

ZÁKLADY A PRAXE  
MODERNÍHO  
DIVADLA



JINDŘICH HONZL



ORBIS • PRAHA

1963 87 00 0000 0000 0000

valecí, kteří stáli autorem a režisérem za herce — jsou nezapným nástrojem svých strojů nedivadelních pánu. Jejich individualita by nestála, aby zahráli dobře nehloupější figuru starého repertoáru: hansonista. Tito herci, mluvíci literaturu, pohybující se v písmelech, souzení ideologickými kritiky a odměňování podléškem za útrady slov — musí být odstraněni, aby přišel nový herec. Komediant. Ten, jehož ruce lybají naší vroucností, a jehož hlava, paže, nohy i trup znají tajemství smíchu i slz.

Herce je projev vnějšku. Do jeho vnitřku nám tak nic není, jako nevidíme smutku, nenávisť nebo hladu klauna pro ekvilibrističnost jeho směšných kozelců. Hercovými nástroji jsou duše v hledišti sjednocené, nikoli jeho vlastní nitro. Nikdo z malířů si ještě nedobyl slávy pro obrazy, které vystavoval ve své duši. A přece školy herce stále se ještě usvědčují z absurdnosti, když vykládají o „vnitřním prožití“.

Herce má být příkladem umělce zcela objektivního. Solipsistický herce je větší nesmysl, než subjektivistické drama. Herce se objektivizuje ve skvělých divadelních dobách tak, že vystupuje zcela ze sebe. Ztrácí se za řeckou maskou. Idealistický Craig touží herce přetvořit v loutku, aby se stal objektivním projevem tragického motýva a nekomplikoval Hamleta nebo Lakonce svým lidstvím. Nebot to překáží craigovskému Shakespeareovi. A bylo by třeba jmenovat mnoho moderních divadelních vědů, kteří usilují o vědomé a objektivní herceké slovo a herceké gesto.

„Si non un métier, je ne sais plus ce qu'est l'art.“ (J. Epstein) Není-li řeč, neslem, nevím, čím by umění bylo. Hercovo řemeslo jest však rozdílné od řemesla literátova: materiálem. Shoduje se v tom, že úlohou umělcovu není zvýšit fyziologickou a psychologickou působivost slov, pohybů a skutků na sobě. Kus není psán pro herce. Ale hercem chce být psán před očima diváků. Hercovy emoce citové a myšlenky málo padají na váhu při čtení dramatu. Jsou významné jenom potud, pokud jsou popudem pro fantazii diváka. Dramatická významnost jenom potud, pokud jsou naplňují. Lince přepaží, rukou a prsty. Prozdívá těla. Rytmička sklouká a naplňují. Lince přechodí. Dramatická významnost vteřinových postav. Je třeba osvobodit ruce ze zajetí konverzaticích všednosti. Neúčelný pohyb je nejtrapanější věc na pohled, pro diváka i pro herce. Máme přisáhnout všem oblíbeným, které až posud stály pro smutek a vášně tragédovu do všech svalů těla. Všem dnešním divadelním tragédům bylo by třeba zakázat to, co zakazují japonským hercům při jejich výchově: pohyb svaly oblíbenými, pokud neovládají svých rukou a nohou. Je nutno žádat od herce, aby se vyjadřoval tím, co je viditelné. „Duše“ i oko ztrácejí na významu se čtvercem vzdálenosti od diváka. Druhé galerii do nich už docela nic není.

Kdyby nebylo kina, nepoznali bychom nových herců.

Ztráta slova naučila v kinu herce nové výraznosti. Zničila všechna jeho neúčelná, ničemná konverzaticí gesta. Kino zařídilo každý hercov pohyb životní odpovědností. Vteřina přesného skoku z auta, natažení ruky k lečticmu vlaku rozhoduje nejen o filmové dramatickosti, ale i o životě herce. Kino postavilo herce do skutečných ulic, lesů, na železném mosty nebo na silnice a tím mu vzalo možnost metafyzických žvástí divadelních herců a proměnil v vycpanými lůžky. Poučilo herce o tom, že jediný způsob boje proti bohu a o boha je zůstat na této zemi a třeba pást krávy a nikoli hrát si na vesmír. Poučilo jej o tom, že všechny věci na světě — i herce — i děj — i emoce — mají svou fyzikální a fyziologickou zákonitost — a že divadelní zátrak je třeba ekvilibrističnosti Fattyho, ne mystiky Maeterlincka, že pro divadelní emoci je třeba básnických očí Chaplinových, ne větší Racinových. Kino způsobil, že „divadelní“ výrazové prostředky se soustředí na herce, že diváme-li se na Harry Careye, na Harolda Lloyd, na Rudolfa Valentína, vidíme jen v něm závažnost filmového útínu a jedinou cestu k umělecké budoucnosti herce.

*Rozjetelné jeviště, Praha 1925, s. 60-65*

## NOVÉ HERCEVI

*Herce jest nejvyšší nástrojem tvorových emoci*

Tyto tvarové emoce z herce nemají předpokladem obrázkovou scénu výtvárnika, stejně však nejsou nepodmíněně závislé od slova básníkova. Osvození herce nedává však za pravdu těm obyčejnostem, které chodí po jevišti „jako doma“. Každé umění je záračné tím, co dovede nevdařného a neslychaného. (Není ovšem jen záračné.) Přemíra dokonalosti lidského těla příliš zlenošila herce, kteří měli dokázat záračnost tělesných funkcí. Tak se krása ženských očí a boků stala jednou hvězdnou krásou evropských jevišť, zatímco vyhublá Isabella za plachou vesnického církusu získávala hladově krejcar z dětské chudoby a z chrapounské laskoty pro své umělé zlato.

\*

Ne umění, ale civilizace našla cestu, jak vrátit herce tomu, čím má být, Kino má v moci nevyčerpáné množství prostředků; ty nejvíce přiznačné a zcela nové prostředky nesouvisí s naším tématem o herci:

Kompozice a rytmizování světla a stínu: práce Vikinga Eggelunga, H. Richtera, K. Teige, Lisického, fotografa Man Raye lze nazvat s Teigem: kinografii.

Fotogenií pojmenoval Louis Delluc objevy kina, pokud se týkaly kino-herce. Jde tu o fotografický obraz člověka. Delluc oceňuje fotografickou působivost černých očí proti mléčnému lesku modrých, předmětem chrávy je charakteristická vráska uprostřed čela; z fotografického obličejí lze čísti psychologický obsah hry účinněji než z libreta. Kritérium, podle něhož se posuzuje fotogeničnost, jest literární obsah: zajímavost dramatické anekdoty, lyrický sled půvabných obrázků.

P. A. Biorot je tvarově svobodnější. „Cine“ je souhrn obdivuhodných plánů technicky založených. Nejde již o pohyb člověka, film získává tím, že předměty i člověk mohou být stejně detailizovány nebo zas shrnovány do obrazových celků, že nepohnuté věci nabývají výrazu pohybem aparátu, vzdálenosti a zaostřováním fotografického objektivu. S technickou dokonalostí a možnostmi se počítá předem a anekdota se formuje podle nich: barevnost filmového pásma, strojově polyblivé jeviště, krásá čistých tvarůvých konstrukcí fotografie se předpokládají. Jevové skutečnosti se řadí a komponují s abstraktní krásou tvarů umělých. Strofa, verš i asonance mají své formové obdoby – neboť tak obrazu má svou rytmizovanou uzavřenost a souvratný závěr. Nevýdaté kontrasty, výrazné deformace, nadpřirozené skoky, clipsty, fyziologické senzacce tvarové i barevné – i v pohybu rozložené – ty tvoří základy nové poetiky kina. Člověk-herce je tu jedním z tisíce jevoových skutečností, kterými disponuje básník a operatér. To, že Biorot vidí v Chaplinovi vynikající příklad básnické působivosti amerického mistic-hallu, že kterého byly přeneseny osvědčené metody a triky do filmového skeče – to svědčí, že Biorot hledá základ práce pro kino jinde než v ekvilibristice lidského těla.

\*

Z toho, co filmový průmysl již provedl, má herecký význam skoro jedině groteska, zvláště americká. Staré krátké chapliniády, Patty, Dodo, Harold Lloyd, Larry Semon, Frigo jsou příklady herecké konstrukce, ovšem pokud se títo mistři grotesky nestávají herci.

*Zřítla slova přivedla kino k objevům nového herectví.*

Filmové grotesky jsou nové a ne tím, že vynalézají nové odstíny citů, ale že se dostávají k primární lidské vlnavosti a že používají zvedavost novými vynálezy a objevováním nových pracovních metod. Mají nové, nevýdatné a stále překvapivější situace. Fantastičnost filmu je stejně závislá od obraznosti herců jako od jejich pracovní vytrvalosti a statečnosti.

Konečně je zjevné, že herectví je umění. Vypuštěný patos básníkův nerozhoduje o hereckém umění. Neboť základem umění je materiál a metoda jeho zpracování. Nad metodou amerických grotesek jsme tedy u vytržení.

Zapomínáme geniality Vojanovy. Duseové před dkládanou a dělnickou prací bezhlavě veselých cirkusácků. Připomínají členy Akademie, kteří sbírají materiál k novému slovníku. Chůze Chaplinova, lezení Lloydovo, koželce Lannyho, pohyby zadníci malého Parachona, smrtelné rány Dodovy. Grotesky jsou smíchem: ne víc, ne méně. Bez vykypitelské rezignace a bez satirického zoufalství. Jsou na světě věci, kterým neodoláte: nepohnutý sluh otl oblohu, pravidelnost koule, půvab každého zvířecího mláďete, výška Eiffelky, utrpení chudého. Čeho je třeba pro „pochopení“ Harolda Lloyd, než smíchu. Možnost emoci je to jediné, co předpokládají básníci a mistři grotesky u obecnstva.

Filmové situace jsou většinou dramatickými nebo lyrickými rytmy lidských pohybů. Co je půvabem grotesky, jejímž jediným dějem jest lezení člověka po železné konstrukci mrakodrapů? Tato nová poezie jest konkrétní, srozumitelná. Poezie bez duše. Hercova poezie nemá „vlnitých“, „duševních“ prostředků. Jejím úkolem je akci zveřejnit. Učinit ji viditelnou a hmatatelnou.

Ze všech souvislostí slova s pohybem jest si obvyčejný herec vědom jen souvislosti pojmové. Nanelyš, že hercovy emoce ze slov básňkových prouhnu bílmu hercovy, důležití citlivosti a on pak opravdu pláče nebo se dá do tance, ale způsobem nejvyšší vulgárním. Všimněte si naproti tomu, že všechny pláči kinohvězdy zkrácejí krásné nebo jsou v pláči ještě krásnější. Ale ani tato souvislost hercovy emoce a ukázněného pohybu nemá být jediným projevem hercovým. Všechny záhadnější, fantastičtější a nelogičtější souvislosti se zanechávají právě pro svou nepřehlednost a neuvěřitelnost. Není práce k tomu počítebi znamenitosti Björnsonovy nebo fantazie Cheserstonovy, aby se uznalo, že lidé mohou chodit po rukou i v nejvážnějších okamžicích života.

