájem souvisle přecházely a vytvářely nepřetržitou linii.

– Mohlo by se toto stát tancem? – zeptal se.

– Mohlo, – odpověděli jsme jedním hlasem.

Arkadij Nikolajevič začal zpívat jednotlivé tóny a od-
dělával je dlouhými intervaly.

– Lze to nazvat zpěvem? – zeptal se.

– Ne.

– A tohle? – Zazpíval několik zvukných not, které navzájem souvisely.

– Ano!

Arkadij Nikolajevič pokreslil list papíru přerušovanými, náhodnými liniemi, čárkami, tečkami, kudrlinkami a ptal se nás:

– Může se to nazvat kresbou?

– Ne!

– A z takových čar ji lze vytvořit?

– Ano!

– Je vám tedy jasno, že první podmínkou každého umění je souvislá linie?

– Ano.

– Také naše umění vyžaduje souvislé linie. Proto jsem řekl, že když se linie úsilí hybných sil vyrovnají, když nabudou souvislosti, bude po prvé možno mluvit o tvůrčí práci.

– Promiňte prosím, ale může existovat v životě a tím spíše na scéně souvislá linie, která by nebyla ani na okamžik přerušena? – vyzvídal Govorkov.

– Taková linie může existovat, avšak ne u normálního člověka, ale u duševně chorého a nazývá se „idée fixe“.*) U zdravých lidí jsou jistá přerušení normální a nutná. Alespoň se nám tak zdá. Ostatně, člověk ve chvílích takového přerušení neumírá, ale žije a proto v něm nějaká životní linie pokračuje dále, – vysvětloval Torcov.

– A jaká je to linie?

– Na to se zeptejte vědy. My už se napřed dohodneme na tom, že za normální, souvislou linii budeme u člověka pokládat tu, v níž se vyskytují nutné nevelké mezery.

V závěru přednášky nám Arkadij Nikolajevič vyložil, že nám nestačí jediná taková linie, nýbrž že jich potřeb-

*) Utkvělá myšlenka.

bujeme celou řadu, to jest linie smyšlenek představivosti, předmětů pozornosti, logiky a důslednosti, částí a úkolů, záměrů, úsilí a jednání, nepřetržitých momentů pravdy, víry, emocionálních vzpomínek, vzájemného styku, přizpůsobování a jiných, pro tvůrčí práci nezbytných prvků.

Přerušeni linie jednání na jevišti znamená, že se přestává odvíjet role, hra, představení. Stane-li se totéž s linií hybných sil psychického života, třeba na příklad s myšlenkami (rozumem), nebude člověk–herec s to, vytvořit si představu a soud o tom, o čem mluví slova textu, nepochopí tedy to, co na scéně ve své roli dělá a říká. Ukončí-li se linie volního citu, přestanou člověk–herec a jeho role žít a prožívat.

Člověk–herec a člověk v roli žijí téměř neustále ve všech těchto liniích, které oživují a uvádějí do pohybu přetělesňovanou postavu. Jakmile jsou přerušeny, ustává život role a nastává ochrnutí nebo smrt. S novým vznikem linií role opět ožívá.

Takové střídání umírání a ožívání není přirozené. Role potřebuje neustálého života a téměř nepřetržitě životní linie.

Vnitřní scénické sebeuvědomění role po herecké stránce je vytvořeno!

Studia hry se nezúčastnil toliko suchý intelekt (rozum) ale i úsilí (vůle) a emoce (cit) a všechny prvky! Tvůrčí armáda je v ještě větší bojové pohotovosti!

Je možno vyrazit!

– Ale kam ji vést?

– K hlavnímu centru, k hlavnímu městu, k srdci hry, k ústřednímu cíli, jež měl básník před očima při tvorbě svého díla a herec při tvůrčí práci na jedné z jeho rolí.

– A kde hledat tento cíl? – nechápal Vjuncov.

– V básnickém díle a v hereckém pojetí role.

– Jak se to však dělá?

– Nežli na tuto otázku odpovím, musím se zmínit o některých důležitých momentech tvůrčího procesu. Poslouchejte pozorně!

Podobně jako ze zrna klíček, tak z jedné myšlenky a pocitu básníka vyrůstá jeho dílo.

Tyto jednotlivé myšlenky, city, životní sny se táhnou jako červená nit celým spisovatelovým životem a řídí ho během jeho tvůrčí práce. Je klade do základů své hry a z jejich zrna umí vypěstit své literární dílo.

Všechny básnickovy myšlenky, city, životní sny a neustálé bolesti nebo radosti se stávají základem hry: pro ně se chápě pera. Scénické vyjádření básnickových citů, myšlenek a jeho snů, bolestí i radostí je hlavním úkolem představení.

Dohodněme se na tom, že napříště budeme tomu základnímu, hlavnímu, vše v sobě zahrnujícímu cíli, jenž k sobě přitahuje bez výjimky všechny úkoly, jenž probouzí tvůrčí úsilí hybných sil psychického života a prvků sebeuvědomění role po herecké stránce, říkat

řídící úkol básnického díla.

Arkadij Nikolajevič ukázal na nápis plakátu, který visel před našima očima.

– Řídící úkol básnického díla? – zamýšlel se nad tím s tragickou tváří Vjuncov.

– Vysvětlím vám to, – pospíšil mu na pomoc Torcov. – Dostojevskij hledal celý život v lidech Boha a ďábla. To mu bylo popudem k napsání „Bratrů Karamazových“. Proto je řídicím úkolem tohoto díla hledání Boha.

Lev Nikolajevič Tolstoj usiloval po celý svůj život o sebezdokonalení a mnohý z jeho výtvorů vzkličil z tohoto zrna, jež je jejich řídicím úkolem.

