

## V. DRAMATICKÁ OSOBA.

### TVORBA HERCOVA.

Mysleme si, že se na našem divadle dává drama, v němž vystupuje cizí nějaký herec. Bude mluvit svou mateřštinou, které náhodou *nerozumíme*; přes to však jsme představení přítomni a jsme zvědaví na jeho umění. Tento případ, ostatně nikoli řídký, jest vsutku zatěžkávací zkouškou pro *čistě herecké umění*, poněvadž vylučuje z dramatického účinku na nás právě to, co přímo udělal autor, totiž dramatický text, a to pouhý, t. j. to, co bude řečený herec mluvit, nikoli již, jak to bude mluvit. Budeme jej tedy nejen vidět, nýbrž i slyšet; tento dvojíto vněm, zrakový i sluchový, jest, jak víme, pro nás jakožto obecnostvo podkladem, na němž si vytvoříme obrazovou představu *dramatické osoby*. Jaký je tento vněm v případě, o němž teď uvažujeme a mnoho-li nám poskytnete pro jmenovanou představu?

Představme si, že se zvedne opona právě k té scéně, kdy se řečený herec po prvé a — řekněme aspoň pro začátek — sám objeví na scéně! Co nás upoutá nejdříve, jest jeho *oblek a tělesný zjev*. Vidíme šat určité barvy a určitého tvaru, jednou moderní oblek, jindy historický kroj, jindy šat fantastický. Tělo je štíhlé nebo otlé, vzpřímené neb nahrbené, vlas černý nebo šedivý, bujný neb řídký, obličej bílý neb snědý, plný neb vráscitý, krásný nebo šeredný, usměvavý neb vážný... Všecky tyto a jim podobné — vesměs *zrakové* — vněmy vyznačují se tím, že jsou *stálé*, t. j. že se nemění během dramatu nebo aspoň jeho uzavřené části. Obzvlášť to ovšem platí pro tělesný zjev čili *fysiognomii* v širším slova smyslu (tedy nejen obličejovou), jež se může *částečně* změnit jen věkem, nemocí, utrpením, ale zase poměrně na trvalo, t. j. na př. na celý další akt. Jako příklad lze uvést třeba Cyrana, v posledním jed-

nání o mnoho let staršího než v předešlých, „dámu s kameliemi“, již pustoší akt od aktu souchotiny, nebo krále Leara, když zešlá. Naproti tomu změna obleku může býti až úplná a vyskytuje se, ovšem mnohem častěji; nicméně jest i oděv stálou součástí dojmu „osoby“ aspoň po tu dobu, po níž jest osoba ta nepřetržitě na scéně.

Druhou složku našeho vněmu tvoří dojmů *proměnlivé*, průběhem času se střídající. Především zase *zrakové chování a činy*. Vidíme, že osoba na scéně stojící učiní několik kroků nebo dokonce běží, že se obrátí nebo sehne; vidíme, jak zalomí rukama, zahrozí nebo udeří někoho. Proti těmto hrubším pohybům těla jsou však i drobnější, týkající se jen některé části jejího těla, obzvlášť rukou, jako třeba nervosní pohyby prstů, zatnutí v pěst a pod., a nejvíce ovšem obličej, jimiž se mění jeho vzezření. Tu přelétne úsměv líce, tu se svraští čelo, přimhouří oči, rty mluvčího se pohybují atd. Druhá skupina proměnlivých vněmů našich jest *sluchová*, vznikající *hlasovými* projevy osoby. Jeť do ní zahrnuta nejen její *mluva* (v opeře ovšem *zpěv*) po stránce ryze zvukové (obsahu řeči totiž podle našeho předpokladu nerozumíme), ale i zvuky nearticulované. Slyšíme tedy, jak melodie mluvy tu se zvedá, tu klesá, hlas zesiluje nebo oslabuje až k pouhému šepotu; tu zazní výkřik, tu smích nebo vzdech. Konečně sem třeba zařadit i jiné než hlasem vznikající zvuky, jako třeba zatleskání, dupnutí, úder pěstí na stůl a pod.

Zajisté, že se od této proměnlivosti a střídavosti vněmů zrakových i sluchových odráží stálost dříve uvedených vněmů co nejnápadněji; je tedy pochopitelné, že se na onen stálý soubor zrakových, obzvlášť pak na to, co jsme nazvali „tělesným zjevem“, připíná naše představa „dramatické osoby“. Noeticky analysováno, vzniká v nás přesvědčení, že za tímto stálým komplexem, jež označíme *S*, existuje *něco*, jakási substance, nositel určitých vlastností, jež tomuto něčemu připisujeme na základě svých zkušeností. Proměnlivá skupina vněmů *P* vede nás k tomu, že toto „něco“ jest nejen fyzické, nýbrž i psychické, tedy že to jest nějaká živá bytost, mající nejenom tělo, ale i duši — krátce *osoba* (obyčejně člověk, výjimečně i jiní tvorové, vyšší neb nižší člověka, ale vždy antropomorfovaní).

Vylíčený proměnlivý komplex vněmů *P* nemá však pouze obecný

úkol oživotnění toho, co vyvolal v nás stálý soubor S. Již v prvním dílu jsme při rozboru divadelního vněmu stanovili, že to proměnlivé, co nám jako obecenstvu jeviště poskytuje, jest dramatický děj. Teď se omezujeme jen na tu část, jež jest vázána jednou určitou osobou; řečený komplex P nám tedy podává jen část dramatického děje, tu totiž, kterou ona dramatická osoba sama tvoří, tedy „osobní“ složku děje, osobní jednání.

A tu zjišťujeme, sedíce v divadle, že i tento proměnlivý soubor osobní má v sobě přes svou proměnlivost vždy zase něco stálého. Jsou v něm, jak časově plyne, určité stránky nebo rysy mající stále týž ráz. A ne-li stále, tedy aspoň většinou, tudíž pravidlem, od něhož jsou jen výjimečně odchylky. Nejnápadnější se to jeví u projevů hlasových. Timbre hlasový je stále týž, i způsob mluvy aspoň povšechně stejný. Tu slyšíme sonorní prsní hlas, celkem hluboký, v jiném případě sladce šeplavý nebo groteskně pisklavý. Smích této osoby je řehtavý, jiné hihňavý. Ale stejně to platí o viditelném dojmu osoby. Jedna má chůzi kolébavou, druhá jakoby vojenskou; ta je v pohybech neohrabaná, jiná elegantní. Posuňky u této jsou rázně přímocará, u jiné lichotivě kočkovité. Jedna se při smíchu šklebí „na celé kolo“, druhá sotva pohne rtoma. Jak patrné, bylo by sem možno zařadit na př. i „usměvavý“ obličej, který jsme uvedli při stálém souboru, protože snad i takový „věčný úsměv“ některé osoby během hry na čas pomine (na př. při strachu, při bolesti); přechod mezi oběma komplexy je tu rozhodně plynulý. K uvedeným rysům „téhož rázu“ třeba za druhé připojit ještě drobné projevy, nikoli sice stálé, ale hojně opakované a pro určitou osobu charakteristické. Jsou to jakési „příznačné motivy“ čistě herecké, obdobné příznačným „osobním rčením“, o nichž jsme psali při dramatickém rozboru textu; vždyť i při těchto rčeních, na př. při takovém „jáčku“, bývá význačnější, jak je to řečeno než co je řečeno. Hlasové projevy poskytují pro ně látku nejdůležitější, na př. typické mluvní kadence „zpěvavého“ (nikoli zpěvního) hlasu, obzvláště pak projevy neartikulované, jako „mhm“, „é“, hrdelní zvuky, frkání nosem, pochechtávání atd. Méně nápadné, ale neméně příznačné jsou takové osobní příznačné motivy jen viditelné: ruce v kapsách, bubnování prsty, kroucení knířů, špulení úst a j. v. Jejich stereotypnost svědčí o tom, že jsou to neuvědomělé návyky,

tedy že jsou vlastně fyziologické podstaty a proto tím význačnější pro individualitu osoby.

Ze všeho tedy, co jsme až dosud vyšetřili, lze uzavřít, že čistě herecky, t. j. s vyloučením obsahu řečí, jest dramatická osoba pro obecenstvo dána jako úhrn všech zrakových a sluchových vněmů, vztahujících se k nejstálejšímu z nich, t. j. k vněmu tělesného zjevu té osoby. K tomuto souboru vněmů, z vnějška v nás vyvolaných, přistupuje soubor našich vněmů vnitřně hmatových, způsobený našim vžíváním se do určité dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejích postojů, pohybů i mluvy. Tento motorický soubor dodává, jak jsme již v úvodu zdůraznili, našemu dojmu z dramatické osoby neobvyčejné živosti a plastičnosti a je právě pro dramatické vnímání zvláště typický. Nejzávažnější však při něm jest, že on, tento vnitřně hmatový soubor, je hlavním mostem, jímž vnikáme do nitra dramatické osoby, totiž do jejího duševního života citového a smakového. Nikoli ovšem do myšlenkového; tam, jak víme z rozboru dramatického textu, vede nás především obsah řečí.

Je zajímavé, srovnati tyto výsledky se skutečností. Můžeme říci, že až na tajné naše vědomí, že osoba na jevišti jest herec (rozdíl kvalitativní) a na intenzitu dojmu, způsobenou silnou účastí našich vnitřně hmatových vněmů (rozdíl vlastně jen kvantitativní) je to s námi v divadle tak jako v životě. V obou případech seznamujeme se s nějakými osobnostmi; ať jsou smyšlené nebo skutečné, psychologický pochod náš je v podstatě týž, aspoň potud, pokud s osobami skutečnými nevstupíme do přímého osobního styku. Tedy na př. osoba, kterou z povzdálí pozoruji někde ve společnosti, na ulici, kterou znám z koncertu, z domu. Co jest pro mne přímo, tedy vnějšně, známá mi osoba? Úhrn dojmů optických a akustických, stálými momenty zjednodušená vzpomínka zraková i sluchová. Zraková představa má rozhodně primát před sluchovou; při vzpomínce na známého jej především vidím v duchu, se všemi zvláštnostmi jeho zjevu (snad i typického proň obleku), pohybů a chování. Hlasové projevy, ač též typické (poznámť na př. svého známého již po hlase) ustupují na druhé místo. Příčinu toho již známe:

tělesný zjev je pro svou stálost pevným podkladem pro představu osoby jakožto substance. Hlas jest jen atributem této substance není „něčím“, nýbrž významnou vlastností „něčeho“. Toto „něco“ t. j. osobu, musím vidět, aby i hlasové projevy její nabyly konkrétnosti. Odtud abstraktnost pouhého hlasového projevu, jak svědčí i při divadelním představení takový „hlas za scénou“. Jeho abstraktností nemusí býti ovšem zeslaben jeho účinek; naopak získává spíše na dojmu svou tajemností, jakýmsi „odhmotněním“.

Řekli jsme, že dramatická osoba je pro nás jakožto obecenstvo „dána“ jako určitý soubor vněmů. Tím je vyřčeno dvojí důležité faktum. Především to, že dramatická osoba, jako každý vněm vůbec, je nám dána z vnějška, něčím mimo nás. Lze snadno uhodnout, co toto vnější, toto „mimo nás“ jest: je to herec, hrající na scéně, našim názvoslovím řečeno: *herecká postava*. Jedině ta existuje objektivně na scéně, dramatická osoba na scéně *není*; ta existuje až v nás, v našem vědomí, tedy subjektivně.

Na této skutečnosti nemění ničeho náš životní zvyk, přisuzovati svým vněmům i objektivní skutečnost, v čemž se ovšem můžeme někdy klamati. Takových klamů používá tu a tam i divadelní praxe, předvádějíc nám na př. zjev nějakého ducha pouhým projekčním přístrojem. Činí tak ovšem jen výjimečně, z technického nezbytí, tam, kde by herec nestačil, na př. pro nadpřirozenou velikost, podivnost, pohyblivost nebo mátožnost zjevu. Mluvu takové bytosti přebírá obyčejně ukrytý herec, ale i tu by mohlo býti užito třeba gramofonu, kdyby šlo na př. o nadlidskou intenzitu hlasu. To jsou ovšem výjimečné případy, aspoň pokud se osob týče, protože při scéně se takových klamů užívá mnohem hojněji; uvádím je pouze na vysvětlenou subjektivnosti „dramatické osoby“.