Herec není si mnohdy ani vědom nejpřímější souvislosti slova a pohybu: fyziologické. To, co je na slově nejkrásnější: dech, svobodný pohyb prsou, jasná artiklace, zvůdci tón volkálu – vše, co je projevem hlasového zdaví a vyřibnosti, zahazuje se pro jakési „dramatické“ nebo „vlnitní“ ilustrace. Ale jde právě o to, objevovat fyziologické souvislosti slova a pohybu dál a důsledněji. Vyskočení, zápas dvou sepiatých rukou, běh, akrobatická dupotu – to souvisí s řečí písnějí než jakékoli ilustrující gesto. Za to je úplným dádasimem hercův zvyk hleděti vzhůru, mluví-li o hvězdách nebo klesat hlasem, aby naznačili hloubku. Ale toto dáda je na neštěstí bezvýrazné a nudné tak, že si je ani neuvědomujeme. Tato, jakoby „pojmová“, vysvětlující souvislost slova a gesta je nejtřapanějším případem hereckého umění. Přitomost, která si sahá střídavě na srdce, na hlavu, kdy

koli je o nich řeč – není tak řídká na našich jevištích, aby nebylo nutno se o ní zmínovat. Gestem se netíká „zelený“, „ale“, „žijí“. Gesta jsou potud zbytečná, pokud jsou to gesta Racinova nebo Schillerova.

Je třeba znáti literární divadla od základů. Osvobodit herce a jeho tělo z nemožného poddanství. Gesto má vlastní poetičnost. Nesmí v něm být improvizace, ani libovůle, ani náhody. Subjektivnost = psychologické prožívání = hercovy emoce, které zůstaly jen citem a nezformovaly se fantazií svalů – to vše má ve světě objektivních hodnot tyto názvy: libovůle, náhoda, improvizace, zbytečnost, nerozumnitelsnost, nepřesnost a

nuda obecně,  
konec divadla.

Místo nich obdivuje civilizované veřejny a ostrovy: vteřinovou zákonitost v křihu hrazdových akrobátů, matematickou souhru fotbalového mužstva.

*Moderní kritérium pro přesnou fyziologickou zákonitost pohybu je stroj.*

Musíme převést hercovy gesto na elementární, zřetelný a určitý pohyb tělesného mechanismu. Obdivujeme výkony tohoto tělesného mechanismu, kdekoli je nalezneme: vítěznou rychlost Nurniho nohou, přesný pohyb dělňka, rozumějícho si se strojem, účinné stažení svalů na tváři Vlasy Burtiana, nervní strojovou senzibilitu pilotovu.

*Všude, kdekoli slověk vstupuje do objektivního vztahu k věcem, ke stroji, k lidem (tj. k obecnostem) pln je lidský pohyb, věcného a říčného působení.*

Účelnost hercovy pohybu jest emoce. Tím je dána jeho zvláštnost, paradoxnost, fantastičnost, jeho vitální rozpoutanost. Toto gesto má předvádět našim očím nevídané kontrasty a nová spojení. Vrátime se k herci, ale jen tehdy, až nesubjektivní a dobře organizovaná figura mechanického baletu, která přesně plní svou úlohu, bude u herce vyvážena tím, co jeho organismus činí sugestivním a vitálně působivým. Komediantské boudy – artěna – kabaret – dancing – cirkus.

*Rozvolněné jeviště, Praha 1925, s. 74-81*

## DEFINICE MIMIKY

Přihledneme-li k tomu, jak definují mimiku fyziologové a psychologové, shledáme, že oni nezatožňují mimické pohyby s tím, co se obyčejně mimikou myslí, že totiž nepokládají všechny pohyby obličejového svalstva za pohyby mimické. Fyziologové a psychologové zkomarjí pohyby obličejového svalstva podle jejich původu a podle podnětů, z nichž vznikají. Podněty těchto pohybů mohou být velmi různé a tako různost způsobuje, že se tyto pohyby různé klasifikují a že jen některé z nich se nazývají pohyby mimickým. Pohyb obličejového svalstva a pohyb svalstva vůbec může být pohybem instinktivním, automatickým, navyklým nebo konečně pohybem volním. Přitom ovšem jest třeba připustit, že přímá izolace jednotlivých pohybových druhů je vzácná. Na mnohých pohybech volních lze najít účast instinktivního popudu, z mnohých pohybů automatických nelze zcela vyloučit účast vůle atp.

Fyziologický a psychologický význam by se stal nemožným, kdyby se nepodářilo osamosatnit každý jednotlivý druh pohybu, protože jinak by nebylo možno poznat jeho vznik a jeho vlastnosti. Ale je zas naopak pravda, že bychom zbloudili, kdybychom se omezili jen na takové poznávání, které by se snažilo fyziologický a psychologický fakt vykládat jako fakt zcela izolovaný, protože funkce tohoto faktu by se stala nepoznatelnou, kdyby nebyla uvedena do souvztažnosti s těmi ostatními fyziologickými a psychologickými skutečnostmi, s nimiž nejlépe souvisí.

V určitých výrazech mimických uplatňují se tedy různé druhy popudů a musíme přihlednout k tomu, které z těch popudů mají vedoucí úlohu, chceme-li pohyb klasifikovat.

Vzhledem k tomu, že některé z výrazů obličejových – nebo obecněji řečeno: některé z pohybů obličejového svalstva – jsou pohyby, které jsou vykonávány spontánně a mimovědomě, bez naší volní účasti, odmiarjí fyziopsychologové nazývat takové pohyby mimickým. Dovolávají se přitom významu řeckého slova „mimesis“, které značí napodobování, přízpůsobování, připodobňování jedné věci k jiné. Ukazují, že napodobeným výrazem obličejové může být jen výraz, který je řízen našim volním záměrem, a že tedy všechny ony pohyby, které *nezvznikají* jako pohyby vědomě napodobovací, nejsou mimickým a nenáleží do oblasti mimiky. Pojem a definice mimiky se tím zužuje na případy těch obličejových pohybů, které vykonáváme proto, abychom napodobili, zobrazili, vyznačili jiné obličejové pohyby, které na ostatních pozorujeme a které známe ze zkušenosti. Můžeme

ovšem napodobovat – pokud to dovoluje naše fysis a naše psychika – mnohé pohyby a výrazy. Můžeme napodobovat pohyby instinktivní, reflexivní, automatické, navyklé i volní. Nemůžeme-li některé spontánní pohyby napodobit – tj. věrně zobrazit – můžeme je aspoň *vyznačit*. Ale žádný z těchto napodobených pohybů nebude mít – přidělíme-li se oné horší definice mimičky – spontaneitu, která jest vlastní pohybům nenapodobeným, tj. pohybům nemimesovaným.

Fyzilog tedy pravi: Stahuje-li se vlivem zlosti, již člověk zakouší, svalstvo na čele a u víček, rozvírají-li se při tom čtíři a zatahají-li se zuby, povstává v obličejí výraz zlosti.

Ale když v rozhovoru mluvíme o zlosti, kterou jsme pozorovali na někom jiném, nebo kterou jsme prožili sami a když přitom – abychom ilustrovali svá slova – vědomě opakujeme některý z oněch pohybů v zeslabené nebo v zesílené podobě, *tu provádíme mimičku*. To lze tvrdit o mimice tváře právě tak jako o mimice hlasu. (Viz G. Dumas et A. Ombredane: *Les mimiques*, str. 295.)

Mimika jest tedy – podle těchto vědců – napodobení, a to napodobení nejen výrazu obličeje, ale i napodobení hlasového výrazu. Kdyby tyto vědci byli ještě důslednější ve svém předpokladu, řekli by, že mimika jest také napodobení chování, napodobení oblékání, napodobení životního způsobu. Bylo by však nutno vidět mimičku v každém napodobení; každé umělécké dílo, které nemůže existovat bez zobrazení, nebo vyznačení nějakého skutečného, faktu (obraz malbiv nemůže existovat bez mámětu – krajiny, osoby, zátiší atd. – který jest jím zobrazen, epos nemůže existovat bez iluze života – bez příběhu a lidí – která se v něm uplatňuje atp.) by bylo nutno pokládat za výsledek a za dílo této mimičky.

Na jedné straně zážili tyto vědci pojem mimičky za tím účelem, aby si usnadnili klasifikaci obličejových pohybů, na druhé straně však ta zásada, která vedla ke zřízení klasifikace obličejových pohybů, rozšiřuje pojem mimičky i do jiných oblastí, které s obličejovými pohyby nesouvisí. Fyziologové G. Dumas a A. Ombredane sledávají tedy u lidí nejen mimičku obličeje, ale i mimičku hlasu, mimičku postojů, mimičku chůze, mimičku písma apod. v tom smyslu, že lidé vedle svých vlastních *spontánních* pohybů v obličejí, vedle svého spontánního postoje, vedle své spontánní chůze a svého spontánního způsobu písma provádějí i pohyby volní, pohyby imitované, jimiž zamýšlejí vyjadřovat určité vlastnosti postoje, určitý charakter chůze, určité známký písma, které se jim líbí, jež sami schvalují.

Touto definicí mimičky vzniká nesnadná povinnost rozlišit přeseň pohyby nespontánní, jehož záměrem jest *napodobení* cizího nebo vlastního pohybu

od pohybu spontánního. Jak jsme řekli na počátku a jak také fyziologové přiznávají, není snadné vždy přeseň zbytek vyřadit z našich pohybů ty, které byly vykonány spontánně a oddělit je od těch, jejichž podnětem byl zájem napodobovací. Abychom si to objasnili, připomeňme si jen mimovědomé napodobovací pohyby dětské. Mimesis je u dítěte zcela spontánní (a jest také mimovědomá). Volní hnutí, které takové dětské napodobování podněcuje, vyvěrá z mimovědomé (podvědomé) oblasti psychy. Přitom takový dětský pohyb napodobovací nelze nazvat instinktivním ani reflexivním ani automatickým ani navykým. Je to nevědomá mimesis a je *to mimesis zcela spontánní*.

Ale ani u dospělých nelze vyloučit možnost takové spontánní mimesis. I tu přichází k platonosti bezděčné napodobení pohybů svalstva obličejového, i pohybů ruky, způsobů chůze aj., které si přivlastňují lidé jeden od druhého. Tak si přivlastňují různé mimické zjevy členové jedné rodiny nebo členové některého společenského kruhu nebo skupiny, která tvoří určitý zájmový celek, nebo kterou sdružil do jednoty společný život. Tyto mimické zjevy tvoří často charakteristickou oné společenské skupiny právě takovým způsobem, jako jest společný jazyk nejdůležitější charakteristikou národního celku, a určité zvláštnosti přízvuku, výslovnosti a tvaru slovních jsou charakteristickou obyvatelů určitého kraje, nebo jen některého místa, nebo dokonce jen určité rodiny.

Volní podnět k takovému napodobením – k takové mimesis – jest někdy vědomý, ale ve většině případů jest mimovědomý. To, co vstupuje do vědomí při napodobení způsobů nebo řeči není sám fakt napodobení, nanejvýš způsob, jak se ono napodobení provádí, ale *potřeba napodobení*. *Potřeba sdělit* se s ostatními nauti člena určitého společenského celku, aby se napodobením zmoocni jejich jazyka a jejich způsobů vyjadřovacích. Tuto potřebu si uvědomuje člen společenského celku velmi určitě a tato potřeba sdělovat se a být účasten sdělení ostatních se hlásí velmi naléhavě. Naléhavost této potřeby nauti např. cítíme, aby na „napodobení řeči“ soustředili veškeré své vědomí a veškerou svou vůli – nechtěli zalýnouti. Čím méně naléhavě se tato potřeba pocítuje a čím dále působí, tím méně uvědomělý jest při způsobování zájem, tím více jest mimesis mimovědomá. Tak jako se cítí řeči učíme soustředěním naší vůle a našich ostatních důsevních schopností, tak se naproti tomu mateřské řeči učíme mimovědomě, bezděčně, bez vědomého volního zájmu, bez přeseňného uvědomění jazykových forem a bez vědomých pravidel větní syntaxe. Mimesis se stává automatickou, bezděčnou, mimovolnou, spontánní ve všech způsobech, jimiž se uplatňuje. Je přeseň nutno připustit, že značná část mimických pohybů – zvláště těch,

jiní se dorozumíváme\* – vznikla *napodobením*, neboť tyto dorozumívací pohyby jsou instinktivními nebo reflexními projevy niterných hnutí, ale jsou znaky právě tak a právě v takovém smyslu, jako jsou slova nebo věčné výrazy znaky našeho vyjádření nějaké skutečnosti.