Anton Pavlovič Čechov bojoval proti všednosti, proti měšťáctví a snil o lepším životě. Tento boj za lepší život a úsilí oň se staly řídicím úkolem mnoha jeho výtvorů.

Nezdá se vám, že takové veliké životní cíle geniů se mohou stát vzrušujícími a okouzujícími úkoly v hercově tvůrčí práci, a že mohou k sobě soustřeďovat všechny jednotlivé části hry i role?

Vše, co se ve hře odehrává, všechny její jednotlivé velké nebo malé úkoly, všechny herecké tvůrčí záměry nebo úkony, roli odpovídající, směřují k vyplnění řídicího úkolu dramatu. Vše, co se ve hře odehrává, je s ním v tak těsné spojitosti a tolik na něm závislé, že i nejnepatrnější maličkost, která by neměla k řídicímu úkolu vztahu, stává se škodlivou, zbytečnou, odvádí pozornost od ústřední myšlenky díla.

Směrování za řídicím úkolem musí být neustálé, nepřetržitě, musí se táhnout celou hrou i rolí.

Vedle nepřetržitosti je nutno rozlišovat i kvalitu, původ takového směrování.

Může být herecké, formální a udávat jen více či méně správný, všeobecný směr. Takové úsilí neoživí celý výtvor, neprobudí k aktivitě opravdové, produktivní a účelné jednání. Takové tvůrčí úsilí je pro scénu nepotřebné.

Ale existuje i druhé — opravdové, lidské, účinné úsilí po dosažení ústředního cíle hry. Takové nepřetržitě úsilí živí, jako hlavní tepna, celý organismus herce i představované osoby, vdechuje život jak jim, tak i celému dramatu.

Takové opravdové, živé úsilí je probuzeno kvalitou řídicího úkolu, jeho poutavostí.

Geniální řídicí úkol bude přitahovat neobyčejně; obyčejný bude mít přitažlivou sílu nepatrnou.

– A špatný? – optal se Vjuncov.

– Je-li řídicí úkol špatný, musí si jej sám herec zvýraznit a prohloubit.

– Jaké kvality řídicího úkolu je nám třeba? – snažil jsem se pochopit.

– Potřebujeme snad nepravý řídicí úkol, který neodpovídá tvůrčímu záměru autora hry, třeba je pro herce sám o sobě zajímavý? – ptal se Torcov.

– Ne! Takový úkol nepotřebujeme. A nejen to, takový úkol je nebezpečný. Čím je nepravý řídicí úkol přitažlivější, tím více strhuje herce k sobě, tím více ho vzdaluje autorovi, hře i roli, – odpovídal Arkadij Nikolajevič sám sobě.

– Hodí se pro nás rozvážlivý řídicí úkol? Suchý, rozvážlivý řídicí úkol se nám rovněž nehodí. Ale *uvědomělý* řídicí úkol, vycházející z rozumu, z poutavé tvůrčí myšlenky, je nám nezbytný.

Potřebujeme emocionální řídicí úkol, který rozněcuje celou naši přirozenost? Ovšem, je pro nás tak nutný jako vzduch a slunce.

Potřebujeme volní řídicí úkol, který k sobě přitahuje celou naši duševní i fyzickou bytostnost? Ano, je nám neobyčejně ku prospěchu.

A co říci o řídicím úkolu, který probouzí tvůrčí představivost, který na sebe soustřeďuje veškerou pozornost, který uspokojuje smysl pro pravdu a vyvolává víru a ostatní prvky hereckého sebeuvědomění? Každý řídicí úkol, který probouzí k činnosti hybné síly psychického života a herecké prvky, je pro nás nezbytný jako chléb, jako potrava.

A tak se ukazuje, že je pro nás nutností takový řídicí úkol, který je nejen v soulase s dramatikovým záměrem, ale vyvolává také nezbytně odezvu v lidské duši samého tvořícího herce. Ten je s to dovést nás k neformálnímu, nerozvážlivému, ale k opravdovému, životnému, lidskému a bezprostřednímu prožívání.

Neboli, řečeno jinými slovy, je nutno hledat řídicí úkol nejen v roli, nýbrž i přímo v duši herce.

Jeden a týž řídicí úkol jedné a téže role, závazný pro všechny její představitele, zaznívá v duši jednoho každého z nich jinak. Vychází z toho týž a přece ne týž úkol. Na příklad: vezměte si docela reálné lidské přání: „chci žít vesele“. Kolik nejrůznějších, nepostizitelných odstínů je obsaženo jak v samém tomto přání, tak ve způsobech jeho realizace a v samé představě o veselí. Ve všem tom je mnoho osobního, individuálního, vědomím ne vždy ocenitelného. A vyberete-li si složitější řídicí úkol, projeví se v něm individuální zvláštnosti každého herce jako člověka ještě silněji.

Tyto rozdílné duševní reakce různých představitelů mají pro řídicí úkol značný význam. Bez subjektivních tvůrčích prožitků zůstává totiž řídicí úkol suchý a mrtvý. Je nezbytné pátrat v hercově duši po odezvách, jimiž by jak řídicí úkol, tak role oživily, rozechvěly se, zazářily všemi barvami opravdového lidského života.

Je důležité, aby hercův vztah k roli neztrácel na smyslové individualitě a přitom se nerozcházel s dramatikovým záměrem. Nedá-li představitel v roli výraz své lidské přirozenosti, je jeho výtvar mrtvý.