Druhá závažná věc je tato: Je-li „dramatická osoba“ již jakožto vněm čistě psychické povahy, není nikterak ještě tímto vněmem vyčerpána. Jest jí jen právě „dána“, t. j. z vnějška určena; k této vněmové složce vnější však přistupuje naše vlastní složka vnitřní, totiž *významové představy*, jež v nás tento vněm vyvolá na základě *naší vlastní zkušenosti*. My sami jsme to, kteří si mnohotvárný

a při tom přece jen v mnohém jednotný vněm, jak jsme si jej vylíčili, vykládáme tak a tak; vždyť už pouhá myšlenka, že to, co vidím a slyším, je nějaká osoba, jest *mou* interpretací, obdobnou té, již napořád provádím v životním styku s lidmi. Tím spíše to platí o všech podrobnostech, týkajících se jejich vlastností a jejího jednání. Skládá se tedy vlastně „dramatická osoba“ ze dvou složek: jednu tvoří popsany svrchu vněm, druhou složitá představa, vlastně soubor představ, vněmem tím ve mně vybavený, reprodukováný. A důsledně též *estetický účinek*, jímž na mne dramatická osoba působí, jest svým původem dvojí: jeden, pocházející od čistého vněmu, jež po příkladu Fechnerově nazveme *přímým* čili *direktním činitelem* dojmu, druhý, pramenící z představ, vněmem vyvolaných, tedy *činitel nepřímý* čili *asociativní*. Rozumí se, že při estetickém požitku splývají v nás obojí citové účinky v jeden jediný dojem; vědecký rozbor však, ježž tu podnikáme, musí je oba od sebe rozlišovati. Uvidíme ihned, proč.

Abychom si dobře představili působení *přímého* činitele, musíme se postavit na stanovisko jakéhosi diváka a posluchače naprosto nevědomého, nikoli však primitivního, nýbrž plně nadaného pro všechny dojmy smyslové. Pro takového člověka byla by „dramatická osoba“ opravdu jen soubor vněmů, obsahujících *barvy, tvary, pohyby a zvuky*, jejichž „významu“ by však neznal. Nesudme však z toho, že by z nich nemohl vůbec nic mti! Tyto soubory, jsou-li *zákonitě uspořádané*, mají samy svůj *vlastní smysl* a to tak bohatý a citově hluboký, že vystačí na celé umění. Náš „nevědomý člověk“ je sice říkci, ale ve skutečnosti jsme určitými uměleckými obory donuceni, býti k nim — aspoň zhruba — *takovýmto* nevědomci, t. j. ponechati stranou svoje vědění, vyjímajíc to, jež jsme zahrnuli slovem „technická představa“. Pouhé barvy a tvary, ovšem umělecky utvářené, naplňují náš výtvarný požitek v architektuře nebo v uměleckém průmyslu (vzpomeňme třeba ornamentu), podobně barvy, tvary a pohyby náš požitek z čistého tance, konečně zvuky, speciálně tóny, náš požitek čistě hudební. Jak patrné, jde ve všech těchto případech o umění neobrazová; je však zřejmé,



že se tento přímý činitel uplatňuje i ve všech uměních, jež něco zobrazují čili představují, tedy také v umění dramatickém. Tak na př. působí na nás barva šatu již sama o sobě, je-li třeba červená nebo zase černá, po prvé svým pronikavým, vzněcujícím dojmem, po druhé spíše tupým a zasmušilým; konstatujeme-li proti tomu podle své zkušenosti, že tento černý šat je salonní oblek, patří dojem „elegance“ jeho černé barvy již do činitele asociativního. V tomto dílu knihy, věnovaném principu dramatickosti, spokojíme se jen tímto náznakem přímého činitele v dojmu dramatického díla; jeho vlastní poslání jest až v umělecké stylisaci, jež se provádí právě jeho zákonitým utvářením, o čemž si promluvíme až v dílu posledním.

Pro dramatickosti díla je jedině rozhodujícím činitel asociativní, t. j. veškeré představy, jež v nás vněm podle známých zákonů psychologických vybaví. Tyto představy tedy v nás musí již předem býti: jsou to všechny naše dosavadní zkušenosti, jichž jsme si získali dvojitou cestou, vnější a vnitřní. Vnější zkušeností — ze svého okolí, ze života, ze sdělení jiných lidí, z knih atd. zjednááme si především, byť ne výlučně, nejrozmanitější znalosti věcné, psychologicky řečeno: znalost představ po jejich obsahové stránce. Vnitřní naše zkušenost, t. j. prožívání nejrozmanitějších duševních stavů a dějů, poskytuje nám zase především znalost nejrůznějších citů a snah, tedy duševního života, nejprve vlastního, ale pak i cizího, ovšem jen nepřímou, t. j. tím, že se sami do jejich nitra vciťujeme. Tu tedy se, jak patrně, kombinuje naše vnější zkušenost s vnitřní, což je jediná možná cesta k poznání cizích osob jakožto bytostí duševních; a to je nejdůležitější předpoklad pro chápání právě dramatického umění. Bohužel je často jmenovaná jediná cesta zároveň velmi hypotetická; usuzujemeť tu z vnějších vlastností a projevů osob na jejich vnitřek, což mlčky předpokládá souhlas mezi obojím, a usuzujeme to podle sebe, což zase předpokládá souhlas mezi naším a cizím duševním ustrojením. Co se druhého předpokladu týče, je zajisté splněn povšechně — všichni jsme lidé — ale nikoli podrobně, poněvadž jsme

individuálně odlišní. Že pak mezi vnějškem a vnitřkem člověka může býti rozpor, ať bezděčný či úmyslný, poučuje nás zkušenost takřka denně. Jsme tedy v těchto věcech podrobeni v životě četným klamům a omylům. Jak se utvářejí tyto okolnosti v případě, že jde o naše chápání dramatických osob? Na to odpovíme již předem, než podnikneme následující rozbor, takto: *Dramatické dílo vůbec nesmí nás — jakožto obecenstvo — klamati, naopak musí býti ve všech svých složkách utvářeno tak, aby vyloučilo co možná i náš subjektivní omyl.* Tento řídicí princip nazveme *princip dramatické pravdivosti*; podle něho požadavek pravdivosti neplatí pro jeviště, nýbrž pro *vztah mezi jevištěm a hledištěm*. Dosah tohoto principu, jenž platí ostatně pro obrazová umění vůbec, poznáme až v kapitole o realismu a idealismu; museli jsme jej však uvést již zde, protože nám odůvodní mnohé z toho, k čemu již teď dojdeme.

\* \* \*

Teď teprve se obrátíme k vyšetřování nepřímého čili asociativního faktoru, jež v nás vyvolává zjev i počínání dramatické osoby na scéně. Budeme zkoumati nejenom soubor stálých vněmů S, nýbrž i proměnlivých P a to po významové jejich stránce. Protože pak prvky proměnlivého souboru P se týkají též dramatického děje, tvořice osobní příspěvek kterékoliv dramatické osoby k němu, budou mít naše úvahy význam nejen pro tuto, ale i pro další kapitolu. Jeť, jak jsme již dávno řekli, předmětem této kapitoly „jednající osoba“, následující pak „jednání osob“. Ale naše vyšetřování má i objektivní význam. Protože dramatická osoba i děj jsou s jevištního hlediska dány jako herecká postava a hra. Můžeme tedy též stručně a vhodně říci, že předmětem našeho zkoumání budou *vyjadřovací schopnosti prvků hereckého umění* a to tím spíše, protože stále ještě vylučujeme ze svých úvah obsah řeči (t. j. dramatický text), takže běží vskutku o „čisté“ herectví.

1. *Stálý vněmový komplex S*, jež jsme roztřídili na dvě kategorie: *oblek a tělesný zjev*, vybavuje v diváku především významové představy věčné. Děje se tak na základě asocičního zákona podobnosti mezi tím, co na scéně vidíme a tím, co známe odjinud. *Koho* představuje to, co vidím? zní otázka; odpověď může být jen zcela všeobecná, ale může též jít libovolně daleko ve specialisaci, tedy až k pojům singulárním. Nejobecnější jest: je to člověk nebo nějaká jiná bytost. Protože ten, kdo osobu představuje, totiž herec, je sám člověk, musí být v tom druhém případě charakteristika přesunuta víc na oděv, ježto tělesný zjev nelze libovolně měnit, a známky, bytosti takové (bohy, anděly, pohádkové zjevy, zvířata a pod.) určující, musí být konvenční, protože je známe jen z pověstí, pověr, umění atd. a nikoli ze života. Velmi obecným a vždy nutným určením člověka jest jeho *polhavi* a — aspoň zhruba ovšem — jeho *věk*. Leckterá dramata na tom přestávají, ale většina žádá ještě další určení *stavu*, což se děje především oděvem. Jde-li o naši dobu a o naše okolí, nečiní to valných nároků na naši zkušenost; hůře jest, jde-li o minulé časy a o kraje vzdálené. Ale o tom si povíme více v třetím dílu knihy. Tělesný zjev určuje nám dále *přímo* mnoho *vnějších vlastností* dramatických osob: je to člověk zdravý a silný nebo slabý a neduživý, dokonce chromý nebo slepý a pod. Důležitou vlastností dramatické osoby je její *krása*, zvláště *krása ženy*, protože je v přecetných dramatech hlavní pákou děje; leckdy také *ošklivost*, je-li odpuzující nebo směšná (Roxana, Cyrano a Kristián).

Naproti tomu *vnitřních vlastností* osoby můžeme se z jejího zjevu i oděvu jen *nepřímo dohadovati*. Ohzvlášť důležitou roli hraje tu její *vzezření* čili *fysiognomie*. Nauka o souvislosti fysiognomie s duševními vlastnostmi člověka, t. řeč. fysiognomika, je značně propracována a z části podložena i vědecky. Naše odhadování je ovšem spíše instinktivní, opírajíc se o individuální zkušenost jen nedostatečně a nekriticky; často seznáme později, že

jsme se v tomto dojmu klamali. Přes to je obdivuhodné, s jakou přesvědčivostí na nás určité fysiognomické rysy působí: mluvíce o „energických“ rysech obličje, „pyšném“ čele, „smyslných“ rtech atd. jsme jisti, že za nimi vězí jmenované duševní vlastnosti osob. Z nejzajímavějších příkladů jsou „zvířecí“ fysiognomie osob, vybavující v nás představu typických vlastností určitých zvířat (buldoga, skopce, ptáka atd.). Nuže — a to je první aplikace principu dramatické pravdivosti — vzezření dramatických osob musí být utvářeno tak, aby naše intuitivní interpretace byla *v soulase* s duševními vlastnostmi, jež určitá dramatická osoba má. Pak a jen pak je to vzezření pro tu osobu charakteristické. Rozumovějšího rázu je náš soud o duševních vlastnostech osoby, ze způsobu jejího oděvu plynoucí, protože tu můžeme viděti příčinnou souvislost mezi oběma. Šat si člověk zpravidla volí a lze tedy usuzovati z něho na ješitnost nebo prostotu, korektnost nebo nedbalost jeho povahy. I tu platí svrchu uvedený požadavek charakteristiky, kombinující se ovšem s věcným úkolem šatu, určovati stav osoby.

Protože se obojí uvedená tu charakteristika osoby opírá o elementy stálé, nazveme ji *charakteristikou statickou*.

Zdánlivě proti principu dramatické pravdivosti by svědčil případ, jenž je častým a oblíbeným motivem dramatických děl; nazvu jej motivem *záměny osob*. Týká se jak tělesného zjevu, tak oděvu. V prvním případě, který pojmenuji známým termínem „*qui pro quo*“, jsou si dvě dramatické osoby vzezřením tak podobny, že jsou spolu zaměňovány: která je která? Od Plautových „*Menachmů*“ až do přítomnosti táhne se řada takovýchto „*dvojnůk*“ dramatickou literaturou, působí nejvselejší situace a nejnepřehlednější zápletky, dokonce jde-li o dva páry (Shakespeareova „*Komedie plná omylů*“). Šatu a ovšem i masky týká se motiv „*přestrojení*“, jehož pomocí se může určitá dramatická osoba vydávati za jinou, zpravidla neznámou, ale i známou, spolupůsobí-li na př. šero, jako třeba při večerním dostaveníčku ve „*Figarově svatbě*“. Motiv přestrojení je ještě častější a zvláště mnohotvárnější než motiv předešlý; oblíbenou jeho formou je přestrojení ženy za muže, na

př. v Beethovenově Fidelii (Leonora) a Smetanově Daliboru (Milada) i jinde. Od motivu „qui pro quo“ liší se tím, že je to záměna úmyslná, nikoli bezděčná, protože musí osoba „přestrojit“ i svou mluvu a chování. Oba motivy lze však spolu kombinovat, jako třeba v Shakespearově „Večeru tříkrálovém“ (Sebastian a Viola).