Lze říci, že všechny mimické pohyby, které plní nějakou společenskou funkci (hlavně funkci sdělovací), vznikají vědomým, mimovědomým nebo podvědomým napodobením.

Získá-li jednon indviduum schopnost provádět tyto sdělovací mimické pohyby, stávají se pro ně návykovými a automatizovanými a jejich použití děje se spontánně, bez vědomého *napodobovacího popuhu*.

Spíše než na pohyby imitované a spontánní bylo by třeba rozdělit pohyby obličejové na ty, jejichž původ je dán zákonitostí fyziologické ústavy – a pak na ty, jejichž původ určily společenské potřeby sdělení, výrazu, výstrahy, povzbuzení, rozkazu, otázky, tedy potřeby kontaktu společenského života, jež jsou pro každé společensky žijící indviduum nezbytné.

Bylo by to rozdělení mimických pohybů podobné tomu, které provedl Descartes v díle *Les Passions de l'Áme* v r. 1650, a tomu, které provedl Buffon ve své *Histoire naturelle, générale et particulière* v r. 1749; s Descartem i Buffonem shodně rozlišil mimické projevy i německý osvícenec Lessingovské školy J. J. Engel v díle *Leben zu einer Mimik* (z r. 1785).

Všichni jmenovaní souhlasí s tím, že existují mimické pohyby a zjevy, které „jsou fyzickými (tj. fyziologickými, přímými) následky niterných změn duše“ (Engel), a že je lze pokládati za přirozené (toto termínu používá také Descartes), tj. za takové, které vznikají přirozeně a nutně z fyziologických a psychologických příčin, jež naše vědomá vůle neovládá.

Nazvali bychom takové neřčené, spontánní, přirozené mimické projevy mimickými příznaky. Nedaiváme-li jim jména znaku a nepřisuzujeme-li jim znakové funkce, není to proto, že by nás tyto projevy nepoučovaly o určitém významu, nebo že bychom z nich nemohli odhadnout nebo poznat určitý stav nitra toho člověka, na němž je ten nebo onen přirozený mimický projev pozorován. Pláč, tj. skutečné slzy, jež nemá nikdo nebo jen málokdo prolévat ze záměrného, vědomého volného popudu, bez prožitku příslušného duševního stavu, jež pro všechny, kdo vidí plačícího, známou, aby nusuovali na smutek, žal nebo bolest toho, kdo prolévá slzy.

Ale i když tyto slzy plní takto, v tom určitém způsobu funkci sdělovací,

\* Takovým dorozumívacím znakem mimickým jeť např. mknutí jedním víčkem, po-  
hřditivě zdvícení jednoho ústního koutku, odmlhavé zamračení apod.

nepokládáme pláč a slzy v mimických studiích za mimický znak, ale za mimický *příznak*.

Příznak jeť tedy projev těch „přirozených“, spontánních, mimovědomých a často neovladatelných hnutí nitra, k jejichž vzniku nebylo třeba napodobení ani spolupůsobení společnosti na indviduum, kde nespoleupůsobily potřeby společenského kontaktu.

Teoreticky by bylo tímto dělením na příznaky a znaky mimiky dosaženo jasnosti a přehlednosti, jaká je nutná pro každé vědecké pojmové rozlišení lásky, která by se jinak stala neovladatelnou.

Prakticky se však použít s rozdělením lásky mimických projevů tímto dělením jen velmi málo zjednodušuje. Ba, je možno říci, že tato dělení zásadě objevuje jen novou obtíž pro studium mimiky.

Člověk má totiž schopnost uvědomit si – třeba následně – vlastní spontánní, bezděčné, mimovolné a přirozené projevy své tváře i svého těla a má také schopnost odpozorovat tyto projevy nejen na sobě, ale i na ostatních lidech. Nádo však člověk umí tyto spontánní přirozené příznaky niterných a fyziologických hnutí také *opakovat*, tj. umí *nabodobit* sám sebe – jak by řekl G. Dumas a A. Ohnbredane. Umí také vypozorovat mimické příznaky i na ostatních a umí se jim sám přizpůsobit v situacích, kdy toho má sám zapotřebí, nebo sledovávali tyto projevy vhodné (tj. líbí-li se mu takové cizí projevy, sledovávali je „dobrymi“, „ušlechtilými“, „mrazivými“ atd.).

Pozorovatel – brystrý a školený – dovede někdy tyto napodobené nebo opakované příznaky rozoznat od příznaků spontánních, ale velmi zhuštěná ani znalec *nezmůže rozlišit* příznaky přirozené a spontánní od příznaků napodobených a vědomě opakovaných.

Příznak, který je v podstatě vždy výsledkem stavu nebo děje, který vznikl v *konkrétním indviduu* a který se nutně (přirozeně) obřází v určitých sociálních změnách a který se obřází i na pohybech a na chování indvidua, jeť faktem poetud nezávislým na ostatních lidech a na společnosti, že by se projevil právě tak nutně a přirozeně, i kdyby indviduum bylo izolováno od ostatních lidí; tyto projevy se tedy nutně uplatní i v přítomnosti ostatních lidí, ve společnosti, jestliže ovšem – což jeť podmínka velmi důležitá, která ukazuje, že i zcela indviduální stavy jsou závislé určitým způsobem od společnosti – jestliže projev onoho určitého indviduálního příznaku není brzděn nebo poštěn mimovědomou nebo vědomou sociální cenzurou, již každé indviduum, vychované i žijící ve společnosti má.

Dovedeme např. všichni potlačovat svůj spontánní smích, svůj spontánní pláč, ať oba tyto projevy jsou projevy příznakové, jejichž fyziologický mechanismus jeť – vzat čistě fyziologicky – nedostupný naší vůli, neboť

zvláštní druh křečí v hrdle, která způsobuje přerušované výdechy a zvuky, jež se nazývají smíchem, jest výsledkem působení svalových reflexů, které nemohou být přímo ovládnuty naší vůlí. Právě tak není přímo ovladatelnou rymašování sliz ze sliznic vřáčku. Dovedeme potlačit svůj smích a někdy i své slzy, když pokládáme za nevhodné, abychom plakali nebo abychom se smáli, anebo když se přitřpůsobujeme společenským konvencím, které zakazují při některých příležitostech smích a při jiných pláč právě tak přine a neodvolatelně, jako je jindy vyzádují.

Sociální cenzura zasahuje však nejen svou negativní, svou potlačující tendencí do spontánních projevů individuů, do příznaků mimických – ale sociální cenzura, či lépe sociální konvence, nutí i k tomu, aby spontánní příznaky (jako jsou pláč a smích) proměnily svou podstatu, aby se z příznaků staly znaky, aby na sebe vzaly společensky sdělné funkce. Takovou sdělnou funkci (tj. znakovou funkci) tvoří bolesně stažená tvář a slzy, které vidíme na tváři toho, kdo tiskne ruku pozůstávajícím při pohřbu, takovou sdělnou funkci má usmívající se tvář a radostné výbuchy smíchu, s nimiž se vítá neočekávaná návštěva.

V tomto smyslu ukazoval již Buffon na otřase vědecké klasifikace mimických projevů, a na obzvěle určité bezpečně u některého mimického projevu, je-li to projev bezděčný, spontánní (tzv. přirozený), či je-li to projev uvážený. Ve své *Histoire naturelle* praví: „Existuje druh výrazu, který se zdá být projevem vědomé úvahy ducha a účinkem volného rozkazu, jenž hýbe hlavou, paží, celým tělem. Tyto pohyby se zdají být výsledkem vědomého usilí, neboť jsou to často pohyby, jimiž se projevuje duše, která se snaží jimi chránit tělo; takovými jest alespoň mnoho z těch sekundárních příznaků, které mohou vyjadřovat vášně a kterými lze tuto vášň opakovat. Tak například (oří pohledu na vyřouzený předmět) „nakláme tělo jako bychom se chtěli vrhnout vpřed, abychom se přiblížili žádanému předmětu; rozpináme paže a zkrfujeme ruce, jako bychom jej chtěli obejmout a uchopit. Pohyby jsou tak prudké a obratné, že se zdají být bezděčnými, ale jest to vliv návyku, jenž nás tu mylí, přičemž tyto pohyby jsou uvážené (závisí od naší vědomé úvahy) a naznačují jen průzračnost lidského těla a hbitosti, s níž všechny svaly poslouchejí rozkaz vôle.“

Buffon zde správně ukazuje, že přirozené, mimovědomé, spontánní pohyby lze opakovat, ba že je často opakujeme buď s vědomým záměrem anebo, že jsme si jejich opakování navykli už tak, že se uplatňují i tehdy, když podléháme tomu nepřicházejícímu z vědomého volného záměru, ale když tento podnět jest nějakým nepřímým způsobem vyvolán.

Myšlím, že tyto výklady, citáty, a poukazy dostatečně odůvodnily sta-

novisko, že za mimické projevy jest nutno pokládat nejen projevy vědomého či mimovědomého napodobení, ale že jest třeba za ně pokládat všechny projevy, ukazující se nějak na větší oblibě. Tyto projevy lze rozdělit na příznakové a na znakové, ale dělení to jest jen dělením genetickým (pochod od příznakovosti do znakovosti projevu jest snadno možný, ba jest nutno říci, že týž mimický projev je možno považovati současně za příznak i za znak podle toho, posuzujeme-li mimický projev ze stanoviska toho, kdo tento projev vnímá a pozoruje.

Definice mimiky zahrne jen zdánlivě větší oblast projevů a pohybů – neboť i při té úzké definici mimiky, tak jak ji podává G. Dumas a A. Ombredane, tj. takové definici, která pokládá za mimický projev jen projev napodobený – přicházejí v úvahu všechny možné pohyby tváře; neboť všechny, i *mimovolně, spontánní pohyby, lze opakovat, lze napodobovat*. A není-li možné některý z mimických pohybů napodobovat, lze jej aspoň vyznačovat. A tak přechází – buď jako projev napodobený nebo jako vyznačený – do látkové oblasti mimiky, ať už ji definujeme úzce nebo široce.

*Otázky divadla a filmu, roč. 2, r. 1946-47, č. 4-6, s. 154-8 a 209-13*

## MIMICKÝ ZNAK A MIMICKÝ PŘÍZNÁK

Herecká teorie i praxe žádá odpověď na dvě hlavní otázky: na otázku mimické spontaneity a na otázku notny mimického projevu. Teorie i praxe herectví se vyvíjejí překonáváním jejich protikladů.

Spontaneita čerpá z popudů organických, z instinktivní, pudové, podvědomé nebo mimovědomé automatickosti mimického projevu.