Herec musí řídicí úkol sám objevit a milovat. Je-li mu ukázán druhými, je nezbytné, aby řídicí úkol prošel jeho nitrem, aby se jím emocionálně vzrušil za svůj vlastní cit za svou vlastní osobnost. Jinak řečeno — je třeba umět proměnit každý řídicí úkol ve svůj vlastní. To znamená — najít v něm vnitřní náplň příbuznou vlastní duši.

Co však dodává řídicímu úkolu oné zvláštní, nepostizitelné přitažlivosti, kterou svým způsobem působí na každého představitele jedné a téže role? Ve většině případů dodává řídicímu úkolu této zvláštnosti to, co v sobě bezděky cítíme, to, co je skryto v oblasti našeho podvědomí.

Řídicí úkol má býti s touto oblastí úzce spřízněn.

Nyní vidíte, jak dlouho a pozorně je třeba pátrat po velkém, vzrušujícím a hlubokém řídicím úkolu.

Je vám jasno, jak je při hledání řídicího úkolu závažné objeviti ho v básnickém díle a najiti jeho odezvu ve své vlastní duši?

Kolik všemožných řídicích úkolů je třeba zavrhnout a znovu postavit! Kolik nezdařilých střehů a výpadů provedeme, nežli dobudeme svého cíle!

Arkadij Nikolajevič ukázal na plakát, který před námi visel a přečetl nám druhý nápis:

průběžné jednání herečky ztvárněné role.

– A tak je pro herce průběžné dějství přímým prodloužením linie úsilí hybných sil psychického života, jejichž původ byl v rozumu, vůli a citu tvořícího herce.

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

Avšak linie průběžného jednání sjednocuje, jako nit korálky provléká všechny prvky a zaměřuje je k společnému řídicímu úkolu.

Od toho okamžiku je mu vše podřízeno.

Jak vám dosti názorně vysvětlit ohromný praktický význam průběžného jednání a řídicího úkolu v naší tvůrčí práci?

Více než co jiného vás o tom přesvědčí příklady vzaté ze skutečnosti. Povím vám jeden:

Herečka Z., která se těšila úspěchu a oblibě u obecenstva, se zaujala „systémem“. Rozhodla se, přeškolit se od samého začátku a s tím úmyslem odešla na čas se scény. Během několika let studovala Z. novou metodu u různých pedagogů, prodělala celý kurs a pak se vrátila znovu na scénu.

Kupodivu se dřívější úspěch nedostavil. Lidé shledali, že ztratila to nejcennější, co měla: bezprostřednost, vzlet, okamžiky nadšení. Místo nich vykazovala nyní střízlivost, naturalistické detaily, formalistické prvky hry a jiné nedostatky. Není těžké představit si situaci ubohé herečky. Každé nové vystoupení na scénu se jí měnilo ve zkoušku. To vadilo její hře a zvyšovalo její zmatek, bezradnost, hraničící se zoufalstvím. Ověřovala si svůj výkon v různých městech, majíc za to, že v hlavním městě jsou nepřátelé „systému“ proti nové metodě

zaujati. Ale na venkově se opakovalo totéž. Nebohá herečka už „systém“ proklínala a snažila se ho zbavit. Zkoušela vrátit se ke starému způsobu hry, ale ani to se jí nedařilo. Jednak ztratila řemeslnou hereckou dovednost a víru v předchozí, jednak pochopila nevkus dřívějšího způsobu hry oproti novému, který si oblíbila. Zřeknuvši se starého, nepřilnula k novému a seděla mezi dvěma židlemi. Říkalo se, že se Z. rozhodla opustit divadlo a provdat se. Pak se mluvilo i o jejích sebevražedných úmyslech.

V té době jsem měl náhodou příležitost vidět ji na scéně. Po představení jsem zašel na její prosbu k ní do šatny. Herečka mne očekávala jako provinilá žačka. Představení už dávno skončilo, herci i divadelní sluhové se rozešli, když ona, neodličená, stále v převleku, mne ještě držela ve své šatně a s velkým vzrušením, hraničícím se zoufalstvím, se vyptávala na příčiny udavší se s ní změny. Probrali jsme spolu všechny momenty její role i práce na ní, všechny technické prostředky, které převzala ze „systému“. Vše bylo správné. Umělkyně však pojímala každou část odděleně a chyběl jí přehled o tvůrčích zásadách „systému“.

„A co průběžné jednání, řídicí úkol?“ – zeptal jsem se jí.

Z. o nich něco povšechného slyšela a věděla, byla to však jen teorie, nezažitá v praxi.

„Hrajete-li bez průběžného jednání, pak tedy na scéně nejednáte ani v daných okolnostech ani s magickým „kdyby“, nestrhujete k tvůrčí práci samu přirozenost a její podvědomí, nevdechujete roli „živou lidskou duší“, jak toho vyžaduje konečný cíl a zásady našeho uměleckého směru. Bez nich nemůže být o „systému“ řeči. To znamená, že na scéně netvoříte, nýbrž probíráte jednotlivé, ničím na vzájem nespojené cviky, v duchu „systému“. To se hodí pro školní práci, ale ne pro představení. Neuvědomila jste si, že těchto cviků a všeho, co v „systému“ vůbec je, je třeba především k průběžnému jednání a k řídicímu úkolu. Proto také samy o sobě skvěle zpracované úseky vaší role nepůsobí uspokojivě v celku. Rozbijte sochu Apollona na malé kousky a ukazujte každý z nich zvlášť. Úlomky sotva diváka nadchnou“.

Druhého dne se konala v divadle zkouška. Vysvětlil jsem herečce, jak provléčí průběžným jednáním části

a úkoly, jež si připravila a jak je zaměřit k jedinému cíli.