Přemýšlíme-li jen trochu o motivu záměny osob, shledáme ovšem, že není ve sporu s principem dramatické pravdivosti, nýbrž naopak v úplném *souhlasu*. Neboť řečená záměna platí jen pro jeviště, pro dramatické osoby mezi sebou, nikoli však pro hlediště. Divák musí při tom naopak vždy a bezpečně vědět, kdo ta a ta osoba na scéně „po pravdě“ jest — jinak by motiv záměny ztratil nejenom svůj význačný půvab, ale vůbec veškerý smysl. Obecenstvo se baví právě tím a proto, že ví, co ti na jevišti nevědí. Proto se musí dramatik, po případě i herec vždy postarat, aby byli diváci o chystané nebo již provedené záměně zpraveni, což se zpravidla děje již textem hry. Jinak vznikne pro obecenstvo nejasná a ve svém účelu pochybená situace, kterou režie jen těžko spravuje na př. nějakým rozlišujícím náznakem; mrzutým (pro nás Čechy) příkladem je nezdařilá „qui pro quo“ v „Čertově stěně“ (libreto od Krásnohorské), jež aspoň poněkud je napraveno hudebním rozlišováním Smetanovým. Psychologicky je motiv záměny zajímavý tím, že při něm máme — jakožto obecenstvo — *dvě obrazové představy*: první, podporovanou vněmem, tedy vlastně názornou, ale přes to „nepravou“; druhou, o níž jenom víme, tedy abstraktní, ale jež je „pravá“. A to ještě nepřihlížíme k své technické představě „herec“; odůvodněně, poněvadž je s předešlými různorodá. Náš duševní pochod je tu tedy dosti složitý. Hluběji nazíráno, je motiv záměny uměleckým výrazem *noetické* pravdy, že věc, v tomto případě osoba, není jev námi vnímaný, nýbrž substance, se všemi svými atributy námi k jevu přimyšlená. Je tedy vlastně vždy naší *fikcí* a není dokonce ani třeba, aby se opírala o šálící názor. Tento třetí typ vyskytuje se na př. v Gogolově „Revisoru“, kde se osoby městečka pouze domýšlejí, že Chlestakov je revisor, který přijel inkognito a v přestrojení. To, co nacházíme v některých hrách Pirandellových, není než varianta tohoto typu, originální tím, že je pojata až děsivě vážně a do důsledků: je-li nějaká osoba mou fikcí, může být pro každého jinou fikcí a stává se pak přes názorný svůj zjev mátohou („Každý má

svou pravdu“). Takovými mátohami, takřka ničím, jsou též dramatické osoby šílené, zvláště domněle šílené, jak svědčí nejen Pirandellov „Jindřich IV.“, ale již třeba Shakespearův „Král Lear“ (Glosterův syn Edgar). Ovšem že tu spolupracují též mluva a chování, zvláště pak i řeč.

Motiv záměny je motivem specificky dramatickým, t. j. divadelním. Poněvadž jeho podstata je spor mezi nazraným a myšleným, je při pouhém čtení textu mdlý, kdežto na jevišti se uplatňuje velmi plasticky a živě.

2. *Proměnlivý vněmový komplex P* je pro naše vyšetřování složitější. Obsahuje vněmy  *dvojího* druhu, totiž sluchové, jimiž jsou *mluva* osoby a jiné její hlasové projevy, a zrakové, do nichž počítáme *chování* a *činy* její. Lze je zahrnouti slovem „*mimika*“ v širším smyslu, t. j. viditelná i slyšitelná (mimikou v užším slova smyslu míní se výrazová hra obličeje); někdy se též obrazně jmenuje „mluva tělesná“ proti „mluvě“ v užším slova smyslu, což je však nevhodné rozšiřování pojmu z rozsahu, názvem tím obvykle určeného. Připomínáme znova, že slovem „mluva“ označujeme jen způsob, nikoli obsah řeči. Jaké jsou významové představy, jež v nás vybavují bohaté a mnohotvárné elementy *mimiky*?

*Vyjadřovací schopnosti mimiky.*

a) Pokud se čistě *intelektuálních* představ, tedy idejí, týče, je vyjadřovací schopnost mimiky nepatrná; omezuje se skoro výhradně na významové představy určitých výkonů, zvláště „prací“. Uvědomujeme si, že to, co vidíme, jest chůze nebo běh (třeba útek před někým), usednutí či pád (na př. omdlení nebo smrt), zápas (třeba šerm), usmrcení někoho a pod. Co se mluvy týče (vzpomeňme našeho „cizího herce“!), poznáme, že to je volání někoho, otázka, rozkaz — proč, o čem, nevíme. Z poslušků vyrozumíme sotva víc, než „ano — ne“, „pojď sem — jdi pryč“. Proti těmto přirozeným, obecně srozumitelným posluškům stojí řada *konvencionálních*, jichž význam je vymezen společenským zvykem: různé druhy pozdravu, polibek, obřadné nebo liturgické ceremonie (na př. žehnání křížem) atd. A ještě i v těchto projevech jsou obsaženy elementy citové neb

snahové, ne-li živé, tedy aspoň umrtně prázdnou formou — stačí vzpomenouti na př. jen na nesčetnou řadu polibků od smyslů vášnivého až k chladně oficiálnímu; ba i na pouhé „ne“ odmítavým posuňkem klidným, ale i vzteklým.

Hledíc k této intelektuální neschopnosti mimiky je pochopitelné, že naprosto nestačí na úkoly, vyjádření rozsáhlejší soubory myšlenkové; říše ideových reflexí a epických vyprávění je jí takřka úplně uzavřena. To je velká slabina *dramatické* pantomimy, jíž nezbyvá, než utéci se k napodobivým nebo konvenčním posuňkům, aby nutně vyjádřila, co vyjádřiti jest jí vlastně odepřeno. Zbytečně a nespravedlivě se kaceřuje konvenčnost pantomimiky: jest vlastně *nezbytná*, chce-li pantomima, aby diváci jejímu ideovému významu rozuměli — a to aspoň dramatická pantomima chce. Tím však zároveň odsuzuje dramaticky sama sebe.

b) Docela jinak je to s *emocionální* schopností mimiky. Vyjádření *citů* jest její pravou a přirozenou doménou, ba třeba zdůrazniti, že známý v estetice termín „*výraz citů*“ vědecky, t. j. psychologicky a fyziologicky, znamená právě tělové pochody a pohyby, jež jsou průvodci citů, částečně skryté (změny v oběhu krve, v dechu a j.), částečně zjevné (posuňky a hlasové projevy). Ba dokonce t. řeč. James-Langeova teorie citů tvrdí, že řečené tělesné děje nejsou průvodci, nýbrž *příčina* citů, že city jsou vněmy těchto tělesných pochodů. Známa věta „nesmějeme se, poněvadž jsme veselí, nýbrž jsme veselí, protože se smějeme“ vyjadřuje to příliš vnějšně, neboť tento smích jest jen nejhrubším článkem v řetězu drobnějších a drobnějších, až mikroskopických dějů tělových, jež lze zjistiti jen experimentálně (při „radosti“ je to na př. zrychlení a zesílení tepu, zrychlení a zpovrchnění dechu a j.). Proti takovému *vylučně* sensualistickému chápání citů jsou vážné námitky, ale nemůže býti sporu o tom, že řečené vnitřně tělové počítky a vněmy zbarvuji silně a příznačně každý cit a to tím nápadněji, čím je cit ten silnější, což je patrné zvláště u *vášní*, ať jarých (radost, hněv a j.) či chabých (smutek, strach a pod.)

Pro naše vyšetřování je rozhodující, že viditelné a slyšitelné projevy těchto tělových pochodů i pohybů u jiných lidí jsou nám *znakem* toho neb onoho jejich citu, a to znakem *přirozeným*, protože víme z vlastní zkušenosti, že provázejí řečený cit docela bezděčně a vždy.

Je známo, že sugestivnost takových citových výrazů na jiné lidi je nadměru veliká; jednak že vyvolávají v nás vzpomínky na vlastní citové prožitky, zhrsta velmi intenzivní, jednak a hlavně tím, že nás svádějí bezděčně a neodolatelně k vnitřnímu jejich napodobení, čímž se v nás city, jim odpovídající, navodí reálně, byť jen v náznaku — tak vzniká skutečně „*soucitění*“ s druhým. Jako příklad prvního lze uvést, jak nesnesitelné nám je, naslouchati třeba jen slabému sténání a to i tehdy, když víme, že ani nejde o zvlášť velkou bolest: takové „*hekání*“ a vzdychání je nám pak zvlášť protivné. Co se mimovolného napodobení týče, je obecně známé: nejen zívání, ale i smích, pláč, chvění a pod. jsou „*nakažlivé*“ i se svými citovými důsledky.

Co se citového výrazu dramatických osob na scéně týče, může jíti samozřejmě jen o ty projevy, jež může herec ovládati, tedy nikoli na př. o pochody vasomotorické, byť se i projevovaly na venek (na př. zrudnutí při hněvu, zblednutí při uleknutí). Za druhé pak ovšem o ty, jež lze obecenstvu dobře pozorovati. Z viditelných jsou to ty, jimiž se znatelně mění vzezření — mimika v užším slova smyslu, úžasné bohatá, obsahující na př. nesčetné významové nuance úsměvu, vyjadřující mnohotvárně bolest, hrůzu, pohrdání, vztek atd. K nim se druží hrubší posuňky, obzvláště rukou (spínání, lomení, zatínání v pěst a pod.) a výrazové pohyby celého těla (vypjetí, shroucení, dupání, skákání a j.). Mnohem jemnější nuance citové dovede vyjádřiti mluva a vůbec projev hlasový, poněvadž se obrací k sluchu, jehož postřehy jsou hystřejší: odtud niternější jejich účinek. Z uklouzlého vzdechu osoby, z lehkého chvění jejího hlasu, z jeho klesnutí nebo zlomení poznáváme okamžitě i ty její city, jež snad chtěla skryti. Ale nejvýznamnější předností sluchových dojmů proti zrakovým je *neodolatelnost* jejich citového účinku na posluchače; platí to stejně o hudbě (o čemž později), jako o všech projevech hlasových. Opravdu lze říci, že „*pronikají srdce*“; proto lze jimi působit ráz na ráz a bezpečně řídit jejich účinek. Jediný děsivý výkřik dramatické osoby vyvolá v nás dojem hrůzy líp než několik vět jejího líčení a změnil okamžitě veselou situaci, tak jako tšnivá nálada se náhle ulehčí krátkým výbuchem smíchu.

Přes tyto znamenité schopnosti má mimické vyjádření citů hranice, jež mu klade dříve uvedená jeho intelektuální chudoba: nedovede nám pověděti *obsah* citu, t. j. ideovou příčinu jeho. Vidíme úsměv na

tváří, slyšíme zlobný hlas, ale nevíme z pouhé této mimiky, proč ta veselost a proč ten hněv. Někdy se toho dohadujeme ze situace, na př. je-li druhá osoba směšná nebo chová-li se vzpurně, ale to je přece jen výjimečné a nejisté. Bezpečnou zprávu o tom může nám podati až obsah řeči, jež dramatické osoby pronášejí. Soběstačná je tedy mimika jen u citů bezobsažných čili u nálad. Takovéto nálady, nemajíce ideové příčiny — aspoň ne uvědomělé — jsou vlastně duševním odrazem tělesného stavu a projevují se celým organismem, mluvou i chováním. Za příklad lze uvést náladu spokojenou, radostnou, skleslou, vzrušenou a pod; k nim dlužno přičísti i stavy, čistě fyziologicky vzniklé, třeba únavu nebo opilost a j.

c) Tak jako city dovede mimika vyjadřovati konečně i *snahy*, ať již neúmyslné, pudové, nebo úmyslné, tedy chtěné. Ba můžeme říci, že to dovede ještě *dokonaleji*, protože tu jí její intelektuální neschopnost tolik nevadí, a to ze dvou příčin. Především pramení každá snaha z nějakého citu a to tak bezprostředně, že takřka splývají v jedno. Co je to touha nebo odpor? Je to cit i snaha. Existují ovšem také projevy vůle, jež jsou „chladné“, „bez citu“, ale to jest jen zdánlivé. Myšlenka, idea, jež je řídí, musí míti vždy citový element v sobě, jenom že se to snad neprojevuje tak nápadně. I kdo „chce nerad“, je vlastně ve sporu dvou citů, z nichž mocnější, třeba „cit povinnosti“, vítězí. Sugescie cizí vůle je sugescí cizího citu, aspoň pokud nečiní z druhého člověka jen automata bez vůle vůbec. V mnoha případech je však — právě v dramatech — snaha jen instinktivní, tedy *jen z citu*. Cit dovede však mimika výborně vyjádřiti, čímž podává názorně vnitřní motivaci snahy. Za druhé se snaha, není-li ovšem zadržena neb udusena opačnými tendencemi, rozvíjí v čin, jež, jako něco vnějšího, lze na scéně přímo předvésti a jehož intelektuální význam, jak jsme výše shledali, je diváku zpravidla patrný. Tím však je určen i účel snahy, jež je takto obecně oboustranně vysvětlena, což je patrné z tohoto schématu, v němž uzávorkováním naznačujeme pouhou případnost představy obsahové uvědomělé:

(představa) — cit —> snaha —> čin.