Normativnost mimiky vkládá na jedincův oblibej mimickou masku, tj. již nosí lidé při společenském styku, nebo onu, již má započítati herec, který se sděluje s obecnostem. Nejde – jak se samo sebou rozumí – o nehybnou masku, jde spíš o stroj, o pohybový mechanismus, který je zatřízen na vykonávání určité soustavy pohybů a jemuž není možno, nebo jemuž je zakázáno se pohybovat jinak.

Ve spontánním pohybu se účasně svými popudy *organismus* s veskerou složitostí tajemných vztahů lidské fyziky, fyziologie a psychy, reagující na své. Spontánní pohyb je individuálním, nepředvídatelným výsledkem mnohých složitých popudů a pochodů, výsledkem obrázejším *mnou* vzniká-



jiel z *náhodných* předpokladů vnitřních i vnějších. Spontánní pohyb je pohybem člověka, miffičho k zachování nebo k zintenzivnění života, jak je určuje životní instink, pud sebezáchovy, pud sexuální, pud po sebeuplatnění atd. Cílem nebo výsledkem tohoto pohybu je osvojení si věci, již má člověk k životu zapotřebí, nebo zničení a vzdálení se od věci, která život člověka ohrožuje.

A zde můžeme poukázat na to, jak se vyvíjel v historii tento protiklad mimické spontaneity a mimické normy, jak si její uvědomovala věda a současně i umění, a — což pokládáme za zvlášť důležité — jak tento protiklad formulovaly, nebo jak jeho existenci přeznaly. Mimický problém není řádně řešený bez zřetele k historické proměně pojmů, kterých používaly věda i umění; postupem zkoumání, jež podnikaly fyziologie a psychologie v oblasti center mozkových a činnosti sympatiķu (objevily Cannony, Bechtěrovovy aj.) i v objevech psychanalýzy proměňuje se pojem mimické spontaneity. Výzkumy moderní lingvistiky a estetiky\* stanoví se nová pojetí normy a znaku. Řešení antinomie spontánní a normované mimiky se neobejde bez zřetele k těmto vědeckým objevům. Zřetel k historii problému nám pomůže přesně formulovat pojmy.

Dovoláme se tedy nejprve přírodovědce, který ovládal svými názory celou druhou polovinu 19. století a který osvědčil nejmenších postřehů pro věc životní spontaneity individuua. Je to Ch. Darwin. Ve svém díle *Výraz dojmů a lidsí a zvířat nekomuná vlastně jiný druh mimického projevu než projev spontánní*. Cím je Darwinovi mimický výraz? Výraz je mu „conserved habit“ — tj. uchovaný návyk pohybu, který vykonávalo individuum, nebo historická řada individuí, octajících se znovu a znovu ve sváru podobných životních situací, které v nich budily lásku, nenávisť nebo strach. „Na čem se zakládá zvyk ve zlosti napřítmit hlavu, vřáhnout prsa, pevně se postavit na zem, zatnout pěsti, sevřít obočí atd.? Na té skutečnosti, že člověk, který je zmítán nenávistí, se staví, aniž si toho je vědom, do postavení vhodného pro zaitočení nebo udeření soupeře a mříí jej nenávisťným pohledem od hlavy až k patě.“ — „V čem záleží zvyk kašlati při rozpacích? V té skutečnosti, že čtíme-li obžve v krtku, může nám zakáslání dobře posloužit, ale také v tom, že kašel je buzen obžvením, jež jsou duchového rázu, při nichž už není k ničemu.“ — „V čem záleží zvyk při nenávisi odkrývat na jedné straně zub špičák? — Nelze na to zcela dobře odpovědět, ale můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat — říká Darwin — že

podle naší podobnosti s antropoidními opicemi měli samci našich pralidských předků velké špičáky; ještě dnes se rodí někdy lidé se špičáky neobvyklých rozměrů s mezerami v protější čelisti pro jejich složení. Můžeme tedy předpokládat, ačkoli nám tu chybí jakýkoli důkaz, že když se tyto předkové pralidé chystali k zápasu, odkrývali své špičáky.“

Vbuzen obdobnými životními okolnostmi opakuje se pohyb jedinců vždy stejně, stává se návykem, opakuje se v řadě potomků, přenáší se dědičností. To, co nazýváme mimickým výrazem zlosti, jsou podle Darwina návyky pohybů uchované dědičností a vykonávané prarodiči z elementární životní nezbytnosti, prováděné potomky znovu při podobných nebo při takových okolnostech, které ony elementární okolnosti nečím, třeba i jen metaforicky, připomínají. Zlost a jiná emocionální vzrušení projevují se nyní na člověku *příznaky*, které jsou *zbytky* pohybů, jež byly lidskými prarodiči prováděny při opravdovém útoku, obraně, úteku apod. Výraz zlosti apod. jsou tedy dědičností zachovávané pozůstatky a přežitky, dnes už zdánlivě ne-logické a bezúčelné, které však kdysi měly (nebo mají i dnes) svou logiku a účel v potřebách individua, jež se přizpůsobilo k úspěšné reakci na podmínky vnějšího světa.

Darwin rozeznává mimo uchované návyky ještě dva druhy mimických výrazů: předně výrazy, které vznikají přímými účinky nervového systému (zblednutí, zčervenání, pláč atp.) a za druhé výrazy, které prý vznikají na základě obecného principu, že určité city jsou doprovázeny pohyby, jež jsou protikladem pohybů, které doprovázejí city protikladné. Tak např. kocka, která se *tisne k zemi* při útoku, *zdvihá* hřbet, chce-li být pohlazena.

Oba tyto Darwinovy principy jsou dnes opuštěny, ale pro nás je užitečné je připomenout z toho důvodu, abychom ukázali, že i tu měl Darwin na zřeteli jen *mimiku spontánní*.

Ať tento Darwinův výklad odpovídá nebo neodpovídá skutečnosti — o tom zaiisté nechceme rozhodovat — jest přece pro nás významný tím, že ukazuje, jak věda individualistického 19. století — a Darwin je jejím typickým představitelem — vědecky zkoumá a systematizuje jen ty mimické zjevy, jež jsou funkcí systému imanentního *individua*linmu *životnímu organismu*, který odpovídá na systematické (nebo náhodné) změny vnějších okolností. (Darwin ponouchává vlastně stranou ony „vnější životní okolnosti“, na které je nuceno individuum reagovat; ty jsou zcela mimo jeho vědecký zájem. Předpokládá je, ale neobírá se jimi; nezkoumá, jak je jimi individuum určeno. Jeho pozornost se obrací jen k *individuum*, v němž, nebo na němž se emocionální pohyby a změny projevují.)

Systematickost lidského organismu je *neuchopitelná* ve své mnohosti

\* Jan Mukarovský: *Estetická funkce a estetická norma jako sociální faktory*, Praha 1935



a složitosti; zůstane takovou, pokud tato složitost nebude možno pochopit jako *jednotu* svého druhu. Systematickost vnějších okolností je systematickostí *náhod* – a zůstane takovou, pokud tyto náhody nebude možno pochopit jako zákonnou *nutnost* svého druhu.

Tento úkol dialekticky poznání nevyřešila věda 19. století ani v minuce. Darwinovi jest jen *spontaneita* mimické reakce zárukou toho, že ten či onen mimický projev náleží či nenáleží do oblasti té systematickosti, již se vědec stěží opouští. Kritikon a cíl Darwinovy vědy je: osvědčit *popisem shodu* vědeckého faktu se skutečností, nalézt co nejobhatší doklady této shody v množství doložených faktů. Darwinův vědecký výklad mimického zjevu jest totiž pokusem o věrný popis historie tohoto zjevu. Věrnost popisu jest jest totiž zárukou vědeckosti, tj. systematickosti dané objektivně živým organismem.

Něpřekvapuje nás tedy, že Darwinův spis věnovaný minuce se nazývá *Výrazy dojmů u lidí a u zvířat*. Darwinovi nezáleží na specifickosti *lidského* mimického projevu, specifickosti, která z něho vytvořila mimický jazyk pro společenský styk lidí – Darwinovi záleží na *biologické organizovanosti mimiky*. Obrátá se jen mimikou, ve které se člověk *shoduje* se zvířetem. Namítne se, že přírodopisci se musí jevit biologická stránka věci nejdřívejší a že vše ostatní zůstává pro něj v pozadí. Ovšem, jenomže u Darwina není spočítání řečeného pozadí, pro něj neexistuje než individuum a jeho výraz. Přitom nelháme ani k tomu, že i zvířecí projevy, například úkosnost a výstražné signály mají společenskou funkci, oznamují rodině nebo stádu nebezpečí.

Tyto otázky vědecké metody a cíle by zůstaly mimě náš přímý zájem – i když se týkají mimiky – kdyby nebylo možno právě jimi dokumentovat duchové zaměření druhé polovice 19. století, které se projevilo nejen ve vědě, ale i v umění.

Také pro uměleckou divadelní práci druhé poloviny minulého století byla nejvyšším kritériem *shoda ve skutečnosti* a věrný popis nejspolehlivější uměleckou metodou. Také pro toto období znamenalo *historické vyjádření* lidského osudu jeho *pochopení* a nahrazovalo jeho *výklad*. Není se třeba široce zabývat důkazy o popisu, takzvané věrné fotografické zobrazování skutečnosti uměním z konce minulého století. K té obecně známé věci chceme připomenout, že tato tendence znamená důkaz o *oslabení důvěře v formálněstřední schopnosti ducha ve vědě* a důkaz o *oslabení důvěře ve formálněstřední schopnosti lidského ducha v umění*. Omezení vědeckého zkoumání na *biohistorii* je souběžně s omezením uměleckého tvoření soustředěného na *popis a věrnému zobrazení*.

Je pozoruhodné, jak zaměření dokumentované na příkladě Darwinově ve

vědě dospívá k dualismu, jež se shodují s výsledky uměleckých teorií a umělecké praxe realistických režisérů z konce minulého století. Knihy Stanislavského (*Můj život v umění* a *Práce herce na sobě*) o tom podávají neobširnější a nejdokonalější důkaz.

Biohistorický (spíše než biologický) zájem Darwinův o výraz dojmů u člověka dospívá k témuž stanovisku, na kterém stojí Stanislavskij svou práci i své teorie. Omezuje-li Darwin své zkoumání o minuce na spontánní pohyby, touží Stanislavskij rovněž *po pohybové spontaneitě* a chce vyloučit z herecké práce a z jeviště, všechny mechanické znaky chybějícího citu“ (*Můj život v umění*, str. 322–323\*) a založit metodu herecké práce a hereckého umění na „pravdě vlastních citů a pocitů, na pravdě vnitřního tvůrčího zantění, které se chce projevit“ (str. 330).