Z. se pustila se zápalem do této práce a žádala mne, abych jí poskytl několik dní, aby si ji mohla osvojit. Navštěvoval jsem ji a kontroloval to, co tvořila v mé nepřítomnosti a konečně jsem usedl v divadle, abych shlédl představení v nové, opravené formě. Nelze vypsat, co se toho večera dělo. Talentované herečce se dostalo plného zadostučinění za její muka a pochyby. Měla otřásající úspěch. Hle, co mohou zmocí umělecká, pozoruhodná, oživující průběžná jednání a řídicí úkoly.

Není to přesvědčující důkaz jejich velikého významu pro naše umění?

– Ale to mně nestačí! – zvolal Arkadij Nikolajevič po nedlouhé přestávce. – Představte si ideálního člověka herce, který se zcela zasvětil velkému životnímu cíli: povznášet a obšťastňovat lidi svým vysokým uměním, zjevovat jim skryté duchovní krásy geniálních výtvorů.

Takový člověk–herec bude vystupovat na jevišti, aby ukazoval a ozřejmoval divákům v divadle shromážděným, své nové pojetí geniální hry a role, jež podle jeho mínění odhaluje lépe myšlenku díla. Takový člověk–herec může zasvětit svůj život vysokému a kulturnímu poslání vzdělávání svých současníků. Prostřednictvím osobního úspěchu je s to navodit obecenstvu myšlenky a city, blízké jeho uvědomělé duši a podobně. Nestačí to jako důkaz toho, jak vznešené cíle mohou mít velcí lidé?

Dohodněme se na tom, že napříště budeme takovým životním cílům říkat hlavní řídicí úkoly a hlavní průběžná jednání.

– Co je to?

– Místo odpovědi vám budu vyprávět příhodu ze svého života, jež mi pomohla pochopit, to jest zakusit to, o čem je právě řeč.

Už je tomu dávno, co jsem se, večer před jedním z pohostinských představení našeho divadla v Petrohradě, pozdržel na nepodařené, špatně připravené zkoušce. Zachmuřený, nevrlý a unavený jsem opustil divadlo. Náhle se naskyl mému zraku neočekávaný obraz. Spatřil jsem veliký tábor, který se rozprostřel po celém náměstí před budovou divadla. Hranice plály, tisíce lidí seděly, dřímaly, spaly na sněhu i na přinesených sedátkách. Lidé v tom velikém zástupu očekávali rána a

otevření pokladen, aby přišli dřív na řadu a dostali lepší lístek.

Byl jsem tím otřesen. Abych mohl ocenit nadšení těchto lidí, musil jsem se zeptat sám sebe: jaká událost, jaká lákavá perspektiva, jaký neobyčejný zjev, jaký světový genius by mne mohl přimět k tomu, abych se ne jednu, ale mnoho nocí chvěl na mraze? Tuto oběť přinášejí proto, aby dostali malý papírek, který je opravňuje k přístupu k pokladně a nezaručuje jim ani, že lístek skutečně dostanou.

Nepodařilo se mi zodpovědět otázku a představit si takovou událost, která by mě pohnula k riskování zdraví a možná i života.

Jak velký význam má divadlo pro lidstvo! Jak hluboko nás musí proniknout toto poznání! Jaká čest a štěstí pro nás, můžeme-li dávat tisícům diváků radost tak závatnou, že jsou pro ni ochotni riskovat život! Pocítil jsem touhu, vytyčit si takový vysoký cíl, který jsem nazval hlavním řídicím úkolem a jeho vyplnění hlavním průběžným jednáním.

Po krátké pomlce pokračoval Arkadij Nikolajevič:

– Avšak běda, jestliže na cestě k velkému konečnému cíli, ať už je to řídicí úkol hry a role anebo hlavní řídicí úkol celého hercova života, věnuje tvůrčí pracovník více pozornosti nežli je třeba, mělkému, osobnímu úkolu.

– Co se v tom případě stane?

– Toto: vzpomeňte si, jak si děti hrají s nějakým předmětem nebo s kamenem, přivázaným na dlouhém provázku, který roztáčejí nad hlavou. Jak se otáčí, namotává se provaz na hůl, na níž je přivázan a která mu dává pohyb. Rychle se otáčeje, opisuje provázek s kamenem kruh a současně se namotává na hůl, kterou dítě drží. Nakonec se kámen přiblíží až k holi a srazí se s ní.

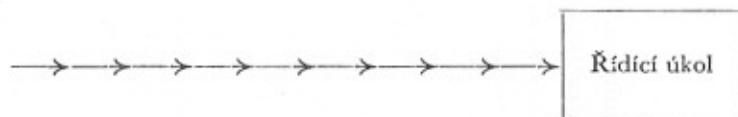
A teď si představte, že když je tempo vraceního se kamene největší, nastaví někdo svou hůlku. Jakmile se hůlky dotkne, začne se provázek namotávat ze setrvačnosti na ni a ne na hůl, z níž pohyb vychází. Výsledek je ten, že předmět se nedostane ke svému skutečnému vlastníku — hošíkovi, ale k jiné osobě, která zachytila provaz na svou hůlku. Přitom přirozeně ztrácí hoch možnost ovládat svou hru a je z ní takto vyřazen.

Při naší práci se děje něco podobného. Velmi často

narážíme ve svém úsilí po konečném, řídicím úkolu na vedlejší, nedůležitý herecký úkol a věnujeme mu všechnu tvůrčí energii. Není třeba vysvětlovat, že taková záměna velkého cíle za malý je nebezpečný zjev, který znehodnocuje celou hercovu práci.

... r. 19 ..