Vnější výraz snahy také vskutku plynule přechází v čin, jenž není než jeho stupňováním. Touha naklání určitou osobu k druhé a

vztahuje k ní její ruce; splněním jejím jest, že osoba ta k druhé dojde a že ji uchopí. Mimika nám poví, byl-li hnací silou cit lásky či nenávisťi a skutek, objetí či ublížení, ukáže, jaký byl tě snahy cíl.

Intelektuální chudoba výrazu neomezuje tedy mimiku při vyjádření snah do té míry jako při citech, ba možno říci, že ve vyjadřování snah je mimika *soběstačná*, nepotřebující řeči. Z definice „jednání“, již jsme podali v prvním dílu, vidíme, že svrchu uvedené schéma je vlastně schématem každého jednání, a že snaha, ať uvědomělá či jen pudová, jest jeho *ústředním* elementem. Můžeme tedy právem a v přísně vědeckém slova toho smyslu označiti schopnost mimiky, vyjadřovati lidské snahy, za schopnost *dramatickou*. Nazveme-li pak schopnost kteréhokoliv umění, podávati nám výraz citu, *lyrickou*, došli jsme tímto rozbohem k tomu, že *dramatická schopnost mimiky převyšuje ještě její velikou schopnost lyrickou*.

Po tomto obecném rozboru mimiky vrátíme se k vlastnímu úkolu této stati otázkou: Čím přispívá i proměnlivý soubor P k významovému určení *dramatické osoby*, již se týká? Rozpomeneme-li se na líčení „cizího herce“, na počátku kapitoly podané, vidíme, že to je *povšechný ráz* mluvy, chování i činů určité dramatické osoby, jenž jí zůstává *stále zachován*. Ten nám podává přímo mnohé její vlastnosti vnější a z něho usuzujeme nepřímo na odpovídající vlastnosti vnitřní, t. j. duševní. Tak na př. zjišťujeme, že jedna osoba mluví *celkem* hlučně, druhá celkem tiše, že některá je v chování nemotorná, jiná obratná atd. Velmi pozoruhodný je fakt, že se řečený povšechný ráz nevztahuje jen na jednu složku projevu, na př. na řeč, nýbrž na *všechny* nebo aspoň většinu jich. „Hřmotný“ člověk nejen hlučně mluví a se směje, ale tak i chodí a vůbec se chová, kdežto „tichošlápek“ je i v ostatních, na př. hlasových projevech nehlučný. Co se týče našeho úsudku z vnějších vlastností člověka na jeho vnitřní, třeba poznamenati, že taková vnější vlastnost, sama o sobě vzata, bývá zpravidla mnohoznačná. Uvedený „tichý člověk“ na př. může býti takový ze skromnosti, z ostychu, z opatrnosti nebo „podšitosti“.



Teprve ze souboru vnějších rysů můžeme usuzovati jednoznačně na určité rysy duševní; za to však přesvědčivost takového soudu není podložena jen intuitivně, jako při vzezení, nýbrž i rozumově. Není to jen neodůvodněný „dojem“, jakým se musíme spokojiti na př. při výtvarném portrétu, nýbrž vědění, mluvou, chováním, činy pro nás *doložené*. Ba jsme nakloněni v tomto případě vnější a vnitřní takřka ztotožňovati, jak ukazuje řeč. „Pyšné čelo“ cítíme jako metaforu, kdežto „pyšnou chůzí“ nikoli; pyšná chůze nejen *svědčí* o pýše člověka, nýbrž tato pýcha přímo *v ní jest* jakoby obsažena, jí se „projevuje“.

Odtud jiný ráz duševních vlastností, na něž usuzujeme z proměnlivého souboru osobního: jsou pro inné projevem života, určující *dynamický* charakter osoby proti charakteru *statickému*, danému jejím stálým zjevem. Příkladem jejich jsou známé čtyři „temperamenty“, jež jsou určeny odlišnou reakcí individua na vnější popudy a jež by bylo možno ovšem podrobněji diferencovati. Dramatické umění poskytuje nám nepřehlednou takřka řadu takových dynamických typů, obvyčejně v určitém sloučení s typy statickými: obtloustlý požitkář, vychrlilý lakomec, krásná milovnice, šeredný vtipkář atd. Mnohé z nich jsou již tak starého data (pokud vím, již z hellenistické komedie) a tak ustrnuly staletou tradicí, že se jimi vytvořily proslulé „herecké obory“, o nichž ještě promluvíme. Bylo by velmi vděčné, roztržiti *typy dramatických osob* s hlediska moderního; zajisté by se podařilo, převéstí je na menší poměrně počet typů základních s varianty, jež by bylo též zajímavé sledovati v jejich genealogii. Bohužel musíme se toho zde zříci jako úkolu příliš speciálního a při tom rozsáhlého.

Náš úsudek z mluvy, chování a skutků lidí na jejich duševní vlastnosti plyne z naší zkušenosti, vnitřní i vnější, t. j. se sebou samým i s jinými. Je tedy subjektivní a podroben v životě četným omylům, jež nám opraví nová, opačná zkušenost. „Zdál se mi tak skromný a zatím . . .“ Také tu platí pro dramatické osoby náš princip dramatické

pravdivosti: i mluva, chování a činy jejich musí býti tak utvářeny, aby naše interpretace byla v souhlase s duševními vlastnostmi, jež tyto osoby mítí mají. Tož požadavek *dynamické charakteristiky* dramatické osoby.

Řekli jsme již na počátku této kapitoly, že proměnlivý soubor vněmů P, k jedné osobě patřící, jest zároveň složkou dramatického děje jakožto osobní její příspěvek k němu. Uvažovati o něm po této stránce náleží do následující kapitoly. Nicméně uvedeme již tu případ, který se zase zdánlivě protíví principu dramatické pravdivosti, a to proto, že je to pendant „motivů záměny“, při rozboru stálého souboru S vytknutého, a že přispívá též — a to podstatně — k charakteristice dramatické osoby. Je to *motiv přetvářky* a to mimické, kde mluva a chování osoby svědčí o jiných vnitřních vlastnostech a jiném smýšlení, než tato osoba vskutku má. Zpravidla spoluúčinkuje při přetvářce i obsah mluvy, tedy řeč, což spadá na vrub dramatického textu; druží se tedy k přetvářce i lež — v nejširším smyslu slova. Naproti tomu činy té osoby nebývají ve shodě s předstíráním, nýbrž odpovídají tomu, jakou osoba ta „vskutku“ (t. j. *ve skutku*) jest, takže mohou vésti k jejímu odhalení: „podle skutků jejich poznáte je“. Slova „přetvářka“ užívá se obvykle ve smyslu přetvářky úmyslné, takže jest úplnou obdobou motivu „přestrojení“; je pak přirozené, že jejím účelem jest, zdáti se někomu lepším, předstíráti mu přátelství atd., aby se vzbudily jeho sympatie. Jde-li jen o vlastní užitek, je to pochlebniectví, jde-li o poškození druhého, je to *intrika*, ať veselá pleticha nebo vážné úklady; to jsou již motivy čistě dějové. Ale přetvářka může býti též neúmyslná, motivována jsouc jen pudem, zalíbíti se někomu, nebo pouhou konvencí společenskou; pak je povahovým rysem té osoby, vrozeným nebo získaným vlivem okolí. Mnohem řídkší je případ, že se osoba mluvou i chováním (také ovšem řečí) zdá býti horší než vskutku jest; příčiny toho jsou mnohem rozmanitější, někdy velmi složité (Molièrův „Misantrop“).

Motiv přetvářky jest — zvláště ve spojení s intrikou, jež však obtožní i bez něho — z nejrozšířenějších motivů dramatických; vyskytuje se ve většině dramatických děl, tragedií i komedií, zhusta jako hlavní motiv, a vytvořil nepřehledné množství typických „pokrytců“, z nichž nejslavnější snad jsou Shakespearův Jago a Molièrův

Tartuffe. Princip dramatické pravdivosti není však ani při něm porušen, nýbrž potvrzen, protože omyl, přetvářkou dramatické osoby působení, platí jen pro jeviště, pro druhé dramatické osoby, nikoli pro hlediště. Dramatik i herec musí se opět starati o to, aby obecnost byla přetvářka jasná, sice by zase tento motiv pozbyl nejen veškerého zájmu, ale vůbec smyslu. Prostředky k tomu jsou velmi rozmanité: někdy odhazuje pokrytec sám škrabošku, je-li o samotě nebo s důvěrným známým, jindy jest některou dramatickou osobou již od začátku „prohlédnut“ atd.; „odhalení“ přetvářky musí býti vždy jen odhalením pro scénu, nikoli pro obecnost.

Tím jsme ukončili rozbor „dramatické osoby“, podniknutý na základě fikce „cizího herce“ za tím účelem, abychom vyloučili prozatím dramatický podíl řeči, t. j. dramatického textu. Teď se můžeme zase vrátiti k normálnímu případu, t. j. k „našemu“ herci, jehož řeči rozumíme, a provést syntesu.

Co se týče charakterisace dramatické osoby pouhým textem, resp. textovou rolí, byla probrána v kapitole předešlé a není, co bychom k ní podstatného dodali než malou poznámku. Teoretikové, kteří vyšetřují drama jen podle textu, považují za „charakteristiku dramatické osoby“ její popis nebo líčení (většinou stručné), jež o ní ústy jiné dramatické osoby je podáno. To je hrubý omyl, protože tu přece nejde o charakteristiku dramátikovu. Taková charakteristika či lépe *kritika* dramatické osoby má smysl jen jako součást děje, t. j. jako jednání, jímž chce mluvící dramatická osoba působiti na jiné osoby. Proto nemusí býti správná, ba naopak bývá většinou přehnaná, ať k chvále či k haně, chtějíce tak na př. získati pro či proti, zavděčiti se nebo uraziti a pod. Charakterisuje spíše osobu, jež mluví, nežli tu, o níž mluví. I na vlastní charakteristiku dramatické osoby třeba se dívat takto dramaticky. Pouhé líčení osoby má smysl jen v epice, nikoli v dramate; je zbytečné, abych slyšel popisovat osobu, již sám na jevišti vidím a slyším. I dříve zdůrazněné objasnění motivu záměny a přetvářky pro obecnost, prováděl-li se vůbec řečí osob, musí se díti jen dramatickou řečí.

Zato třeba promluvit něco o poměru mezi mimikou a řečí v dramatickém díle. Poznali jsme studiem vyjadřo-

vacích schopností mimiky, že jsou znamenité, ale přece jen omezené a to po stránce intelektuální. Ale právě v tom směru jsou významové schopnosti řeči samé, t. j. nehledíc k mluvě, největší. Řeč je soustava slyšitelných značek, jejichž význam je smluvní, konvencionální; proto se musíme určité řeči učit, t. j. tvořiti si potřebné asociace na základě reprodukčního zákona současnosti, ale proto též může býti význam slov a rčení jakýkoliv, tedy i nenázorný, obecný, abstraktní. Těžiště vyjadřovací schopnosti řeči je právě v tom, že může podat obsah představ, ideu, myšlenku, tedy zrovna to, čeho mimika — a ani hudba, jak později uvidíme — nedovede, leda s nouzí a neurčitě. Poměr mezi řečí a mimikou v dramatickém díle je tedy ten, že se navzájem doplňují tak, že teprve jejich spojení dovede v obecnostu dokonalou, úplnou představu obrazovou.

Pokud se vnitřního života dramatických osob na scéně týče, dovede nám (t. j. obecnostu) ozřejmiti jejich myšlenky jen řeč, nikoli mimika. Jejich city a snahy podá nám sice mimika velmi sugestivně, ale po obsahové stránce musí ji zase doplniti řeč, jež nám poví příčiny těchto citů, po případě i účel snah, aspoň tehdy, vymyká-li se toto určení názoru, což platí nejen o abstraktních ideách (láska k vlasti, touha po slávě a pod.), ale i tehdy, není-li předmět citu a snahy, na př. milovaná osoba, právě na scéně přítomna, takže ji nelze vnímati. Jenom viditelné skutky dramatických osob nepotřebují žádného osvětlení řečí, ani doplňkového, protože mluví samy za sebe. Je to známkou slabého nadání dramátikova, káže-li svým osobám povídat, co právě dělají; prozrazuje to jeho epické zaměření a při představení se ukáže zbytečnost, ba směšnost takového řečnění.

Výsledky naší úvahy lze znázorniti tímto schematem:

Objektivní názorné:	—	mimika	mimika	činy	} dram. osoby
Subjektivní:	myšlenky	city	snahy	—	
Objektivní myšlené:	řeč	řeč	řeč	—	

Podle jednotlivých sloupců vidíme, že myšlenky dramatických osob zveřejňují se řečí, city a snahy mimikou i řečí, kdežto činy jejich se zveřejňují samy.