Pravda citu a vnitřního zantění – to jest jen jinými slovy vyznačená spontaneita nitra, která se chce projevit bez ohledu na násilné, mechanicky naučené a bezobsažné konvence života a umělecké tvorby. Pravda citu a prožitku je rezišerský název pro věc, která je označena u Darwina jako spontánní výraz afektivního vzrušení. Vedlo-li u Darwina zaměření na afektivní spontaneitu k tomu, že vědec minul při svém zkoumání výrazy řízené vědomou vůlí nebo formované společenskými konvencemi, u Stanislavského vedlo zaměření na hereckou spontaneitu k vyřučování všech konvenčních mimických výrazů a k odmítnutí všech hereckých způsobů vyjadřování, které byly získány zvenčí bez tvůrčí herecké spontaneity. Všechny mimické normy hereckého řemesla jsou Stanislavskému podezřelé a on nechce přijmout ani ty, bez nichž by nebylo hereckého umění a jež tvoří základ divadla. Shledává se nesmyslným sám základ divadla a divadelnosti: fakt, že herec neexistuje sám sobě, ale že je tu pro obecenstvo – že jeho řeč není bezprostředním výrazem jeho nejsubjektivnějších citů, ale že je určena obecenstvu – nemyšlenost tohoto faktu rozbitá Stanislavskij vždy znovu a znovu a souží se s ním jako s nespílitelným úkolem svého řemesla: „Představte si, že vás postavili na odliv na velkém pódium na Rudém náměstí před statisíchlavým davem. Vedle vás postavili ženu, s kterou se možná setkáváte poprvé. Nakázali vám, abyste se do ní vešlejně zamilovali, a to tak, abyste se mohli láskou zbláznit a vzít si život. Ale nemáte pomyslení na lásku. Jste v rozpacích. Sto tisíc očí je na vás upřeno, očekávají, že je donutíte plakat, sto tisíc srdcí chce být nadšeno vaší ideální, nezištnou a ohnřou láskou, protože diváci za to předem zaplatili a mají právo žádat

\* Všecké odkazy na Stanislavského *Můj život v umění* vztahují se k poslednímu, tj. 4. vydání tohoto díla (vydalo nakladatelství Orbis roku 1959) – pozn. red.

od vás to, co koupili. Přirozeně chtějí slyšet všechno, co říkáte, a proto musíte vyřikovat něžná slova, jaká se v životě říkájí ženě mezi čtyřma očima a šeptem. Musíte být všem na očích, všem srozumitelný, a proto musíte gestikulovat a pohybovat se pro ty, kteří stojí dál. Je možné myslet na lásku anebo zkoušet milostné pocity za takových okolností? Nezbude vám, než abyste se snažili, pachtil a přepínal bezmocností z nespokojeného úkolu.“

(*Můj život v umění*, str. 324)

Jako pro Darwinovu vědeckou pozornost, neexistuje ani pro uměleckou pozornost Stanislavského mimické *složení*, potřeba mimického dorozumění a nutnost dorozumění herce s obecnějším. V tomto smyslu můžeme považovat protiklad mimického sdělení a mimického výrazu, jak se vyvořil stanoviškem Darwinovým a stanoviškem Stanislavského. Oba zkoumají nebo mají na zřeteli mimický výraz, oba nepřihlížejí anebo přihlížejí jen mimochodem a z jakéhosi donucení faktickým stavem věci také k mimickému *složení*. Je-li v mimickém výrazu obsaženo vše, co je spontánním projevem individuálního nitra, jsou mimickým sdělením mluvený mimické zjevy formované vnějšími konvencemi a ukládané zrnější nitru individuála pro potřeby sociálního kontaktu.

Mimický výraz, podmiňtý společenským kontaktem nebo zaměřený k němu, zůstal mimo Darwinovu pozornost. Podobně vyloučil Stanislavský z hereckého výrazu ty způsoby hereckého projevu, které neplynou přímo z individuálního niterného hnutí herce, ale které jsou podmiňtý existencí diváka a divadla, tj. potřebou kontaktu herci se společenským divákem.

Ukázali jsme, že protiklad normovaného mimického pohybu (jehož předpokladem jsou určité společenské konvence sloužící k dorozumění herce a diváků) a spontánního mimického pohybu (kterým se bezprostředně projevuje lidský jedinec, vyjadřující svá niterná hnutí přímo, bez ohledu na společenské okoli) je řešen Stanislavským ve smyslu mimického pohybu spontánního, nenormovaného. V tom souhlasí Stanislavský s teoriemi Ch. Darwina, jehož pojednání o mimických projevech lidí a zvířat si všimá také jen mimických výrazů spontánních, společensky nenormovaných.

Prve než poukážeme na měřitelnost takového ponětí protikladu spontaneity a vědomé záměrnosti, je užitečno si uvědomit metodický důsledek, který má tento režisérský názor na uměleckou tvorbu.

Stanislavský, počev odmltnutím hereckého tématu, jeho norem a na-  
vyklých šablon (viz stať: *O temese*, přeloženou Ant. Kuršem v časopisu *Divadlo* č. 3 a 4, roč. 1939), obrací se k *činu* jako k jedinému zdroji mimického projevu. Prožívané afektivní vzrušení jest mu totiž zárukou spontaneity, jež se ztotožňuje Stanislavskému s takzvanou *pravdivostí* výrazu.

Právě ve shora citované stati: „Gesto musí doprovázet cit a ne slovo; gesto se musí rodit z činu.“ (Podtuhl J. H.) „Rodit se z citu“ – všimneme si zase výrazu: *rodit se*, které chce dokumentovat názor, že umělecké dílo není *vycházeno*, ale že se *rodí* tak organicky, jako roste květ nebo létá pták – rodit se z činu, to je příliš neurčitý metodický návod k umělecké práci. V knize *Můj život v umění* jsou zavrženy celé kapitoly a vlastně celá kniha problemem, jak nalézt a definovat metodu umělecké práce a jak ji učinit pochopitelnou a přístupnou ostantním, když se cit tolik vzpírá být spoután v definici a v metodě.

„... začal jsem... hledat jiný duševní a tělesný stav, blahodárný a nikoli škodlivý pro tvůrčí proces. Na rozdíl od *jevištního rozpoložení* shodně me se nazývají *jej tvůrčí rozpoložení*.“ (Str. 325)

Už z těchto několika slov je zřejmo, že Stanislavský hledá cestu k inspiraci, již chce učinit schůdnou každému herci nebo – jak se vyjadřuje – „všem lidem od umění“. Na mnohých stránkách knihy nalazeme doklady tohoto hledání; vždy znovu se Stanislavský vrací k témuž problému: „Jak uchánat roli, aby se nescvrkla, od duchovního umrtvení, od tyranie hereckých návyků a vnějšího přinucení? ... Je zapotřebí, aby člověk, než počne tvořit, dovedl vstoupit do takového duchovního rozpoložení, v jakém jen je možné tvůrčí tajemství.“

Při problému inspirace trápí Stanislavského několik věcí. Obliže řešení jej nutí, aby opravil obecný názor na inspiraci, aby ji jinak definoval a přizpůsobil ponětí inspirace dané úloze: nalézt metodu herecké práce, metodu, která by byla založena na spontaneitě citového zážitku.

Jde především o neovládatelnost inspirace: „Právda, někdy náhodou, z přičin nám neznámých, také na nás sestupovalo Apollonovo vnknutí... Takové šťastné chvíle se vyskytovaly u mně i u jiných kolegů herců *prostou náhodou, která ovšem nemůže být základem umění*.“ (*Můj život v umění*, str. 243–244 – podtuhl J. H.) Na dvě věci tu ukazuje Stanislavský: Předně na náhodnost inspirace a za druhé, na neschopnost náhodné inspirace být základem umění.\* Je-li náhodnost inspirace uznaným faktem, neuznává se, že by náhodná inspirace nemohla být rodičkou umění. Náhodnost inspirace

\* Je zajímavé, že Stanislavský ubíhá problému i tím, že nikdy nezavývá inspiraci jejím pravým jménem, ale že volí vždy synonyma nebo opisuje název širším obrázkem výrazem. Problédneme-li *Můj život v umění*, knihy, jejímž vlastním tématem je práce malby o „inspirované herectví“, nenajdeme tam vůbec slovo „inspirace“. Místo toho se tvrdím stavu (s. 335), o vnitřní pravdě dítě a zážitku (s. 248), o tvrdím rozpoložení (s. 325) atd. – nikdy přímo o inspiraci.

nebrání básníkům, hudebníkům, malířům a ostatním umělcům, aby se ji nedovolávali vždy jako zdroje své tvorby. Zkreslení, kterého se tu Stanislavskij dopustil ve výkladu inspirace, je zřejmě způsobeno speciálními požadavky umění hereckého. Před Stanislavským se otevírá vážedná antinomie: buď vládnou inspirace herecům jako ostatním umělcům, anebo herec tví postřídá inspirace – a pak nemůže být umělcem, ale je pohybem řemeslem. Nedivme se, že se Stanislavskij brání smrtící formulací tím, že posune pojem inspirace tak, aby obsáhla i herecovi.

Inspirace si zachovávala po celé 19. století svůj aristokratický postoj a kostým. Nebyla-li jenom vlastnictvím géníů, byla aspoň vázaným majetkem vyvolených. Posvěcovala své kněze a své vládky, vyřazovala je z davu, dávala jim moc mluvit za všechny nebo proti všem.

Stanislavskij se nemohl dovolávat zbožněné inspirace umělců 19. století, a nemohl ji doporučovat hercům jako zdroj i cíl. Tajemně slavnosti Dionysovy se nemohl stát hercům denním zaměstnáním. Nešlo mu o inspiraci géníů a vyvolenců. Hledal tvůrčí vytržení pro „všechny lidi od divadla“. A donucen touto potřebou, odvažili se tvzení, které bychom mohli nazvat revolučním názorem na inspiraci: „... všichni lidé od umění, počínaje géníem až po prosté talenty, jsou více nebo méně schopni dojit jakýmsi tajemným intuitivním cestami k tvůrčímu rozpočtení.“ (*Můj život v umění*, str. 325)

To nebyla jen taktická potřeba teoretická, která přivedla Stanislavského k této formulaci, v té věci je i kus jeho poznání, část jeho zkušenosti, kterou získával pozorováním skutečné umělecké práce. Zamáhání uměleckých úkolů hereckých a režiséřských jim samým pomohlo mu korigovat romantický názor na inspiraci. Jeho korektura není úplná ani důsledná. Sáhá jen potud, pokud jde Stanislavského zkušenost z konkrétní divadelní práce. Aktivní režisér nemůže teoretizovat na předpokladech, které odpovídají jeho denní zkušenosti. Veden jí, naučil se nepřenašet tajemství inspirace do transcendentna a nedovolávat se názoru toho fideismu, který se domnívá, že oslavuje umění a inspiraci, nazýváje je božským, zatímco právě ono označení ponižuje člověka, upíraje umělecké tvořivosti lidský zdroj. Pracující i teoretizující režisér má před sebou konkrétní úkol: vytvořit metodologii umělecké herecké práce a hledat její reálné předpoklady. Jeden z nich – ten hlavní – nalézá ve fantazii, o níž praví, že práce nemůže být „lidem od umění“ a od divadla upírána. Fantazii pokládá za nepostřehatelnou podmínku uměleckého tvoření a osvobození fantazie za jeho předpoklad.

Fantazie hercova je zvláštním způsobem vázána na nástroj jeho umění – na jeho tělo. Znovu a znovu poznává Stanislavskij při svých pokusech, že

fantazie zůstává bez moci a bez vlivu na herce, neurovolní se cesty a neosvobodí-li se prostředky, kterými se fantazie na herci může projevat. Nepohne žádným svalem hercova těla, dokud není ono osvobozeno od ná- pěti, způsobeného úkolem nevykoupiť z obrazu předem připraveného vzoru a dokud není připraveno bezprostředně reagovat na každý ideomotorický nervový popud, vznikající v hercově vědomí na základě fantazijních představ. („Z počátku jsem si jen povšiml na jiných i na sobě, že v tvůrčím stavu hraje velkou úlohu *tělesné uzolnění, odstranění každého svalového napětí*...“ str. 326 – podtlhl J. H.)