– Abyste mohli ještě lépe ocenit význam řídicího úkolu a průběžného jednání, použiji grafického znázornění, – pravil Arkadij Nikolajevič, přistupuje k veliké černé tabuli a bera kousek křidy. – Je přirozené, aby všechny úkoly role bez výjimky a jejich krátké životní linie směřovaly k jednomu, pevně stanovenému a všem společnému cíli, tedy řídicímu úkolu. Asi takto: – Arkadij Nikolajevič načrtl na tabuli:



– Dlouhá řada malých, středních i velkých životních linií role má jediný směr — k životnímu úkolu. Krátké životní linie role se svými úkoly jdou logicky a důsledně za sebou, navazující jedna na druhou. Tak vzniká jediná, souvislá průběžná linie, která prostupuje celou hru.

Představte si nyní na okamžik, že herec nemá řídicího úkolu, že každá z krátkých životních linií ztělesňované jím role má jiný směr.

Arkadij Nikolajevič opět vyjádřil svou myšlenku náčrtkem, zobrazujícím přerванou linii průběžného jednání.



– Zde vidíte řadu velkých, středních i malých úkolů a nevelkých částí role, zaměřených na různé strany. Mohou ty dát souvislou přímku?

XVI

PODVĚDOMÍ

V HERCOVĚ SCĚNICKÉM SEBEUVĚDOMĚNÍ

Nazvanove a Vjuncove, jděte na jeviště a schrajte nám počáteční scénu studie „spalování peněz“, – nařídil Arkadij Nikolajevič, když vešel do třídy.

Je vám známo, že tvůrčí práci je třeba začínat vždy svalovým uvolněním. Proto se nejdříve pohodlně posadte a odpočiňte si, zrovna jako doma.

Vystoupili jsme na scénu a udělali, co nám přikázal.

– To je málo. Ještě volněji, ještě pohodlněji! – volal Arkadij Nikolajevič z hlediště. Devadesát pět procent napětí dolů!

Možná, že si myslíte, že přebytek zveličuji? Nikoliv, úsilí herce, který se ocitne tváří v tvář tisícíhlavému davu, dosahuje hyperbolických rozměrů. A nejhorší je to, že úsilí a násilí se projevuje nepozorovaně, bez potřeby, mimovolně, proti zdravému hercově smyslu. Proto směle odhodte zbytečného napětí tolik, kolik jen můžete.

Budte na scéně ještě více doma nežli ve vlastním bytě. Na jevišti se musíme cítit lépe nežli ve skutečnosti, neboť na divadle nemáme co činit s prostou, nýbrž s veřejnou samotou. Ta nám způsobuje neskonalou slast.

Ale vyšlo na jevo, že jsem přehnal, že jsem se zbavil všech sil, že jsem upadl do násilné nehybnosti a ustrnul v ní. To je rovněž jedna z nejhorších forem křečovitosti. Bylo nutno proti ní zakročít. Proto jsem měnil pózy, pohyboval se, různými úkony jsem rozháněl nehybnost, až jsem nakonec přešel do druhého extrému — uchvátanosti. Vyvolala u mne neklid. Abych se ho zbavil, musil jsem ztlumit rychlý, nervosní rytmus ve velmi pomalý, téměř lenivý.

Arkadij Nikolajevič mé počínání nejen schválil, nýbrž i pochválil:

– Když se herec příliš přepíná, je užitečné připustit dokonce nedbalost, lehčí postoj k práci. Je to dobrý protijed proti přílišnému napětí, úsilí a šarži.

Ani to však, bohužel, nevedlo k onomu uspokojení a nenucenosti, jaké zakoušíš v reálném životě — doma na divanu.

Vyšlo na jevo, že jsem nechal bez povšimnutí tři momenty procesu: 1) napětí, 2) uvolnění a 3) zdůvodnění. Co nejrychleji jsem musil chybu napravit! Když jsem to udělal, měl jsem pocit, že se v mém nitru cosi zbytečného uvolnilo, doslova utrhlo a kamsi provalilo. Uvědomil jsem si, jak je mé tělo přitahováno k zemi, jeho tíhu, váhu. Zapadlo doslova do měkkého křesla, v němž jsem byl rozložen. V tom okamžiku velká část vnitřního svalového napětí potuchla. Avšak ani potom se nedostavil kýžený pocit volnosti, známý z reálného života. Co to zaviňovalo?

Když jsem podrobil svůj niterný stav zkoumání, zjistil jsem, že na úkor svalů se silně napjala má pozornost. Její neustálou kontrolou těla byl můj odpočinek silně rušen.

Sdělil jsem svá pozorování Arkadiji Nikolajeviči.

– Máte pravdu. I v oblasti niterných prvků je mnoho zbytečného napětí. Nicméně je nutno počínat si při vnitřní křečovitosti jinak, nežli při hrubém svalovém přepětí. Duševní prvky jsou pavučinky ve srovnání se svaly — provazy. Jednotlivá pavučinková vlákna lze lehko zpřetrhat. Spletete-li je však v provázky, provazy a lana, lze je stěží přeseknout sekerou. Ale v okamžiku jejich zrodu s nimi zacházejte opatrně.

– Jak máme zacházet s těmi „pavučinkami“? – vyptávali se žáci.

– Také při boji proti vnitřní křečovitosti je třeba dbát tří momentů — tedy napětí, uvolnění a zdůvodnění.

První dva momenty jsou charakterisovány přímým pátráním po niterném přepětí, zjišťováním příčin jeho vzniku a snahou odstranit je. Třetí moment pak zdůvodňováním nového niterného stavu odpovídajícími danými okolnostmi.