Je pochopitelné, že tento přirozený psychologický poměr, vyšetřený s hlediska obecenstva, platí i pro dramatickou osobu samu, o čemž svědčí ostatně naše životní zkušenost vůbec: pouhé myšlenky se vyjadřují řečí bez patrnější mimiky; pro city až snahy stoupá potřeba mimiky stále intenzivněji, klesá však naopak potřeba řeči, jež při činech pomine vůbec. Svrchu uvedeným schematem je tedy *psychologicky odůvodněn* postulát *totality* hereckého výkonu, jež jsme vyslovili již v prvním dílu této knihy, i se svými důsledky.

*Dramatická osoba* jeví se nám na konec jako *produkt tří syntes*, obecenstvem vykonávaných; dvě z nich se opírají o názor, daný hercem, třetí o myšlený obsah řeči, určených autorem díla pro tuto osobu. Herecká charakteristika, jak jsme řekli, je statická a dynamická podle toho, děje-li se zjevem a oděvem nebo mluvou a chováním. Také textovou charakteristiku bylo by možno dělit obdobně podle toho, posuzujeme-li řeč osoby jako pouhý její projev („podle řeči je to nějaká učená osoba“) nebo jako její jednání, ale hranice nejsou tu tak ostré, protože jde o týž celkem materiál; výlučně statickou charakteristiku podávaly by pak všechny řeči nedramatické, jež charakteristice té osoby určené (reflexivní a lyrické).  
Přehledně:

Charakteristika dram. osoby	názorná	1. statická:	zjevem a oblekem
		2. dynamická:	mlouvou a chováním
		3. textová:	řečí

Každá z těchto charakteristik musí být *jednotná* a to nejen hledíc k drobným svým složkám, nýbrž i v *časovém* svém průběhu. To je podmínka psychologicky nutná, protože bez ní by *nemohla* vzniknouti v nás představa

„dramatické osobnosti“. U herecké charakteristiky statické se tato časová stálost rozumí sama sebou, pro obě druhé je požadavkem nezbytným, *absolutním*, jež nemůže být porušen, leda zdánlivě (srv. motiv záměny a přetvářky); platí jak pro dramatika, tak pro herce. Jednotu dynamického charakteru chápeme (jakožto obecenstvo) intuitivně, t. j. prožitím, jednotu textové charakteristiky rozumově.

Požadovaná jednotka charakteru neznamená jeho na-prostou *stálost*, připouští i *měnu*, *vývoj*, ale *pouze souvislý*. Neboť na čem jedině záleží, jest možnost naší syntesy, populárně řečeno: „abychom si to mohli dát dohromady“. Nepřípustné jsou tedy jen *škoky* v charakteristice a to takové, které nám „nejdou dohromady“ t. j. jež jsou pro nás chtě nechtě povahovým skokem. To neplatí jen pro dramatické umění, nýbrž i pro život. Doslechneme se na př. o tom, že člověk, kterého známe jako jemného a mírného, choval se někde sprostě a neurvale. Jsme tím uvedeni v úžas: „Nemožné — to jako by nebyl on!“ Pak se dovíme podrobnosti, třeba od něho samého a *pochopíme ho*: byl něčím vydrážděn až přes hranice *svého normálu*. Proto musíme být opatrní při posuzování charakteristiky, již podává autor pro svého hrdinu pouhými jeho řečmi; na herci jest, dovede-li nám zdánlivé povahové skoky učiniti pochopitelnými tím, že pod sugescí jeho výkonu osobu tu prožíváme a *tímto prožíváním chápeme*. Jak patrně, běží tu zase o „*předuševnění*“, jež jsme popsali při výkladu o tvorbě dramatikově; tentokrát jde o obecenstvo a je patrné, že řečený akt jest možný jen tehdy, je-li charakter osoby podán jako souvislý. Nazveme tedy tento zákon o časové jednotě charakteru obecněji *principem kontinuity dramatické osoby*, čímž do něho zahrneme obě možnosti: úplné stálosti i vývoje.

Jsou ovšem „*dramata*“, kde není herci možno, tuto souvislost charakteru udržeti, protože to odporuje prostě zákonům psychologie; nejznámějším příkladem jest pověstná *náhlá* (a prý dokonce trvalá) změna úplného zloducha v úplného anděla, s *mravní tendencí* a

zajištěnou pochvalou všech etnostných duší. Nevěříme tomu ani my ani herec, protože to je psychologicky nemožné.

Uvedené tři charakteristiky platí pro jednu a tutéž osobu i měly by také souhlasiti vespolek. Tento požadavek *shody* aneb jednoty *vespolné* je sice oprávněný, ale není odůvodněn psychologicky, jako předešlý, a tudíž není nutný. Příčina je v tom, že prostředky těchto tří charakteristik jsou různé a obecně na sobě nezávislé. To potvrzuje i životní zkušenost. Člověk bystrý v řeči mívá obyčejně inteligentní vzezření, ale ne vždy; také jeho chování nemusí býti obratné a dokonce skvělý oděv není bezpečnou známkou skvělého ducha. Princip dramatické pravdivosti ovšem žádá, aby tu shoda byla, neboť *všestranně jednotná* charakteristika je nejen účinnější, ale i přesvědčivější. Člověk energický v řeči má být energický i v celém svém chování, ba i vzezření. Vybraný úbor má se spojovati i s vybranou mluvou atd. Tento požadavek však jest pouze *estetický* a proto jen *relativní*.

Je dokonce celý jeden veliký obor, pro nějž je příznačně porušení tohoto požadavku, a to je *dramatická komika*. Nejúčinnější komiky dosahuje se právě tím, že řečené tři charakteristiky jsou ve vzájemném sporu. Směšnější je, mluví-li pitomosti osoba chovající se vážně nežli se smíchem (konšel Kalina v „Mnoho povyku pro nic“), veselejší, je-li neohrabaná osoba oděna nádherně nežli prostě (Malvolio z „Večera tříkrálového“). Vhodná volba takovýchto rozporů je nevysýchajícím pramenem právě *herecké komiky*, jež se — protivou ke komice literární, zvláště k slovnému vtipu — nikdy neotře a nezastará. V ní je tajemství úspěchů všech velkých herců — komiků na rozdíl od hrubě šaškovitosti komiků-clownů, počítajících jen s fyziologickou sugescí rozšklebené tváře.

\* \* \*

### *Herecká postava.*

Opustivše hlediště zajdeme si teď „za kulisy“ jeviště, abychom vyhledali *herce* a podívali se jeho očima na *herecké umění*. Jeho úkolem v dramatickém díle jest, vytvořiti určitou „postavu“ hry. Co jest tato *herecká po-*

*stava*? Již v prvním dílu jsme řekli, že látkou, z níž herec tvoří své dílo, i nástrojem, jímž je tvoří, jest on sám, t. j. jeho *vlastní, živé a oduševnělé tělo*. Odtud plynou dvě skutečnosti zásadního významu. Především ta, že herec jako tvůrčí umělec vnímá své dílo, t. j. postavu, *jinak* než obecnostvo: postava jest pro něho dána *primárně* jako *tělový vněm* a teprve sekundárně jako vněm zrakový a sluchový. Za druhé, že postava není něco výlučně psychického, jak se domnívají teoretikové literární, ale také ne něco výlučně fyzického, jak by chtěli někteří teoretikové divadelní, nýbrž *obojí dohromady*.

Se stanoviska technické představy (proti obrazové) jsou složkami *herecké postavy* (proti obleku, tělesnému zjevu, chování a řeči dramatické osoby) *kostým, maska, hra a mluva*, do níž pro stručnost zahrnují i ostatní hlasové projevy; k nim přistupuje ovšem i obsah mluvy, t. j. dramatický text, jenž však není dílem hercovým, nýbrž dramatikovým. Především na *hře* je patrné, že jest pro herce *souborem* čistě tělových, t. j. *vnitřně hmatových* vněmů, jimiž si své pohyby a polohy uvědomuje, tak jako my na př. dobře víme v čiré tmě, jak držíme třeba ruku nebo jaký pohyb jí učiníme. Co se zrakových vněmů týče, jsou kusé a nedokonalé; jejich význam, ačli jsou vůbec možné, jest jen kontrolní. Mimiku obličejů nemůže herec při svém výkonu vůbec vidět; i když ji zkoušel při zrcadle, jak začátečníci činí, musí si ji pamatovat „svalově“. Jiné své pohyby (rukou, nohou, těla) sice vidí, ale neúplně a zkresleně, t. j. se svého stanoviska. Nikdy nevidí herec *svoji hru* tak, jak se její obecnostvo — a to je rozhodující; zná takto jen hru jiných a zkušeností tím nabytých může využití při studiu, čistě teoreticky. Ale ani s *mluvou* není jinak; i ta je pro něho především komplex počítků, dotýkajících se speciálně mluvidel; jimi vnímá jejich pohyby a polohy, nejen artikulaci hlásek, ale i dech. My všichni tak vnímáme svou mluvu v případech, kde se neslyšíme, a uvedené *mluvní* počítky nás orientují zcela postačitelně. Je sice pravda, že mluvící herec se také slyší — ale vždy

až tehdy, když už promluvil; sluchové vněmy tedy mohou být pro něho jen kontrolou, promluvil-li dobře nebo „nasadil-li falešný tón“, což může snad v dalším opravit. Na konec platí však i tu, že se herec nikdy neslyší tak jako ho slyší obecenstvo.

Co se týče kostymu a masky, zdá se tu být výjimka, protože neběží o vlastní živé tělo hercovo, nýbrž o neživý přídavek. Výjimka ta jest jen zdánlivá. Předně *maskou* nesmíme rozuměti jen paruku a pod. vnější věci, jimiž mění herec účelně své vzezření; neužívá jich ostatně vždy. Líčí-li si pouze obličej, jest jasné, že jej mění pouze na pohled — a ani toho není někdy třeba. Stálé vzezření, na př. zamračené, usměvavé, hloupé atd. může si zjednat čistě fyziologicky, t. j. stálým stažením svalů svého obličej. Má-li býti tělnatý, tedy se ovšem vycpe, ale má-li míti shrbenou postavu, učiní tak zase jen svým tělem. Tedy i „maska“ v širším slova smyslu, tak jak odpovídá obrazové představě „tělesného zjevu“, má v sobě velmi mnoho, co pro herce jest vnitřně hmatovým vněmem, ovšem stálým (vněmy „polohy“, ne pohybu, na př. stále otevřená ústa a j.).

Co k tomu přistupuje cizího a mechanického (t. j. mimo organické tělo), rozhodují důvody praktické; zároveň je patrné, že to s technického hlediska třeba počítati spíše ke kostymu. Herec chce vypadat tak a tak; jakých prostředků k tomu použije, zda pravých či falešných, je lhostejno. Protože chce však vypadat jednou tak, po druhé onak, je lépe, když jeho tělo je takové, aby mohlo vždy vyhovět, tedy průměrné, normální, aby se dalo snadno upravit v tom i v onom směru. Osobní krása, velikost tělesná a pod. jsou zajisté výhodné, ale jedině osobně, ne umělecky. Záleží tu ovšem též na repertoiru postav, který si herec vybere; pro obor komiky na př. nevádí ani poměrná ošklivost nebo neveliká tělesná vada. „Maskou“ v širším slova smyslu lze změnit velmi mnoho, nejen skutečně, ale i zdánlivě, čistě optickým klamem (zvýšení postavy dlouhým rouchem a pod.) Totéž platí i o hlase:

silný orgán je určitou výhodou technickou, hledíc k velikému prostoru hlediště, naproti tomu krásný hlas podmiňuje jen osobní, ne umělecký úspěch, jenž žádá spíše, aby byl hlas modulačně bohatý. Mnoho tu spolupůsobí i školení.

Ale ani cizí, neorganické přídátky, jichž používá herec při své postavě, *kostym*, paruka a j., nejsou vyňaty z okruhu „tělových vněmů“. Všemi těmito věcmi se *tělesně já* hercovo jen *rozšiřuje*. Je nám všem známo, jak se cítíme s oděvem, jemuž jsme zvykli, za jedno. Jest jakoby částí našeho těla. Tak, a ještě více než u nás, jest i u herce. Krásné a dlouhé kadeře paruky vsugerují mu marnivost jakoby jeho vlastní, nůž, jenž jest jen prodloužením jeho pravice, naplňuje ho statečností. Jak se stává oděv součástí jeho tělesné osoby, můžeme zábavně sledovati na př. při „velké opoře“, kde se dosud hantýruje pláštěm a kordem jako kdysi ve španělských komediích „de capa y espada“. Protože pak zrakový vněm, který má herec při představení ze své masky i z kostymu, je stejně nedokonalý jako ten, jež má ze své hry, nemaje dokonce ani kontrolního významu, můžeme úhrnem uzavřít, že subjektivně, t. j. pro herce, jest *herecká postava soubor všech vnitřně hmatových vněmů*, jež má při svém výkonu herec, představující určitou dramatickou osobu. Tento soubor vněmů jest jako všechny vněmy něco psychického, ale hledíc k tomu, že jím vnímá herec pohyby a stavy vlastního svého organismu, smíme označiti tento soubor jako *fyzilogický*; jeť naše živé tělo vskutku jakoby na půl cesty mezi naším já čistě duševním a vnějším světem, čistě fysickým.