Methodologický objev Stanislavského spočívá v poznání, že osvobození herecké fantazie předpokládá osvobození *těla*. Tělo – to značí nejen fyziku, ale i fyziologii těla – zůstává tu ovšem stále „nástrojem“ představ a citů, ochotně poslušným přijmout každý ideomotorický popud a obrazit každou představou nebo afektivní změnu myslí.

Stanislavskij trvá na stanovisku neslučitelné protikladnosti psychy a těla. Tělesná fysis se mu jeví jako mechanická soustava orgánů, podrobených psychologickému řízení. V tom smyslu jde Stanislavskému o „naprosté podrobení celého tělesného ústrojí příkazům hercovy vůle.“ (Str. 27.) Stanislavského představu psychologické spontaneity doprovází potřeba absolutní kázně, již je spoutána hercova tělesnost. Spontaneta se tak proměňuje na *pobýbovou ukázněnost těla*, řízeného volním záměrem. Fyzice a fyziologii těla se upřá právo na spontaneitu – a nemohou se tedy pozitivně uplatňovat v pobýbové inspiraci. Nazveme toto poněkud hercovy spontaneity uměleckým finalismem, neboť tu jde o úplné a naprosté začlenění pohybu na hercov umělecký výraz, jenž má být nejčistším projevem ducha, tj. umělcovy představy.

Je pozoruhodné, že obdobně, ale *biologický* finalismus vytýká věda Darwinovu názoru a jeho vykládám o mimickém výrazu dojmů. Praví se, že konečnoucí onen spontánní mimický projev, který Darwin vykládá jako „zachovaný návyk“ pohybu, který byl prvotně prováděn pralidmi jako *úkolový a záměrný* úkol, úsměv nebo obrana a který se automatizoval dědičností, že tedy onen spontánní pohyb není už asociativický a hereditálně zasítěná představa o *záměrném výkonu vědomé vůle na tělo*. Ke kritice Darwinova názoru stůjž zde citát z díla *L'expression des émotions* G. Dumasa (str. 60): „Připouštěje účast temné či jasné vůle na vzniku mnoha užitečných ná-

\* Úplný citát ze str. 326 *Mého života v umění* zní: „Z počátku jsem si jen povšiml na jiných i na sobě, že v tvůrčím stavu hraje velkou úlohu tělesné uvolnění, odstranění každého svalového napětí a naprosté podrobení celého tělesného ústrojí příkazům hercovy vůle.“

vykl, vytvořil si (Darwin) pohodlnou hypotézu, podle níž, když ji promítneme dál ve směru její vlastní logiky, se konečnou objeví mechanický výtaz emoci při svém vzniku jako *přikaz dany tělu dleberm*; a tím, že (Darwin) připouštěl, že užitečnost navenku vysvětluje nejenom jeho zrození, ale také jeho přenašeni výběrem v tenže (živočišném) druhu, tím se připojil k *finalismu* stejně hypotetickému, jakým byl finalismus Spenseriv. (Podtrženo J. H.)

Tento Darwiniv a Stanislavského finalismus mohl vzniknout jen na nesprávném – či aspoň – na neúplněm rozdělení výrazových pohybů na státní a volní. Přilís zřetelně poukazuje *zjednotášené* rozdělení pohybů (na státní a volní) na obdobnou jednoduchost protikladu duše a těla; řekli spontánní a volní) na obdobnou jednoduchost protikladu duše a těla; řekli jsme již, že taková finalistická protikladnost spontaneity a volní záměrnosti, jak ji předpokládají Darwin a Stanislavskij, nevede ke skutečnému řešení. Šavba Darwinových teorií i teoretických názorů Stanislavského se hroztí, jakmile poukážeme na fakt, že spontaneita i volní záměr se pronikají v pohybech navenkých a v pohybech automatických a že rozdělení pohybů, které si Darwin a Stanislavskij zjednoduší na protikladnou dvojici, je třeba rozmnoužit o pohyby reflexivní a instinktivní a že *vědomé a volní* pohyby jsou teprve *pátým* členem této řady, která svou existenci vylučuje dvojitěnou schematickou protikladnost spontaneity a záměrnosti.

Povazujeme spontánnost za nejcharakterističtější vlastnost inspirace. Nezapomínejme však při tom, že herecká inspirace jest inspirací *pohybovou*, inspirací, která se projevuje gesty, mimikou tváře a mimikou hlasu. Hledejme v oblasti tělesné spontaneity hercovu inspiraci a tedy si dokazujeme, že herectví je uměním, které vede zvláštní inspirace, rozdílná od inspirace básnické, hudební, malířské nebo sochařské. *Je třeba uznat, že na hereckou inspiraci mají rozhodný vliv všechny pohybové automatické, ať jsou přívodní instinktivní, reflexivní, zvykové či jinak automatické a že ta část lidské existence, kterou pokládá Stanislavskij jen za „tělo“, které má přijímat rozkazy ducha, že tato část těla má stejně regulativní vliv na vnější projev, jako vědomý duch, že dává také svého druhu „záměrné“ rozkazy, že je také součástí psychy.*

Uvolnění nebo osvobození těla, které žádá Stanislavskij, mělo by skutečný význam jen tehdy, kdyby se jím osvobodovala *tělesná* spontaneita, jejíž automatický souvisí složitými vztahy s psychou. Stanislavskij však neosvobozuje tělo k tomuto cíli. Uvolňuje tělo proto, aby mohlo být poslušným nástrojem spontaneity zcela netělesného rodu, tj. fantazijních představ rodících se v duchu zcela nezávisle na tělesné mechanice. Přiděluje-li Sta-

nislavskij inspiraci jen „duchu“ (duchu ve smyslu starého protikladu duše a těla), nezbyvá „tělu“, než aby poslouchalo.

Uvolnění těla, které doporučuje Stanislavského metoda jako prostředek ku probuzení herecké inspirace, nemůže tu vést k dobrému cíli, i když je uvolnění a osvobození těla skutečným předpokladem každé spontaneity.

Tělesné uvolnění, jak je žádá Stanislavskij, není skutečným osvobozením těla. Je to takové oproštění těla, které je zbavuje každé činnosti. Je to jen negativní stránka skutečného osvobození. Neboť skutečné osvobození musí znamenat svobodu *činnosti*. Původ herecké inspirace nebude nalezen, nebude-li s psychou osvobozeno i tělo, nebude-li hledán v jeho *aktivitě* (a nejen v aktivitě ducha) zdroj oné herecké inspirace.

Je zvláštní, že si Stanislavskij neuvědomil složitou existenci vztahů mezi tělesným a duševním. Vždyť právě herectví by mohlo být nejlepším příkladem a nejvhodnější aplikací *svalové* paměti, *svalové* spontaneity a tedy *svalové* inspirace. Herectví je přece projev vnějšíku a hercov materiál – jeho tělo – se uplatňuje v prvé řadě v každém jeho projevu. Stanislavskij poznává tento vliv všude, kde mu jej objevil jeho smysl pro skutečnost a pro konkrétní uměleckou práci. (Stáčílo dokonce, abych přil mimo jevíše vnější způsoby Stocckmannovy a již v duši vznikaly city a pocity, které je kdysi zrodily. *Můj život v umění*, str. 273) Ale nevyvodil z postřehů o svalové paměti, o vlivu svalového pocitu na psychu, o vlivu tělesného uvolnění na inspiraci důsledky, jaké se tu nabízejí. Jsa určen filosofickými i odborně vědeckými názory své doby, dobýval se ke skutečnému poznání jen tím, jak s pomocí těchto názorů objevoval fakty, které jej přiváděly do rozporů s nimi. Fakt, že „vnější způsoby Stocckmannovy“ – tj. gesta a mimika určité herecké role, vnějšně opakované, kodí pocity a city, s kterými byly tyto pohyby kdysi spojeny, odporuje vlastně té všeobecnosti psychična, kterou vyznává Stanislavskij. Neboť v tomto případě to byla svalová paměť a svalový pocit, které budily v herci představy a city. To je v přímém rozporu s názory, jež zastává Stanislavskij. Vždyť v tomto případě *tělesný pohyb ovládá ducha*, jeho city a pocity. Připomínáme si zde teorie G. E. Lessinga, který chtěl založit herecký systém na svalové paměti a na vlivu, který mají *motorické pocity* na psychu. Lessing praví v *Hamburské dramaturgii*: „... prudká chůze, dupající noha, hrubý, teď ječivý, jindy sevřený tón, hra obočí, chvějící se rty, skřipání zubů atd. – jestliže (herc), jak pravím, dobře napodobí jen tyto věci, které můžeme napodobit, kdykoli chceme: tu zachvátí jistojistě jeho ducha *temný cit zlosti*, který zapůsobí znovu zpětně na jeho tělo a vyvolá tam ty změny, které neodvisí pouze od naší vůle...“

A připomínáme si tu nejen Lessinga a Diderota (z jeho *Hereckého páradou*), ale i Jamesovu a Langeovu domněnku o příčinách duševních hnutí a moderní behavioristy. Podle nich jsou organické pocity (pocity při dýchání, tlakou srdce, vegetativní inervaci) vlastními původci duševních hnutí. „Nepřálčeme“ prý, „protože jsme smutni, rybnž jsme smutni, protože pláče“.

Nechceme využít citátů z Lessinga ani poukazu na Diderota, Jamesa a behavioristy pro propagaci mechanicko-racionalistického názoru 18. století a pro jeho moderní obměnu a nechceme vyhlušovat představné motivy z pohybové herecké inspirace – nebo jinak řečeno: nechceme popřít účast vizuálních a akustických představ na pohybové herecké inspiraci – ale chceme ukázat, že Stanislavský chápál nespřávně hereckou inspiraci, jestliže ji umístil jen do *představového* vědomí, které vybarvuje představy *motorické-mi* *poprudy*. Stanislavský nepoznává, že předpokladem herecké inspirace jsou složitě vztahy mezi souborem představ, k nimž náležejí i *motorické svalové představy* a které mají pro herce zvláštní důležitost. Nazýváme svalovými představami scopy uchovávané svalovou pamětí. Ony scopy se obvykle nejmenují představami, protože podléhají při svém vybarvování svůj zvláštní, podvědomý charakter.

Stanislavský má však k svalové paměti a k svalovým „představám“ zcela odmišřavé stanovisko. Obžalovává je, že působí během času degeneraci role a že dělají z role „zvětralou skořáčku, práchnivinu, smet, které uvázlo v duši i v těle z různých náhodných příčin, jež neměly nic společného se skutečným uměním“. Svalové paměti přičítá Stanislavský jen negativní vlivy a vlastnosti. Jejím působením se prý stává herecvi „mechanickým zvykem provádět jednou provždy ustálenou technickou gymnastiku“ a bezduše opakovat naučené „herecké návky“. Herec, který hraje touž roli denně po týdný, po měsíce, ba po roky a opakuje přitom vždy stejné pohyby se stejnými slovy, automatizuje ovšem nutně svůj výkon tak, že k jeho provádění mu není třeba žádného zvláštního duševního soustředění – tím méně inspirace. Ze stanoviska psychologického rovinouáky a psychologického zdraví hercova je třeba považovat tento zjev za nezbytnost. S touto nezbytností musí počítat každý teoretik hereckého umění, jako s ním počítá i divadelní praxe. Divadelní zkonšky nejsou než návodem a přípravou pro automatizaci určitých hereckých projevů – at už jsou to projevy hlasové (naučení se textu role), nebo gestikulací a mimické.