V daném případě hleďte využít toho, že jeden z důležitých vašich prvků (pozornost), se nerozředil do celé prostory scény i hlediště, ale soustředil uvnitř vás na svalových pocitech. Nabídněte takto soustředěnou pozornost objektu pro studii zajímavější a vhodnější. Zaměřte

ji na nějaký poutavý cíl nebo jednání, které je podstatou vaší práce a okouzluje vás.

Jal jsem se připomínat si úkoly studie a její dané okolnosti. V duchu jsem se prošel po celém bytě. Při této obchůzce vyvstala v mém pomyslném světě neočekávaná okolnost: zašel jsem do dosud mně neznámé místnosti a spatřil jsem v ní staříčkou dvojici — rodiče mé ženy, kteří, jak se ukázalo, žijí s námi. Tento neočekávaný objev mne potěšil, ale zároveň i znepokojil, neboť zvětšený počet členů mé rodiny komplikuje i mé povinnosti k nim. Bude třeba mnoho pracovat, abych uživil mimo sebe ještě patery ústa. Za takových okolností připadla mé službě, zítřejší revisi, valné hromadě a čekající mne kontrole dokladů a pokladny neobyčejná závažnost v prostředí, v němž jsem se při tom na jevišti vžil. Seděl jsem v křesle a nervosně jsem si omotával kolem prstu provázek, který se mi, ani nevím jak, dostal do rukou.

– Jste chlapík, – pochválil mě z parteru Arkadij Nikolajevič. – Tomu říkám skutečné svalové uvolnění. Teď věřím všemu: i tomu, co děláte, i tomu, o čem přemýšlíte, třebaže je mi obsah vašich myšlenek neznámý.

Když jsem zkontroloval své tělo, zjistil jsem, že se mé svaly dokonale uvolnily, aniž bych se sám o to nějak přičinil nebo k tomu nutil. Naplnil se tu zřejmě třetí moment, který jsem opomenul, — moment zdůvodnění mého sedění.

– Jen nepospíchejte, – šeptal mi Arkadij Nikolajevič. – Snažte se dohlédnout svým vnitřním zrakem všechno až do konce! Je-li třeba, uveďte nové „kdyby“.

„A bude-li v pokladně velká chyba?“ – blesklo mi hlavou. – „Pak bude třeba kontrolovat knihy, doklady. Hrůza! Stačíš na to sám... za noc?...“

Mechanicky jsem pohlédl na hodinky. Byly čtyři hodiny. Kdy však? Odpoledne či v noci? Na chvíli jsem připustil to poslední, vzrušil jsem se pokročilou dobou. Instinktivně jsem se vrhl ke stolu a zapomenuv na vše, vrhl jsem se do práce.

– Bravo! – zachytil jsem na půl ucha pochvalu Arkadije Nikolajeviče.

Ale nestaral jsem se už o pobídky. Nepotřeboval jsem jich. Žil jsem, existoval jsem na scéně; dostalo se mi práva, dělat tam vše, co se mi zachce.

Ale to mně nestačilo. Pocítil jsem touhu ještě více ztížit své postavení a zesílit tak prožívání. Proto jsem uvedl nové dané okolnosti a to: značný schodek.

– „Co si jenom počít?“ – říkal jsem si pln vzrušení. – „Jet do kanceláře!“ – rozhodl jsem se a odkvapil jsem do předsíně. – „Ale kancelář je zavřena!“ – vzpomněl jsem si a vrátil jsem se do pokoje, dlouho přecházel, abych se vzpamatoval vykouřil jsem cigaretu a usedl do tmavého kouta pokoje, abych mohl lépe přemítat.

Před očima mi vyvstali jacísi přísní lidé. Prohlíželi knihy, doklady a pokladnu. Vypytaali se mne, ale já nevěděl co odpovídat a byl jsem zmaten. Upřímné zoufalství mi bránilo přiznat se otevřeně ke své nedbalosti.

Pak psali posudek. Radili se šeptem v koutě. Stál jsem osamělý, zneuctěný stranou. A pak výsledek — soud, propuštění ze služby, soupis majetku, výpověď z bytu.

– Pohleďte, Nazvanov nic nedělá a přesto cítíme, že se v jeho nitru vše bouří! – šeptal Torcov zákům.

V tom okamžiku se mi zatočila hlava. Celý jsem se ztratil v roli a nerozeznával už, kde jsem já a kde je mnou ztělesňovaná postava. Mé ruce si přestaly hrát s provázekem a já ustrnul, nevěda, co dál.

Nevzpomínám si, co následovalo. Vzpomínám si jen, že jsem lehce a přirozeně všelijak improvisoval. Hned jsem se rozhodl jet na prokuraturu a spěchal jsem do předsíně, hned jsem hledal v kdejaké skříni doklady a jiné a jiné, nač si sám nepamatuji, a o čem mi řekli diváci. Jako v pohádce se se mnou udála kouzelná změna. Předtím jsem prožíval život studie jen po hmatu, nechápal jsem plně co se odehrává v něm, ani ve mně samém. Nyní se mi však doslova otevřely „mé duševní oči“ a já chápal vše do důsledků. Každá maličkost na scéně i v roli nabyla pro mne jiného významu. Pochopil jsem cit, představy, soudy, vidiny, jak v roli obsažené, tak i své vlastní. Měl jsem dojem, že hraji jiný kus.

– To znamená, že nacházíte sebe v roli a roli v sobě, – řekl Torcov, když jsem mu vysvětlil své rozpoložení.

Předtím jsem jinak viděl, slyšel, chápal. Tehdy to byla „pravděpodobnost citu“, nyní však „skutečnost vášně“. Dříve to byla otevřenost chudé, nyní však otevřenost bohaté fantazie. Předtím byly mé volnosti na scéně

vytčeny konvencí přesné meze, nyní však byla volnost nespoutaná, odvážná.