Pohyby a polohy hercova těla, jež herec uvedeným způsobem vnímá, nejsou ovšem, samy o sobě vzaty, subjektivní, nýbrž objektivní, protože je mohou — třeba jinou cestou, t. j. zrakem a sluchem — vnímat i jiní, totiž právě obecenstvo, pro něž, jak už víme, znamenají určitou „dramatickou osobu“ po vnější její stránce. *Subjektivně* je tedy mezi hereckou postavou (vnitřně hmatový vněm hercův) a dramatickou osobou (zrakové-sluchový vněm obecnstva) pronikavý

rozdíl; víme sice, že i obecenstvo má jakýsi vněm motorický, ale ten jest jen podružného významu, něčím průvodním, tak jako zase naopak u herce jest podružný vněm zrakově sluchový. Ale ani objektivně se oba řečené útvary nekryjí, což zní paradoxně, protože tu přece jde o jeden a týž výkon herce na jevišti. Ale tento výkon vypadá jinak pro jeviště a jinak pro hlediště. Mýlí se nezkušený herec, domnívá-li se, že tak, jak vypadá, mluví a hraje, jest viděn a slyšen obecenstvem, a stejně se mýlí nezkušený divák, soudící, že tak, jak dramatickou osobu vidí a slyší, také vskutku vypadá, mluví a hraje. Tento rozdíl je známý pod jménem „*divadelní optika resp. akustika*“ a vzniká poměrně velikou vzdáleností mezi herci a obecenstvem, zvláštním osvětlením scény, akustickými poměry jeviště i hlediště atd. Herecká postava musí být, stručně řečeno, *transponována zpravidla výše*, aby vypadala pro hlediště tak, jak vypadat má. Kdo sedí blízko a dobře vidí, může to často pozorovat na herecově masce, zvl. na jeho nalíčení. Kdyby ten, kdo žádá, aby herci mluvili „*přirozeně*“, t. j. tak jako v životě, zašel za kulisy, podivil by se, jak — „*nadpřirozeně*“, t. j. stupňovaně musí mluvit, aby to v hledišti znělo „*přirozeně*“. Divadelní optika platí ovšem nejen pro osoby, ale vůbec pro vše, co na scéně vidíme. Zmínili jsme se o této věci jen proto, abychom ukázali, že mezi hereckou postavou a dramatickou osobou jest rozdíl též objektivní. Prozatím nemá to pro nás dalšího významu, protože při vnímání dramatického díla tento rozdíl samozřejmě *neexistuje*. Zato při umělecké stylisaci dramatického díla hrají zákony divadelní optiky a akustiky určitou roli, o čemž později.

Ale herecká postava není *jedine* útvarem fyziologickým. Především herec rozumí řeči, jíž mluví, což v něm budí mnoho představ, zvláště intelektuálních. Totéž platí o jeho kostymu a masce, pravící mu, že je na př. starým králem atd. a budící v něm určité duševní stavy, z nichž city a snahy jsou obzvláště podporovány způsobem hercovy mluvy a jeho tělesnou hrou. Stačí rozpomenouti se na náš rozbor vyjadřovacích schopností mimiky, doplněný pak řečí. Platil-li pro obecenstvo, platí i pro herce, ba dokonce právě po citové a snahové stránce tím silněji, poněvadž herec to vše prodělává i tělesně. Má-li tedy herec proti obecenstvu jen velmi nedokonalou představu

vnějšku dramatické osoby, má za to tím intenzivnější představu jejího vnitřku, představu, stupňující se po citové a snahové stránce až v skutečný vnitřní vněm. Krátce *herecká postava* je pro herce i *soubor duševních stavů*, jež při svém výkonu má, tedy útvar *psychologický*.

Herecká postava je tedy útvar *dvojitý, primárně fyziologický, sekundárně psychologický*. Oba řečené útvary však nejsou navzájem nezávislé, nýbrž naopak velmi úzce spjaté a to tak, že každému elementu ze souboru fyziologického odpovídá určitý element (nebo elementy) ze souboru psychického. Tak na př. jistý pohyb mluvidel jest vnímán hercem spolu se zvukem slova, vybavujícího určitou představu (význam toho slova), při čemž spolupřihoduje i to, že bylo promluveno na př. mocným hlasem. Svráštění čela, jsouc vnímáno hercem, vyvolává v něm pocit nevole. Ba i kostým, který herec na sobě má, třeba volný a dlouhý talár, jest jím nejen tělesně hmatově vnímán, nutě ho k pohybům volným a důstojným, ale vybavuje mu i určité představy, příznačně citově zbarvené (úřad soudce). Tyto a podobné vztahy jsou vesměs *zákonité*, prameníce z vnitřní a vnější zkušenosti hercovy, ať již cestou přirozenou (mocný hlas — zdůraznění významu slova, svráštění čela — pocit nevole) nebo umělou, konvenční asociací (slovo — jeho význam, talár — úřad soudce); označíme je obecně názvem *psychofyziologické korespondence*.

Výsledek celého zkoumání můžeme tedy teď formulovati tak, že *herecká postava jest úhrn všech psychofyziologických korespondencí*, v daném dramatickém výkonu hercově se vyskytujících. Označíme-li elementy fyziologické písmenem f, psychické písmenem p, jejich relaci — psychofyziologickou korespondenci — ležatou čárkou, jíž se vyznačuje v matematice poměr, a značkou + úhrn (obou značek užíváme tu ve smyslu logickém, ne početním), můžeme symbolicky psáti, zachovávajíce primát prvků fyziologických:

Herecká postava =  $\frac{f_1}{p_1} + \frac{f_2}{p_2} + \frac{f_3}{p_3} + \dots = \sum \frac{f}{p}$ , kdež symbol  $\Sigma$  značí syntesu, soubor.

V psychickém úhrnu  $p_1 + p_2 + \dots = \Sigma p$  obsažen jest podle předešlého nejenom hercův vněm úhrnu fyziologického  $\Sigma f$ , nýbrž i významová představa, *asociativní činitel*, zcela obdobně jako jsme jej popsali při rozboru dramatické osoby. Tento asociativní činitel znamená, stručně řečeno, *vnitřní život herecké postavy proti jejímu životu vnějšímu, danému úhrnem  $\Sigma f$* . Tento vnitřní život herecké postavy jest pro herce *totožný* s vnitřním životem *dramatické osoby, jak on ji chápe*; opatrněji řečeno, herec usiluje o to, aby byl *totožný* a dochází plného uspokojení uměleckého tehdy, může-li říci: podal jsem osobu dramatu tak, jak jsem chtěl, t. j., jak jsem ji vnitřně pochopil. Ale jaká jest podmínka takového zdaru? Jest jen jediná. Viděli jsme, že komplex  $\Sigma p$  jest spřežen psychofyziologickou korespondencí s komplexem  $\Sigma f$ ; *na tomto* tedy, t. j. na vnějším výkonu hercově, záleží vše. *Specifický herecký problém* nezáleží tudíž v tom, jak herec pojme *vnitřní život* své postavy a zároveň své dramatické osoby. To je sice podmínka nutná, ale nestačí; to dovede i leckdo jiný, má-li dostatečně živý a hluboký život duševní. Ale udělat tuto postavu, ztělesnit svoji představu — to neumí každý a to musí dovést herec, chce-li slouti *hercem*.

Je tedy *primát souboru fyziologického* odůvodněn nejenom psychologicky, nýbrž i *umělecky*. Neboť jaký je ideál pro vnímání každého uměleckého díla? Prožít je tak, jako jeho tvůrce. Zajisté není možno tohoto ideálu dosáhnouti, protože by to předpokládalo, že vnímající je s tvůrcem ve všem shodný, čehož nikdy není; ale třeba k tomu konci směřovati. V našem případě to znamená, že vnitřní život dramatické osoby, jak jej chápe obecenstvo, má se co možná shodovati s vnitřním životem osoby, jak jej chápe tvůrce dramatické osoby — herec. Ale jediný most, který oba spíná, vede přes pilíř vnějšího podání hercova, tedy přes svrchu jmenovaný soubor fyziologický,

ježž vnímá jak herec, tak obecenstvo, byť každý z nich jinou cestou (vnitřně hmatově, resp. zrakově a sluchově), ale s výsledkem co možná shodným.

Byl by však veliký omyl, domnívati se z řečeného, že znevažujeme pro hercovo umění komplex psychický. Naopak zdůraznili jsme i jeho nutnost tím, že jsme za ústřední princip prohlásili psychofyziologickou korespondenci. Fyziologický komplex je proto primární, poněvadž je *specifikon* umění hereckého — zrovna tak, dodejme, i umění tanečního, u něhož ovšem psychický komplex jest mnohem chudší, zvláště představově, protože tanec není umění obrazové. Hořejšími vývody jsme jen vytkli, že psychický komplex sám o sobě není postačující, nikoli však, že není nutný. Naopak jest jej bez výjimky třeba právě v herectví, jež jest přece, představující osoby, uměním obrazovým. Ba ani u výkonu tanečního nesmí chyběti, třebaže se tu omezuje skoro výlučně na city a snahy. Jeho minimum nacházíme až v umění artistů, jež je skoro docela fyziologické; artista však není herec, jak jsme dovodili již v prvním dílu této knihy. Herec, který by se spokojil jedině fyziologickým komplexem, nebyl by práv svému poslání, představovati lidi; podával by jen prázdnou machu, což bohužel se často děje v praxi, zejména též u t. zv. herců virtuosů. Jejich výkony mohou oslniti, ba ošáliti v tom směru, že vypadají jakoby oduševněné, ale na konec přece jen cítíme, že jim chybí vnitřní náplň, že nejsou, jak se říká „prožity“. Co jest rozuměti tímto prožitím, povíme si až při rozboru hereckého tvoření; teď jen formulujeme předešlé své úvahy v tento výsledek: Princip psychofyziologické korespondence žádá *nezbytně soubytí* komplexu fyziologického a psychického v hereckém výkonu, neboť *fyziologické musí býti zvnitřněno psychickým, psychické pak zveřejněno fyziologickým*.

Při psychologickém rozboru „dramatické osoby“ shledali jsme, že je v ní obsažena složka stálá, totiž oblek a tělesný zjev osoby, a proměnlivá, již je mluva, chování a

činy osoby. Také herecká postava, jež se k dramatické osobě má jako rub k lici, zahrnuje v sobě složku stálou, kostym a masku, a proměnlivou, mluvu a hru. Obdoba jde však ještě dále. I v proměnlivé složce vněmu dramatické osoby znamenali jsme něco trvalého, povšechný její ráz, který přičítáme na vrub dramatické osoby, na stálém vněmu založené, kdežto vlastní měnu chápeme jako osobní složku dramatického děje, tvořeného právě jednáním osob vespolek. Také u herecké postavy musí být tak; i její mluva i hra, ač proměnlivý komplex vnitřně hmatových vněmů, musí mít v sobě cosi trvalého, *stabilního*, co třeba přičísti k vlastní herecké postavě, založené kostymem i maskou, obzvláště k této masce jako jakousi *organickou* její součástí. Ostatek mlavy a hry, vskutku *variabilní* složka postavy, je osobní součástí spolu-hry herců na scéně. Co se této týče, jest věc jasná. Herec na př. křičí, dupe, máchá rukama, svráští obličej — to znamená výbuch hněvu dramatické osoby, snad proti některé druhé. Hercův hlas se lomí až v šepot, tělo se hroutí a třese, obličej se uží a oči vytřešťují — toť záchvat strachu dramatické osoby, snad před některou druhou. Ale v čem záleží ta stabilní složka mlavy a hry, ta „organická maska“, jak jsme ji nazvali, z níž uhadujeme duševní ráz, temperament, charakter dramatické osoby?

Není pochyby o tom, že to je něco výlučně fyziologického. Jde totiž o určité *disposice* k duševním stavům, nikoli o duševní stavy samy. Abychom navázali na oba hořejší příklady: co je to hněvivost nebo bojácnost? Hněvivý nebo bojácný není člověk, jenž se zlobí nebo strachuje, nýbrž ten, který má k tomu nebo k onomu *sklon*. Hněvivý člověk je hněvivý, i když se právě teď nehněvá, bojácný, i když se právě teď nebojí. Nejsou tedy tyto „duševní vlastnosti“ nic psychického, nýbrž jsou to *disposice*, jejichž podstata je fyziologická. Vyšetříme jejich podmínky.