Ale fakt, že se herecký výkon opakováním automatizuje, není pro nás důkazem toho, že by herecvi nemohlo být uměním *inspirováním* a že není nasyceno tvůrčím elánem. Chceme-li pro herecvi uchovat právo na inspi-

raci a na název umění, musíme zbavit názor na herciv tělesný výkon a na psychologickou podstatu herecké inspirace těch nespřávností, jež předpokládají v hercově tvůrčím aktu nezávislého ducha ovládnutého a sportávacího těla, nespřávností, které přiřazují k *inšternimaci duchové inspirace heterimiaci tělesné fyziky*.

Historickou funkci tohoto nespřávného názoru na herecké umění pochopíme jediné tím, že si k němu přimyslíme uměleckou praxi, z níž tento názor vycházel, jíž vyhovoval a jíž také sloužil. Odhalíme tím také příčiny, proč Stanislavský (a s ním všechno takzvané realistické divadlo z konce století) odmítl svalové automatismy, herecké návky a všechnu „hereckou kemeslnost“.

Realistické herecvi – tj. herecvi generace, která byla u nás nejčistěji vyjádřena uměním Hany Kvapilové – je vázáno svými hereckými prostředky jen na *automatismy*. Herecký pohybový a hlasový projev nebyl a nesměl být ničím jiným než nejvěrnějším obrazem hlasové a pohybové mimiky skutečných lidí. Mimika jevíštních postav se musila shodovat s mimikou jejich vzorů, které chodí po ulici, pracují v dílnách, žijí v domech a tápí se ve školách, věznicích a nemocnicích. Na jevíštně směly jen ty pohybové konvence, které automaticky žijou svým vytrvalým opakováním. Jevíštně a herce ovládly tyto automatismy zúplna a vyjouřily svobodnou hereckou tvorbu na čas s jevíštně vibec. Nebylo vlastně herecké pohybové inspirace. Nešlo vlastně než o řízení a uspořádání automatismů hlasových a pohybových a otázku herecké metody nebylo naučit se jevíštním pohybům a jevíštní dílci a na tom základě objevovat pohyby a přízvuky nové – naopak, cílem oprav Stanislavského bylo odvrhnout všechny pohybové a hlasové konvence a vynález jevíštní a nahradit je pohybovou a hlasovou spontaneitou, tj. takovými pohyby a přízvuky, které provádí automaticky, mimovědomě každý člověk, jenž se s někým zdraví, jenž někomu něco nařizuje, jenž někomu přemlouvá atd. V těchto automatismech nemohla ovšem spatřovat herecká technika – ta byla vlastně dána každému – hereckým problémem byl *vyklad* role, tj. způsob a záměr, podle nichž bylo třeba hlasové a pohybové automatismy uspořádat. Nešlo a nesmělo jít o žádné neautonaticky zvané pohyby a nekonvenční hlasové projevy. Na stránkách memoárů, kritik, rozporů a teorií této herecké a režisérské generace nenačítáme stopy nebo doklady tvůrčí práce na pohybové a hlasové technice herecké. Prohlédáme jen literární pozůstalost Hany Kvapilové a její rozborů rolí a užasneme, že tu nenajdeme nic speciřky hereckého, že záznamy o gestu jsou velmi řídké a jsou-li, že se omezují právě jen na konvenční automatismy: „hladívá ji zamýšlené po klíčích“ – „zacpává si uši, pohvizduje“ a „straš-

ně se rozplácí“ (H. Kvapilová: *Literární pozůstalost*, str. 252 a 353). Zato poznámky pro studium role do Kvapilových *Obлак* (*Literární pozůstalost*, str. 336) jsou přeplněny termíny *psychických nálad, citů, tušeb* – a naše nejlepší herečka generace dvacátých let si je zaznamenává jako *technické termíny hereckého umění*. „Mája Zemanová vejde *romantická vzpomínkami*. Sotkávají se s Petrem je konvenční světskou dámon, ale za vzpomínkami *knihá cit bozorem*. Rozkaje a rozjádá se, když pozná Petra, a když se seklá s Kocianovou a farářem. *Rozepřívá se o ní* všecka dobrota čistého člověka, odpoutaného na chvíli od divadelního světa. Jeho spina unikla nadobro, jak vesla Mája do přírody a dnešní chvíle je o ní *nejistnější, nejkrásnější radosti* v tom prázdniovém osvození...“ U vynikající realistické herečky i u geniálního realistického režiséra sledujeme totiž zaměření k nitru a totéž přezírání těla, tělesného pohybu a hlasového výkonnu. *Nalada, cit* určují hereckou techniku, tělesnost je jim ve všem podřízena. Tvorba a inspirace se týká jen *prociťání, prožití a protřpení*. To tvoří umělcovy výsady nad nemanžlem. Mímika, tělesný pohyb, hlasový projev nejsou předmětem technického studia, protože jsou přece dány každému normálnímu člověku, mímika hlasová a gestikulace je přece každému člověku „vžita“. Proto je třeba na jevišti žít – ne gestikulovat a urvářet hlas. Prožije-li se a prociť-li se dramatická postava dost hluboce – projeví se mímika sama, spontánně, *automatizicky*. Je ovšem třeba dodát – že to bude mímika realistické hry a realistického jeviště. Metodika realistického herectví, jež na jedné straně vyhlásuje ústy svých velkých představitelů boj všem hereckým konvencím a jež vidí ve svalovém automatismu zřeknu hereckého umění – stojí všecka na automatismech a na konvencích.

Proč a jak to, že si realistické herectví neuvědomovalo tento rozpor? Nebo – jak si jej uvědomovalo? V realistickém herectví vykrystalovala jedna názorová tendence, která trvala v názorech na umění herecké už ode dávna. Je to předpoklad, že mímika – a zvláště mímika obličejová i mímika hlasu – jsou spontánní a že zrcadlí vnitřní hmotné duše, že jsou to projevy, na nichž lze sledovat a jimiž lze takřka měřit pohyb duše. Tento předpoklad vyslovil zřetelně pro vědecké zkoumání Ch. Darwin a W. Wundt a pro umění dovolil se tu tvzení Richarda Wagnera.

V díle *Výraz dojmů u lidí a zvířat* praví Darwin: „Výrazové pohyby propůjčují slovním živost a sílu. Odhalují myšlenky a úmysly bližních pravejději než slova, která mohou být falšována“. Darwin tedy staví proti *umělým* slovním, které mohou být falšována, *přirozenou* mímiku, mímiku spontánní – jež, soudě tak z protikladu, *nenmůže* být falšována.

V díle H. Lichtenberga *Richard Wagner, jako básník a myslitel* na-

cházneme tento citát z Wagnera: „Orchestr vyjádří především sluchu to, co označují posunky různých jednáčích osob v dramatickém znaku. Posunek zajiště vyjadřuje, co slovo vypověděti nedovede. Člověk obrací se v rozmluvě pouze k rozumu spoluhlvtičho, nigestikuluje, přestává na pouhém slově; chcete-li naproti tomu dojmově působiti na citovost, připojuje ihned ke slovu posunek a dává vyjádřit gestu přesně ono plus citové, jež řeč nevyjadřuje.“

Nepodrobujeme zatím kritice tvzení, že řeč nemůže vyjádřit ono *citové plus*, jež umí vyjádřit posunek. Wagner přehlíží fakt, že také řeč má svou mímiku a svůj výraz, zrcadlíci emocionální hmot duše. Chvění hlasu nebo síla expirace, přerušování hlasového proudu smíchem nebo plácem jsou velmi působivé způsoby hlasové mímiky. Všimněme si však jiné stránky Wagnerova citátu. Byť tu nebyla přímo zmínka o mimické spontaneitě, odkazuje k ní protiklad slova a posunku, jež je Wagnerem vykládán jako protiklad záměrného rozumu a spontánního citu. Všimněme si lépe, je to tenýž protiklad, na nějž poukázal Ch. Darwin, totiž protiklad slov, která mohou být falšována“ a mimického výrazu, jež je nefalšovaný, protože je výrazem citové spontaneity. Vědomý rozum může volit falšovaná slova – cit, jež ovládá posunkem, je buď přirozeným a pravdivým buď cílem posunku, anebo není vůbec. Herec, který je skutečně ovládnán cílem, nemůže se projevit jinak v mímice než ntezně, pravdivě, spontánně... či jak jinak chceme ještě nazvat onen nefalšovaný, přirozený *automatismus* vztahu mezi cílem a mímikou. Herecká teorie a metodika obracela tedy svou pozornost k *činu* a-ke způsobům, jak jej možno v herci probudit. Neboť podle toho názoru řeší cit *automatizicky* všechny technické obtíže a problémy mímiky. Výrazový automatismus citu obsahuje vše, z čeho může herecká metodika vycházet, on obsahuje vše, k čemu může dokonalest hereckého umění mlít. „Tak tedy – řekl jsem si v duchu – všecko záleží na tom, aby herec prociťl roli a potom přijde všechno samo.“ (*Můj život v umění*, str. 307)

„Podat se citu“ – „vycházet od krásné, vzrušující vnitřní pravdy“ – „vkládat do role živé city“ – „ponlkami a pohledy projevoovat vyzářování niterného citu“ – to vše jsou termíny Stanislavského. Podle něho musí tedy herecký systém adepta naučit 1. jak probouzet cit a 2. jak na něm učinit závislý každý projev těla. Mluvíli jsme už o osvození a uvolnění těla, které je Stanislavskému prvním technickým prostředkem niterného, citového a uvolněného. Tělo, jeho nervová vedení a svalové soustavy, osvozené a uvolněné, musí se podřídit duši a citu jako jedinému vládcí a veliteli. Musí se naučit být poslušno každého jemného citového popudu. Otázka však je, jak nalézt velitele – cit? O. Zách říká v *Estetice dramatického*



umění (str. 152), že „city si nelze vůbec pamatovat, užijž jen mít“. City tedy nelze „vyhavovat“ – je třeba je *buďti*. Stanislavskij je si také vědom tohoto psychologického faktu, jenž tvoří nesnáž problém.

City doprovázejí vnímání skutečnosti nebo doprovázejí představový proud. Skutečnost, kterou herec vnímá, jest jeviště s dekoracemi, nalíčení partneři a tmou zahalené obličje diváků. Tato skutečnost je s to vzbudit v herci jediné tiseň, smud, odpor nebo posměch a ironii. Je možné se vymknout této živé skutečnosti anebo se od ní se studem odvrátit. Mějí-li přece vzniknout hluboké city inspiující jeho uměleckou tvorbu, je třeba zbavit jej nejprve těch citů, které v něm vyvolává skutečnost jeviště nejběžproštědnejší a nejsilnější. Stanislavskij si tedy zaznamenal okolnosti a způsob, které jej zbavovaly strachu před obecenstvem a které mu dávaly „zapomínat na to, že je na jevišti“ (str. 327).