Cítím, že od nynějška bude mít má tvůrčí práce ve studii „spalování peněz“ pokaždé, při každém jejím opakování, jiný průběh.

– Že je to to, co nám dává sílu stát se a být hercem, že je to tvůrčí inspirace?

– Nevím. Zeptejte se psychologů. Věda není mou specialitou. Jsem praktik a mohu jen říci, jak si já sám v sobě uvědomuji v takových okamžicích svou tvůrčí práci.

– Jak si ji tedy uvědomujete? – ptali se žáci.

– Rád vám to povím, avšak ne dnes, neboť je naše hodina u konce. Vás teď čeká jiná práce.

... r. 19 ...

Arkadij Nikolajevič nezapomněl na svůj slib a zahájil přednášku těmito slovy:

Už je tomu dávno, co na jednom večírku u známých se mnou provedli žertovnou „operaci“.

Přinesli veliké stoly: na jednom ležely jakoby chirurgické nástroje, druhý byl prázdný, „operační“. Pokryli ho prostěradly, přinesli obvazy, podnosy, nádoby. „Doktoři“ si oblékli pláště, kdežto mně dali košili. Donesli mě na operační stůl, „přiložili pásku“ neboli, prostě řečeno, zavázali mi oči. Zvláště záležející bylo to, jak přehnaně něžně se mnou „doktoři“ zacházeli, jako s těžce nemocným, a jak vážně, zasvěceně si počínali při žertu i při všem, co se kolem něho dělo.

Mátlo to tak, že jsem nevěděl co dělat, smát se, či plakat. Bleskla mi dokonce hlavou hloupá myšlenka: „A co když začnou opravdu řezat?“ Nejistota a očekávání mne vzrušovaly. Sluch byl napjat a ani zvuk mi neunikl. Bylo jich mnoho: kolem mne šeptali, přeléváli vodu, cvakali chirurgickými nástroji a náradím, časem zazvučel veliký podnos zrovna jako pohřební zvon.

– Začneme, zašeptal někdo tak, abych to slyšel.

Silná ruka pevně stiskla mou kůži a já pocítil zprvu tupou bolest a pak tři bodnutí... Neudržel jsem se a trhl jsem sebou. Nepříjemně škrábali čímsi špičatým a ostrým

po hřbetě mé ruky, převazovali mně jeden přes druhého ruku; padaly předměty.

Konečně po dlouhé pause... začali mluvit hlasitě, smáli se, jásali, rozvázali mně oči a... viděl jsem, že na mé levé ruce leží kojenec zhotovený z mé pravé obvázané ruky. Na hřbetě ruky namalovali hloupý dětský obličejek.

Naskytá se otázka: byly mé tehdejší prožitky ryzí pravdou, provázenou opravdovou vírou, nebo by bylo přesnější, nazvat to, co jsem zakoušel, „pravděpodobností citu“?

Ovšem — nebyla to ryzí pravda a opravdová víra v ni. Střídalo se tu „věřím“ s „nevěřím“, opravdové prožívání s jeho ilusí, „pravda“ s „pravděpodobností“. Přitom mi bylo jasno, že kdyby to byla skutečná operace, dělo by se se mnou ve skutečnosti téměř totéž, co jsem v jednotlivých okamžicích zakoušel ve chvílích žertu. Pravděpodobnost iluse byla dostatečně veliká.

Od těchto pocitů se odrážely momenty plného prožívání, při nichž jsem měl dojem skutečnosti. Míhly se dokonce pocity, že jsem uspáván, ovšem vždy jen chvílami. Potuchly stejně rychle jako se objevily. Nicméně zůstávala iluse určité stopy. A nyní se mi zdá, že to, co jsem tehdy zakusil, by se mohlo přihodit i v opravdovém životě. A tak jsem po prvé zakusil náznak onoho stavu, v němž je mnoho podvědomého, a který nyní tak dobře znám se scény, — uzavřel Arkadij Nikolajevič své vyprávění.

— Ano, avšak to není životní linie, nýbrž jen její kousky, útržky.

— Snad si nemyslíte, že linie podvědomé tvůrčí práce nepřetržitá, nebo že herec na jevišti prožívá vše stejně jako ve skutečnosti? Kdyby tomu tak bylo, pak by duševní a fyzický organismus člověka nevydržel práci, kterou by mu umění ukládalo.

Jak už jste poznali, je náš scénický projev živěn emocionálními vzpomínkami na opravdovou, reálnou skutečnost, jež dosahují co chvíli takové intensity, že vyvolávají ilusi reálného života. Plné a nepřetržitě splnutí s rolí a absolutní, neotřesitelná víra v to, co se na scéně děje, je také jen řídkým zjevem. Známe jednotlivé, kratší či delší periody takového stavu. Jinak se v životním

projevu přetělesňované role střídá pravda s pravděpodobností, víra s věrohodností.

Stejně jako já při žertovné operaci, tak i Nazvanov při posledním představení studie „spalování peněz“ měl pocit tělesné nevolnosti. Během ní se naše lidské životy se svými emocionálními vzpomínkami spletly tak těsně se životem přetělesňovaných rolí, že nebylo možno rozeznat, kde začíná jedno a kde končí druhé.

— A to právě je tvůrčí inspirace! — trval jsem na svém.

— Ano, v tom procesu je mnoho podvědomého, — opravil mě Torcov.

— Ale tam, kde je podvědomí, je i inspirace!

— Z jakého důvodu se tak domníváte? — divil se Torcov a současně se obrátil na poblíže něho sedícího Puščina: — Rychle, ale rychle, bez rozmyšlení jmenujte nějaký předmět, který tu není!