Hněvivým resp. bojácným — setrváme při těchto dvou příkladech — může být člověk od narození. Ale tyto

vlastnosti mohou být také získány, ne-li trvale, tedy aspoň na nějaký čas. Kdo zažil nějaké trpké zklamání a nevděk lidí třeba v činnosti veřejné, stáhne se hluboce dotčen v ústraní, zhořkne a naplní se zlobným odporem k lidem: stane se příkrým, hněvivým — aspoň na čas. Kdo prožil nějaké strašlivé hrůzy, zůstane tím zasažen, i když pomínou. Jeho nervy oslábnou, stane se lekavým, bojácným — viděli jsme mnoho takových případů za světové války. Řečené vlastnosti byly v těchto případech ovšem získány cestou přirozenou. Jest možno získati jich i uměle, neboť jen to má pro herectví cenu? Ano, a to dvoji cestou.

Jdu k někomu, na němž chci něco důležitého vymoci, — co mi odpírá. Vím odjinud, že na tomhle člověku lze dosti něčeho jen zhurta, násilně; já však jsem náhodou člověk mírný! Co dělat, když na věci tolik záleží? Uminím si svatosvatě, že budu ve svém jednání co nejpříkřejší, že si nedám nic líbit, naopak že mu povím atd. Takto si umiňuji, cítím, jak se mne zmocňuje jakýsi zvláštní stav, jakési podráždění, jež není ještě hněvem, ale jen tak tak že do něho nepřeskočí. Jsem na hněv *uchystán*. Že je toto uchystání čistě fyziologického rázu, vidíme i z opaku: mírnit svůj hněv vyžaduje často přímo tělesnou námahu. Krotím-li svůj hněv, stavím násilně veškeré tělesné impulsy k němu; chystám-li se k němu, uvolňuji je, otevírám jim cestu dokořán. Tento případ „uchystání“, jímž jsem se stal „hněvivým“ pouhou svou *vůlí*, není zcela dokonalý; nezdaří se vždy, jak bychom chcieli, a často v rozhodném okamžiku selže. — Jsem večer ve vesnické hospodě; smráká se sice již, ale přece chci dojít do druhé vsi, vzdálené odtud asi hodinu lesem. Tu slyším vypravovat hosty, že jsou tu cikáni a že tu není právě bezpečno. Jsem však náhodou člověk srdnatý a jdu tedy. Ale jak zvláštní se mne zmocnil stav vlivem toho, co jsem slyšel. Stal jsem se velmi pozorným a starostlivým, ba skoro nepokojným. Nepocítuji přímo strachu, ale jsem naň *zaměřen*. Stal jsem se chťej nechtěj bázlivým, byl jen po dobu, než přejdu a doznám pak „nebál jsem se, ale volno mi nebylo.“ Toto „zaměření“ nebylo způsobeno mou vůlí, vzniklo *sugesce* z řečí hostů a proto je velmi dokonalé. Také tu je podstata stavu čistě fyziologická: všechny dráhy



impulsů, pro strach příznačných (na př. zbystrěná smyslová pozornost, hotovost k uskočení) jsou uvolněny. Obdobně je tomu i v jiných případech.

Herec kombinuje obě uvedené cesty. *Připravuje si rozmyslně prostředky, jejichž sugescí by dosáhl fyziologického zaměření pro tu neb onu vlastnost dramatické osoby. Prostředky tyto jsou velmi rozmanité a lze je zhruba třídit na speciální, určené k určitému zaměření a obecné, jež herce zaměřují vůbec — jak právě třeba. Speciální zaměření podává mu již text jeho role, kterou se musí naučit nazpamět, ale i kostým a maska, v níž vystoupí. Jak určitý oděv, paruka, ba i rekvizita (kord) vnuká herci na čas hry určité vlastnosti, zmínil jsem se již dříve. V dobách, kdy vládla commedia dell'arte, působilo oblečení obvyklého šatu na př. harlekýnova zajisté ihned úplné zaměření na typické vlastnosti této postavy. Obecnými prostředky sugescí pro herecké zaměření jsou scéna a vše co je na ní, zvláště druzí herci. Herec, jenž ještě teď vtipkuje o čemkoli za kulisami, vskočí najednou na znamení inspicientovo na scénu a je tváří v tvář svému partnerovi ihned zuřivý nebo zbabělý podle toho, jak je třeba. Zaměření hercovo vzniká tedy, s výjimkou vlivu partnerova, účelně připravenou autosugescí.*

Význam zaměření jako stabilní složky herecké postavy spočívá v tom, že se jí *usměřňuje*, t. j. jednostranně pozměňuje její *variabilní* složka, tvořící součást spolehry. Stálé zaměření na hněv nebo na strach způsobuje samo sebou typické změny mluvy a hry, i když se nepředvádí hněv nebo strach sám: v prvním případě drsná, ostrá, hlasitá mluva, zamračená tvář, prudké a jako útočné pohyby a posuňky, v druhém mluva tichá, zajímavá, vyvalené oči, pohyby nejisté a jakoby obranné atd. A ovšem v prvním případě mnoho hněvu a zbytečně velkého, v druhém zase strachu. To vnímá pak obecnost jako svrchu vylíčený „povšechný ráz“ mluvy, chování i činů, charakterisující danou dramatickou osobu.

Ale těmito úvahami octli jsme se již v okruhu badání

nad vše zajímavého, týkajícího se *psychologie herce*. Dva problémy chceme tu analyzovati: *podmínky herecké tvorby*, a to jak podmínky vnitřní (nadání), tak vnější (prameny), a *konkretní herecké tvoření*.

\* \* \*

*Herecké nadání*. Při úvaze o tvorbě dramatikově označili jsme jako specificky dramatické nadání schopnost *předuševnění*, nastínivše zároveň podstatu tohoto aktu. Tuto schopnost musí mít všichni, kteří dramatické dílo spolutvoří, tedy nejen jeho autor, ale i režisér, po případě skladatel, zajisté pak i herec. Ale již z předešlých výkladů jest jasno, že právě pro herce nepostačí jen tato schopnost, že musí býti doplněna schopností *přetělesnění* a že v *té* je specifický znak nadání hereckého, protože u žádného ze svrchu jmenovaných umělců býti nemusí. V čem záleží akt přetělesnění, můžeme také již říci stručněji: je to *kombinované tělesné zaměření* hercovo na ty vlastnosti, jichž pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež jí pro hru dostatečně charakterisují. Budiž však ihned zdůrazněno, že schopnost přetělesnění, ač je pro herce tím hlavním, musí se spojovatise schopností předuševnění a to zákonitým vztahem psychologické korespondence. Nazveme-li tento dvojitý akt „*přeosobněním*“, lze symbolicky podle dřívější psáti

$$\text{přeosobnění} = \frac{\text{přetělesnění}}{\text{předuševnění}}$$

i je patrné, že ve schopnosti přeosobnění obsažen jest jako další nutný znak hereckého nadání též *smysl pro psychofyziologickou korespondenci* (srv. stať „*Prameny herectví*“).

Při rozboru herecké postavy jsme řekli, že proměnlivá mluva a hra obsahuje jistou stabilní složku, vztahující se k dramatické osobě, a vlastní variabilní složku, týkající se osobní účasti na dramatickém ději. Přeosobnění týká se zřejmě dramatické osoby. Aby však dovedl herec vyjádřiti též svůj podíl na dramatickém ději, musí mít

ještě další schopnost, jež se považuje obecně za postačitelny znak hereckého nadání. Je to schopnost *tělesného výrazu duševních dějů*, obzvláště *citů a snah*, schopnost sice v základu tělesná, ale zavírající v sobě též smysl pro psychofysiologickou korespondenci. Neboť jen s tou podmínkou dovede herec vskutku sugestivně podati nejenom na př. výbuch hněvu, radosti, úzkosti a pod., ale třeba i opilost, umírání a j. I řečená schopnost je pro herce nutná, ale nikoli specifická, protože ji musí míti — byť i v jiném způsobě — také tanečníci a umělci výkonní (recitátoři a hráči). Neboť výrazová schopnost tělesná znamená *obecně* schopnost pro určité výkony, *procítěné sebou samým*, kdežto herectví žádá výkony *procítěné dramatickou osobou*, již herec představuje a v níž se tedy musí napřed přeosobniti.

Vhodným dokladem pro to jest rozdíl mezi *mluvou hercovou* a *recitací*. Recitátor, přednášející nějakou lyrickou báseň nebo vypravující nějakou povídku, mluví jako *zástupce* autorův, nikoli jeho představitel. Může říci k svému obecenstvu: „Básník by vám to měl vlastně přednésti sám, ale není to možno; proto přicházím já za něho, ale nejsem on a nechci ho ani hráti.“ Proto recitátor mluví všechno „svým“ hlasem a nuance jeho mlvy jsou výrazem jeho vlastních citů, jež báseň v něm vzbudila. Báseň jest *příčinou* jeho citů: „slova jsou hotová již tu, já recitátor jsem jimi uchvácen“. Jsa pouhým výkonným umělcem pro dílo básnické, t. j. slovesné, omezuje recitátor výraz svých citů jen na mluvu. Mimika se vylučuje sama sebou, výjímajíc tu, jež vzniká bezděčně jeho reálným citovým prožitkem z díla. Jen u řečníka jest platnou součástíkou výkonu, poněvadž jeho „řeč“ jest jednáním, majícím působiti na posluchače — ale i tato mimika a gestikulace jest osobním projevem řečníkovým. Naproti tomu herec není zástupce autorův, t. j. dramatikův, nýbrž *představitel* dramatické osoby, kterou *hraje*. Není tu ani za autora, ani za dramatickou osobu, nýbrž jest touto osobou, byť jen fiktivně. Ba i ve výjimečném případě, že dramatik má ve své hře jako osoby „autora“ nebo „ředitele“, nezastupuje je herec, nýbrž představuje, hraje. Proto mluví herec všechno nikoli „svým“ hlasem, nýbrž hlasem své „osoby“ a nuance této mlvy

nejsou výrazem jeho duševních stavů, nýbrž duševních stavů té osoby. Při hrubé osobě mluví hrubě, při jemné jemně; při jedné bude v zlosti „hřmít“, při druhé pištět. Rozumí se, že pro některou osobu může také zvolit za takovouto „organickou masku“ sama sebe, ale to nemění na principu nic; pak mluví — výjimečně — dramatická osoba jako on sám — a kdo z obecenstva to ví?

A dále: herec musí mluvit tak, jakoby mluva jeho dramatické osoby byla *následek* duševního stavu jejího (nikoli hercova). Tedy: „citové neb snahové uchvácení je tu, hle slova a mluva, jež se z něho rodí“. Tento akt *zrození* (zdánlivého ovšem) řeči je důležitým požadavkem dramatickým a týká se nejen herce, jež musí třeba jednou mluvit tak, jakoby „hledal slova“, po druhé je zase naopak ze sebe vychrlit, ale i autora dramatického textu. Řeč dramatických osob musí býti formována tak, aby byla jakoby přímým následkem jejich duševního stavu, toho či onoho. Musí činiti — obsahem i mluvou — dojem improvisace; jen tak působí elementárním dojmem. Geniálním příkladem toho jsou řeči Shakespearových osob; ale i novodobí dramatikové realističtí vyhovují tomuto požadavku, odporovanému ze života, z nejnovějších na př. O'Neill. Princip sám ovšem není realistický, nýbrž psychologický, obecně lidský a nevyklučuje stylisaci. Potvrzením pravidla jest jen, je-li dramatikova osoba charakterisována jako frázista tím, že mluví řečí zřejmě „naučené“.

Jak schopnost přetělesnění, tak schopnost tělesného výrazu ukazují na to, že herec náleží k t. řeč. *motorickému* čili *pohybovému* typu lidí, jež jest z tří sensorických typů, obsahujících ještě typ zrakový (vizuální) a sluchový (auditivní), nejrozšířenější. Tyto typy znamenají jen *převládající* ráz smyslového života u nějakého člověka a mohou se jak vespolek kombinovati, tak i specialisovati. Jako jest hudební typ zvláštním případem typu sluchového, jest specialisací typu pohybového typ *mluvní*. Charakteristika motorického typu (obdobně druhých) dána je třemi momenty. Lidé motoricky založení mají především vynikající *zájem* pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vněmy, jimiž se o pohybech a polohách svého těla

dovídat. Věnují jim a jejich souborům, vznikajícím při každém jen trochu složitějším výkonu, bezděčnou a silnou pozornost, tak jako lidé druhých dvou typů si především všimají vněmů zrakových či sluchových. Zájem týká se buď pohybů celého těla (tělocvik, tanec, sport) nebo jeho části, především mluvidel (mluvení, zpěv) a rukou (psaní, kreslení, hra na hudební nástroje, rozmanité ruční práce). V těsné souvislosti s tímto zájmem jest *záliba* na takovýchto výkonech: vnitřně hmatové vněmy, jimi vznikající, jsou pro takového člověka pramenem neobyčejné libosti, ba rozkoše. „Já to rád dělám,“ říkají. Konečně za třetí — a i to jest v souvislosti se zájmem a zálibou — mají tito lidé neobyčejnou *paměť* pro vnitřně hmatové vněmy a *zvláště pro jejich komplexy*, pročť se velmi snadno tělesným výkonům učí — jsou obratní, zruční — a výborně si je pamatují.