Nová náhoda mne uvedla ještě na jednu základní pravdu, kterou jsem hluboce proctil, totiž poznal. Pochopil jsem, že mi bylo proto dobře a příjemné na jevišti, poněvadž kromě uvolnění svalového mě mě veřejně cvičení (tj. uvolňování těla), jež upoutávalo pozornost k tělesným pocitům, odpoutávalo od toho, co se dělo za rampou, v hledišti, za strážným čertým otvorem jevištního portálu.“ (Str. 327)

Jest tedy třeba odvést hercovo vnímání od vnější skutečnosti a ukázat mu nejdříve směr k vlastnímu já, což se stane zaměřením vnímání na skutečnost vlastních „tělesných pocitů“. Toto soustředění k vlastní tělesné skutečnosti má vyloučit vnímání vnější skutečnosti, tj. má vyřadit vnější skutečnost z vlivu na hercovy city. Tím se ovšem již neprobouzejí inspirační city. City, které se budí při soustředění, jsou city všeobecné libosti nebo nelibosti, vznikající správným nebo porušeným průběhem nevědomých vegetativních funkcí nebo snadným průběhem vědomých funkcí svalové soustředění k *náladě*, libě nebo nelibě, podle celkového stavu tělesného zdraví nebo nemoci. Tím by se stal základní předpoklad hereckého umění nestálým, neurčitelným, nepředvídatelným a tak proměnlivým, že by v něm nebylo jistoty. Vzpomeneme, že naše dobrá nálada, určená zdravím, sytostí, klidem způsobí, že se rádi oddáme  *příjemné buďbě*, zatímco se nám zatímž huda stává trýzní, nejsme-li zdraví, syti nebo spaciujeme-li. Jak rozhodným činitelem byla pro realistické herecvi *nálada* (v novém překladu Stanislavského „rozpoložení“ – pozn. red.) o tom svědčí každá stránka vzpomínek a úvah realistických režisérů a herců. Ne nadarmo je „tvůrčí nálada“ předpokladem hereckého umění v úvahách Stanislavského, a „herecká nálada“ (tj. „jevištní rozpoložení“ – pozn. red.) se nazývá její netvořivý protí-

klad.\* Hana Kvapilová vidí v proměnlivosti nálady hlavní problém hereckého umění. Počíná jím svou stat: *Žena v dramatickém umění* H. Kvapilová: *Libertární pozitivismus*, str. 277 an.). „Vždyť dovedli-li herec sloučit svou bytost s bytostí básnickem strojenou, dovedli-li zapřít sebe největší měrou, zvířet-li umělecky podáním role, nemůže a nesmí o sobě tvrdit, že zachytil o nejbližším večeru představu svou stejně dokonalé, jako o večeru prvním. Kdo může spoléhati, že dovede vyvolati svátek místo všedního dne, že *bude stejně náladou bobu, náladou práce nuznou k představení bytosti*, tak a tak kombinované citové i fyzicky?“ (Podítl J. H.) „Jest události, mž-že-li herec konstatovati v těže svojí roli, hrané několik večerů po sobě idoucích, dvě stejně cítěných, stejně posvěcených chvíli, dvě *do podrobnosti stejně zvyžitých nálady*.“

Nedivme se tedy, že Markéta z Fausta se mění současně s herečkou (str. 365): „Těším se na dnešní večer, ač je mi fyzicky mnohem hůře než jindy. Můj dnešní tón bude skryt v mráčku, zakalen bude, a to je u Markětky prvních scén na škodu...“

Ale přiznauk role neodvisí jen od nálady herečky – jest odvislý i od nálady herci ostaních. O tom svědčí jiný záznam, vztahující se k „Třem sestřím“. Včera byl v nás vydražděný večer, třebaže obecenstvo bylo mnohem slušnější. Máje Máša byla trpká a měla nové hořké tóny i ve šlásti.“

Stanislavskij, jenž doporučoval herci pozornost k tělesným pocitům pro povzbuzení *tvůrčí nálady*, nechtěl tím jistě ohrozit hereckou jistotu, umělecky význam a zámer jeho role, nechtěl nebezpečně oříšat celým organismem hru a její jednotu. Ale toto ohrožení jistoty a celistvosti vyplývá nezbytně z jeho metodických rad o svalovém uvolnění a soustředění k tělesným pocitům. Sama praxe Stanislavského i praxe jeho spolupracovníků to stědek ohrožující stabilitu uměleckého celku, jeho jednoty a jeho významu, ale sledoval v něm prostředek zajišťující – podle jeho mínění – *tvůrčí náladu*, tj. dobrou, příznivou, povzbuzující náladu, která způsobí, že se hercovy niterné obrazy a s nimi spojené city objeví na nejpříznivějším pozadí, jež jim vůbec může hercovo nitro nabídnouti. Jeho předpoklad je správný, pohnut, že hercovo svalové uvolnění a tělesný klid, do něhož se herec vědomně uvedl, působí inverzní harmonii svalových napětí a že z této harmonie vzniká všeobecný libový cí, celková příznivá nálada, jež je zdánlivým vy-

\*... začal jsem přitracovat hledat jiný duševní a tělesný stav herci na jevišti, bla-hodání a několi škodlivý pro tvůrčí proces. Na rozdíl od jevištního rozpoložení shodně-me se nazývat jej *tvůrčí rozpoložení*.“ (Můj život v umění, str. 325)



chodiskem k jakékoli činnosti fyzické i psychické. To je vše správné a důmyslné. Jenomže prostředek Stanislavského, soustředit pozornost k tělesným pocitům, jímž má tato náhoda vstoupit do vědomí, nebo jímž má ovládnout psychu, nezaručuje, že se hercova duše stane klidným zrcadlem jezení hladiny, obřážející všechny proměnlivé hry oblak a zrcadlící v noční tmě všechny sestavy věčných souhvězdí, ale že se stane rozbouranou hladinou hercovy subjektivit, pro niž neexistují ani oblaka, ani hvězdy, ale jenom nutková a nezadržitelná síla vlastního nitra a jeho vlastních nálad, závislých od nesčetných a neovladatelných vlivů jeho tělesného zábravi, neodpudivých potřeb a tužeb, instinktivních nutkání, pudové přitazlivosti nebo odpudivosti a všeho neovladatelného základu jeho podvědomí a nevědomí, který vyúsťuje v tom, čemu Stanislavskij říká vlastní tělesné počty. Na této bounné hladině herecké subjektivit může ztroskotat každé umělecké dílo, každá inscenační tvorba.

Zadá se, že nás kritika metodických předpokladů realistického herectví zavedla do bezvýhodné temnoty — že uplatnila všechna svůj popírající charakter a že zahradila i ty cesty k herecké tvorbě, na něž poukázal genialní realistický režisér. Bezvýhodnost však není cílem naší kritiky, ale vlastností herecké metodiky Stanislavského. Teorie tohoto herectví se musí ocimnout ve slepé uličce i se všemi svými novými prostředky, jež Stanislavskij objevil, protože přijala za svůj nesprávný teoretický předpoklad o sponánním mimickém automatismu citového výrazu. Naše kritika chce prokázat nespůsobilost tohoto názorového předpokladu na jeho důsledcích, jež — jak jsme řekli — ohrožují divadelní cíl představení. Chceme oddělit tento nesprávný předpoklad od těch prostředků herecké techniky, které se mu daly do služeb a chceme prozkoumat jejich kvality nezávisle na chybném předpokladu. Je možné, že se dobrý technický vynález použije k špatnému cíli, a že proto ztroskotá. Jest její tedy třeba odloučit od tohoto cíle.

Poukázali jsme již na to, že svalové uvolnění nebo osvobození — jež jest realistickému režiséru prostředkem, jímž se má tělo připravit k bezvýhradné poslušnosti ducha — zachová svůj pozitivní význam tehdy, když neustane na negativní straně osvobozovací tendence, ale rozvine ji dál, tj. neuspokojí se tím, že osvobodí tělo z nenáležitých funkcí, ale popřeje svou bodu *jeho vlastním funkcím*, jež jsou mu vlastní jako organismu a jímž se může projevit. Nezařadí-li se tato svoboda funkce tělesného organismu do předpokladů herecké techniky, nebude její systém úplný a bude porušen ve svém specifickém prostředku a na základním materiálu, tj. na hercově těle. Zato objeví nám správné formulování hercova tělesného osvobození také cestu k bezvýhodnosti, v níž se ocitla realistická metodika

svými dalším prostředkem: soustředěním se k tělesným pocitům. Proměnlivost, nejistota a nebezpečí *nálad* tu byly podvráceným výsledkem. Ale v postřehu realistického režiséra o úplné soustředěnosti tkví plodné jádro. Není hereckého výkonu bez intenzivního soustředění. Bylo by však ne-správné soustředovat se jen k *tělesnému uvolnění*, tj. k nečinnosti a k nedostátu úkonů. Citové pozadí, které je výsledkem takového soustředění, je tak slabě přizvukováno libosti, že je snadno překonáno kterýmkoliv vegetativním pocitem, jež způsobí naprostou změnu nálad. Není možno jinak vyloučit vliv nálad (tj. všeobecného tělového citu) na herecký výkon než tím, že proti ni angažujeme silnější přizvukovaný cit, vznikající také z tělesných popudů, z *tělesných úkonů*. Tento cit nutně potlačí náladu vznikající z nečinnosti, vyloučí její podvrácené vlivy a sjednotí hercovo myšlení i čtení k výkonu a roli.

*Otázky divadla a filmu, roč. 3, r. 1947-48, s. 29-35 a 81-94*

## H R A A J E J I P R O M Ě N Y

### I

Všechny přednosti a významy realistické hry a dramatu jsou veliké a jsou negativní. Co všechno nedokázali Zola, Bouchéier, Cechov, Tolstoj, Gonkij, Hauptmann, Ibsen a po nich i třeba Shaw se Stenheimem. Dokazují, že není. Není hrdivý. Strýček Váňa, Živá mrtvola, Oswald, Androkles a lev, Herr Maske. Kdejší pod životem, pod jeho zesíťovanou hladinou nervových vlátek a spojení, hemž se „žijými mrtvolami“, které nezmohou nic — nechávají se unášet. Není formy. Uzářenost, rytmizovanost a kánoničnost tragédie dávno už nestáčila křehkému, nervóznímu a široce rozpijatému toku hry, která má předlohou život. Hledají se složitější, hlubší a opravdovější vztahy k životu než jednosměrný zápas o patetické rozháření práva mezi bohem a člověkem. Výsek — který je *realistickou* formou nedohledný životní prostor. Všechny centralizované tvary, určité obrysy jsou nenávíděny, a proto rozmazávány. Akty nejsou celky a Strindberg ve svém naturalistickém období správně poznává, že tomuto názoru dramatikovu nejlépe poslouží jednoaktová hra (Slečna Julie, Veritelé, Pouto, Silnější, Materská láska). Neboť pro pět aktů je třeba architektka — a snad právě proto jsou nejlepší realistické hry (Rusové) nejhorší dramata. Není stylové jednoty. Stykovost byla absolutismem. Ale absolutismus formy byl

JINDŘICH HONZL

## ZÁKLADY A PRAXE MODERNÍHO DIVADLA

Uspořádal, úvodem, poznámkami, bibliografií a rejstříky opatřil Milan Obst. Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Valdemar Ungermann. Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2348. publikaci. Knižovna divadelní tvorby. Stran 208 (+ 36 str. obr. přílohy). Odpovědný redaktor Otakar Blanda. Výtvarná redaktorka Věra Beránková. Technický redaktor Josef Pekárek.

Z nové sazby písmem Garamond vytištěl Knihstisk 2, Praha 2, Sileská 13. Formát papíru 86X122 - AA 17,97 - VA 18,35 - D-12\*20245

Naklad 2000 výtisků. I. vydání

11 - 009 - 63

09/20 - váz. Kčs 26,- - 63/VI-2