— Oj.

— A proč právě oj?

— Nevím.

— A já také „nevím“ a nikdo to „neví“. Jediné podvědomí ví, proč vám navodilo právě tuto představu.

A teď vy, Veselovský, jmenujte rychle nějakou svou představu.

— Ananas!

— Proč právě ananas?

Vyšlo na jevo, že nedávno kráčel Veselovský v noci po ulici a náhle si z ničeho nic, bez jakékoliv příčiny, vzpomněl na ananas. Na chvíli se mu zardálo, že tento plod roste na palmách. Tato souvislost není náhodná. Skutečně: listy ananasu připomínají miniaturní palmové listy a šupinatá slupka ananasu se podobá palmové kůře.

Arkadij Nikolajevič se marně pokoušel dopídit se příčiny, která vyvolala u Veselovského tuto představu.

— Jedl jste asi před tím ananas?

— Ne, — odvětil Veselovský.

— Tedy jste naň myslil?

— Také ne.

— Musíme tedy hledat rozluštění v podvědomí.

A nač přemýšlíte vy? — obrátil se Torcov k Vjuncovovi. Dříve nežli na otázku odpověděl, náš podivín se hluboce zamyslel. Přitom, chystaje se odpovědět, otíral mimoděk dlaně o kalhoty. Potom, zahloubávaje se ještě

více, vytáhl z kapsy bankovku a pečlivě ji skládal a rozkládal.

Arkadij Nikolajevič se otrásal smíchem a pravil:

– Jen zkuste opakovat vědomě všechny ty úkony, jež se tu povedlo udělat Vjuncovovi, nežli odpověděl na mou otázku. Nač to všechno dělal? Jediné podvědomí může znát smysl takových nesmyslností.

– Viděl jste? – obrátil se ke mně Arkadij Nikolajevič. – Vše, o čem mluvili Puščin a Veselovský, vše, co dělal Vjuncov, dělo se bez jakékoliv tvůrčí inspirace a přece byly v jejich slovech a činech momenty podvědomí. To znamená, že podvědomí se neprojevuje jen v tvůrčích okamžicích, nýbrž i v nejprostších okamžicích záměru, vzájemného styku, přízpůsobení, jednání a podobně.

Naše přátelství s podvědomím je pevné. V reálném životě se projevuje při každém kroku. Každá v nás vznikající představa, každé vnitřní vidění potřebuje v té či oné míře podvědomí, z něhož vyvěrá. Za každým fyzickým odrazem niterného dění lze také tušit — úplnou nebo částečnou — napovědu podvědomí.

– To je docela nepochopitelné, – durdil se Vjuncov.

– A zatím je to velmi prosté: kdo napověděl Puščinovi slovo „oj“, kdo v něm vyvolal tuto představu? Kdo napověděl Veselovskému jeho podivné pohyby rukou, jeho mimiku, intonaci — zkrátka celé jeho přízpůsobování? Koho vědomě napadne dělat takové neočekávané fyzické úkony, jaké provedl Vjuncov, nežli odpověděl na mou otázku? Zase to bylo podvědomí, jež je napovědělo.

– To znamená, – snažil jsem se porozumět, – že každá představa, každé přízpůsobení je v té či oné míře podvědomého původu?

– Platilo to o jejich většině, – pospíchal Torcov s vysvětlením. – Proto také tvrdím, že v životě je nám podvědomí velikým přítelem.

Tím trapnější je, že právě tam, kde je vám nad jiné potřebnější, tedy v divadle, na scéně, se s ním shledáváme velmi zřídka. Jen si vzpomeňte na podvědomí v nadřené, nabiflované, oddrmolené a obehnané představení! V tom určila konvenční herecká vypočítavost všemu jednou provždy pevné místo. Avšak bez

podvědomé tvůrčí práce naší duševní a organické přirozenosti je herecova hra uvážlivá, falešná, konvenční, suchá, neživotná a formální.

Snažte se otevřít jeviště širokému přístupu podvědomí! Odhodte vše, co tomu překází a pevně si osvojte to, co tomu je nápomocno. Tím je dán základní úkol psychotechniky: dověsti herce k takovému sebeuvědomění, při němž v jeho nitru dochází k podvědomému tvůrčímu procesu samé organické přirozenosti.

Jak se však vědomě přiblížit tomu, co je, zdálo by se, svou povahou vědomí nepřístupné, co je „podvědomé“? Na štěstí pro nás není určitých hranic mezi vědomým a podvědomým prožíváním.

Nejen to — vědomí zahajuje často linii, v jejímž směru pokračuje činnost podvědomí. Této přirozené vlastnosti naše psychotechnické metody široce využívají. Tím je umožněno splnění jednoho ze základních požadavků našeho uměleckého směru: *vědomou psychotechnikou vyvolávat podvědomou tvůrčí práci herce.*

A tak přistupujeme k otázce herecké psychotechniky, již je vyvolávána podvědomá tvůrčí práce samé duchovní organické přirozenosti. Ale o tom příště.

Konstantin Sergějevič Stanislavskij

MOJE VÝCHOVA K HERECTVÍ

(Работа актера над собой). Vyšlo jako první svazek knihovny divadelní vědy, řízené Jarosl. Procházkou, v nakladatelství ATHOS, Frant. Herman, Praha XII, v překladu Jaroslava Huláka, s obálkou, vazbou a v grafické úpravě prof. Františka Muziky, v listopadu 1946, v 5.000 výtiscích. Cena Kčs 180.— brož. Vytiskla tiskárna Mladé fronty v Praze II, garmondem písma Baskerville