Tato paměť pro vnitřně hmatové dojmy jest zajisté moment nejzávažnější; třeba však zdůrazniti, že se netýká jen elementů, nýbrž i souborů, z čehož plyne, že musí být i paměť pro *vztahy mezi vnitřně hmatovými elementy* a že je tedy spojena i se *smyslem pro tyto vztahy a jejich specifický ráz* a provázena i silnou zálibou, právě z těchto vztahů plynoucí. Význam tohoto *nadání pro vztahy* je v tom, že jím vstupujeme již do sféry umělecké; jeť nezbytnou podmínkou pro umělecké nadání vůbec, což osvětlíme příklady z druhých typů vzatými. Malíř jako typ především zrakový musí míti nejen zájem, zálibu a paměť pro jednotlivé barvy, ale i, ba obzvláště, pro jejich vztahy, t. j. barevné harmonie, právě tak jako hudebník, speciální typ sluchový, zase nejen pro tóny, ale i jejich relace, t. j. harmonie a melodie. Tento „*mysl pro relace*“ počítků a vněmů, pro *specifický ráz a zákonitost* každé z nich (neboť jest i v jednom oboru relací velmi mnoho) je totiž nutnou a postačující podmínkou pro jejich *zákonitě syntesy*, jež, obdobou se syntesami abstraktních představ, tedy s myšlenkami logickými, nazveme *myšlenkami názornými*. Malíř myslí v barvách a tvarech, hudebník

v tónech, *herce ve vnitřně hmatových vněmech*; každý z nich chápe *zákonitost* jejich názorných relací, jež jest tmelem jeho syntesy, jako *uměleckou logiku* svého oboru.

Nemůžeme se v této knize dopodrobna zabývat *logikou názorného myšlení hereckého*; vytkneme však aspoň její hlavní zákony. To je nejprve *zákon koordinace vnitřně hmatových impulsů*. Platí jak pro osobní, tak pro dějovou složku herecké postavy. Organismus lidský je celek vespolek souvislý; vznikne-li tedy v některé jeho části impuls toho a toho druhu, má tendenci rozšířiti se i do všech částí ostatních a také se do nich rozšíří. Impulsy, jež tam vznikají, jeví se třeba na venek jinak, ale cítíme přes to jednotu jejich podkladu. T. řeč: „*pyšné*“ držení těla na př. způsobeno jest určitými energickými impulsy svalovými, jež, zachvátivše celý organismus, způsobují nejen energickou chůzi a „*silná*“ gesta, ale i zvučný hlas. I jako pozorovatelé *cítíme* a to vžitím — tedy nejenom víme ze zkušenosti — že „*to patří k sobě*“; nazvu tedy tuto zákonitou relaci „*harmonickou příbuzností*“. Velmi často užíváme tu i téhož slova pro všechny tyto vlastně různé projevy („*pyšná*“ chůze, *pyšné gesto*, *pyšná mluva*). Řečený zákon určuje pro herce i osobní *jednotu* herecké postavy, jež je dána, jak víme, *několikerým* současným zaměřením hercovým. Poněvadž každé z nich zachvacuje celý organismus, není možné kombinovati je tak, aby si odporovaly. Že na př. „*pyšné*“ zaměření tělové nelze sloučiti třeba s „*úzkostlivým*“, jest jasné, poněvadž jejich charakteristické impulsy jsou spolu v odporu; nelze je však sloučit ani částečně, na př. *úzkostlivé posuňky* s *pyšným tónem mluvy*. S *pyšným obsahem řeči* (tedy *dramatickým textem*) však ano; zbabělci mohou pronášeti ty nejhrdinější řeči. Obrazově, pro dramatickou osobu, odpovídá tomu *uvedená* *řídive jednotnost* její *dynamičké charakteristiky*.

Druhý je *zákon kontinuity herecké postavy*. Postava musí býti i časově jednotná, stále táž. To je způsobeno

nejen kostymem a maskou, nýbrž i — a především — zaměřením na zvolený povahový ráz. Určitým trvalým zaměřením tělesným způsobí se *stejnoseměrné modifikace* všech proměnlivých výkonů, mluvy i hry, takže výkony ty bereme vesměs relativně, měříce je právě zaměřením. Tak na př. hněvivé zaměření vede i k silné mluvě, jež jest pro tu osobu jakoby normální. Má-li v dané chvíli mluvit tiše, je nutno herci řečené zaměření citelně potlačovat, což se na venek jeví jako nápadné „mírnění“ hlasu, ač, absolutně vzato, je hlas ještě dosti zvučný. Naopak zase určitou situací žádaná silná mluva znamenala by pro herce, „bojácné“, zaměřeného, citelné přepínání hlasu, i na venek pozorovatelné: pro *tuto* osobu je to už křik. Tak cítíme trvalé zaměření i ve všech vnějších projevech od něho odchylných. Dramatická osoba je „stále táž“, ať dělá co chce; její charakter je souvislý, ev. souvisle se měnící. Této logiky jednotného usměrnění hry i mluvy, provedeného tělesným zaměřením, nedosáhl by herec nikdy úvahami rozumovými. Obrazově odpovídá tomu též dříve zdůrazněná kontinuita dramatické osoby.

Konečně zákon *exteriorisace vnitřně hmatových impulsů*. Vyjadřuje časovou vazbu elementů, pročež platí pro variabilní složku mluvy a hry, tedy složku *osobně dějovou*. Každý impuls vnitřně tělový má tendenci, rozšiřovati se *odstředivě*, z vnitřku ven, na povrch těla a dál do okolního prostoru. Při tom, zůstáváje v podstatě tžž, se jen *rozvíjí* intenzivně a extenzivně. Jako příklad uvedeme hněv: nejprve jde o drobné vněmy vnitřněhmatové, odpovídající silnému a nepravdělnému chvění tělovému — toť hněvivá nálada. Pohyb proniká na venek, jeví se v křečovitých pohybech obličeje, nepravidelných výkřicích, neurovnaných pohybech dupajících nohou a šermujících rukou, až skončí násilným činem. Všecky tyto pohyby jsou, jak patrně, obdobné ve formě prostorové i časové (t. j. v rytmu), jenže stupňované v síle i velikosti. Všimneme-li si korespondujících duševních stavů (nálada, přecházející ve vášně a snahou až v skutek) a rozvážíme-li

větu, konstatující tuto souvislost slovy „ze zlosti ho zbil či zabil“, vidíme, že relace, hořejším zákonem daná, jest *názorná kausalita organická*, t. j. fyziologicky prožitá na rozdíl od kausalitly mechanické, vládnoucí u strojů, jež však může býti také názorná, ovšem jen opticky, když na př. takové působení páky na páku přímo „vidíme“. Obrazově odpovídá tomu kausalita osobního jednání, o níž v kapitole příští.

*Prameny herectví*. Po tomto nástinu „herecké logiky“ obrátíme se k otázce, z jakých *pramenů* čerpá herec *materiál* svého umění? Tento materiál, z něhož herec synteticky vytváří své dílo, skládá se, jak víme, z elementů vesměs *dvojitých*, totiž ze spřežek prvku fyziologického s korespondujícím psychickým. Značili jsme je *f/p* a zdůraznili jsme, že ani *f* ani *p* samo o sobě pro herce nepostačí a že mu hlavně jde o ten jejich vztah. Co se pramenů týče, jsou dva: zkušenost vnitřní a vnější.

1. *Vnitřní zkušenost* hercova. Jest pramenem nejlepší, neboť tu může herec pozorovat *přímě* jak to duševní, tak tělesné (skrze vnitřněhmatové vněmy totiž) i jejich psychofyziologickou korespondenci. Látky poskytuje s dostatek hercův duševní život, reagující citlivě na své okolí, ať je jím příroda nebo lidé, umění, zvláště literatura, a j. jevy kulturní. Tak si získá herec bohatou zkušenost psychickou, jež se dokonce neomezuje na city a snahy, k nimž má podle své individuality sklon, nýbrž rozmnoží je — hlavně vlivem umění — i o ty, jež jsou jeho povaze cizí, neboť jeho tvorba potřebuje všechny. Děje se to, jak jsme již při tvorbě dramatikově vyložili, fantasijním rozvinutím zárodků takových citů a snah, jež u něho jsou zakrnělé nebo potlačené. Pro herce je však příznačné, že mu nejde o tyto psychické stavy *samy o sobě*; to jest výlučný zájem *lyrického básníka*, toužícího po jejich slovném vyjádření. Herci však záleží především na jejich *tělesném projevu*, který současně prožívá; k němu obrací hlavní svůj zřetel. Proto nenoří se do svého nitra, nýbrž naopak *vystupuje* z něho jako pozorovatel vnějška, kterýžto postoj pociťuje jako citelné *rozdvojení* svého já. Je to zajisté nejzazší případ sebepozorování, kde pozorovatel stojí proti

pozorovanému takřka cize, kriticky, ač jsou oba vlastně táž osoba. Bezděčné zaujímání takového postoje k sobě samému (řekněme „hereckého sebezpozorování“) při každé vhodné příležitosti je jistou známkou hereckého nadání.

Pěkně píše O. Scheinpflugová o takovéto manii v článku „Herec a jeho stín“: „Hrozné je ovšem, že herecká zvědavost chodí nakupovat a vyzvídat tak po čertech blízko, že se nejvíce specializuje na nás samotné. Mírně onu citlivou, podvědomou kontrolu, které my herci podrobujeme celý svůj soukromý život. Herectví je prokletý hladový stín, který jde neodbytně s námi všude, i do nejobyčejnějších situací všedního života, poslouchá lačně a listivě jako placený špion a zapisuje každou událost do notýsku podvědomé paměti, k ostatním zásobám, k nimž v čase potřeby sáhne.“ V dalším popisuje zajímavý případ již ze svého dětství, když jí zemřela matka. „Byla jsem nemocna opravdovou bolestí a otupělá pláčem — a přece si dobře vzpomínám, jak jsem si za pohřebním vozem najednou uvědomila sebe a celou situaci, jak jsem se slyšela divoce plakat a přelamovat dech bolestí... Takhle pláčem, když jsme hrozně nešťastní — říkala jsem si tenkrát. A teď se to ovšem dostávají mnohem častěji.“

Význam životních prožitků pro umělce se v estetice (zejména německé, kde je první zdůraznil Dilthey) přeceňuje, zvláště soudí-li se diletantsky, že takový prožitek přejde jen tak beze všeho do díla. Ani v lyrice není tomu tak, i tu musí být „přeložen“ do řeči a v tomto aktu „přeložení“ je podstata uměleckého, tedy ve formě, ne v obsahu; U herce znamená životní prožitek nejvíc, nicméně jen jako materiál, z něhož se musí teprve něco udělat. Ale právě u něho nejde jen o pouhý duševní stav, nýbrž o jeho současné ztělesnění, jež uloží ve své paměti. Vždyť na př. city si nelze vůbec pamatovat, nýbrž jen mít. Vzpomínka na cit je vzpomínka na jeho průvodní jevy tělesné; je-li tato vzpomínka živá, navodí se jí snad cit sám, byť jen lehce. To platí pro nás pro všechny, tím spíše ovšem pro herce. Nepovšiml-li si herec tělesného výrazu nějakého svého duševního prožitku, jest pro něho tento prožitek, byť byl kdysi sebe silnější a zvláštější, mrtvým kapitálem.

2. *Vnější zkušenost hercova.* Týká se samozřejmě jiných lidí a je zase veskrze nepřítmá a tím nedokonalá. Neboť herec sice vidí a slyší

lidí v jejich projevech, ale zrak a sluch nejsou jeho specifické smysly. Nemůže se tím tedy spokojiti jako na př. epický básník nebo malíř; jeť jeho smyslem smysl tělový. Musí tedy dovést to, co vidí a slyší, také cítit svým tělem, t. j. — doslova řečeno — „prodělati“. Zprostředkovatelem je tu *napodobivý pud*, jedna ze základních tendencí nejenom člověka, ale vyšších organismů. Herec jako typ motorický vyznačuje se tak nápadným nadáním *napodobivým*, že je takřka obecně mínění laiků, že se schopnost napodobivá a herecké nadání vlastně kryjí, kterýžto názor je vyjádřen i obecným názvem *mimiky* pro umění herecké (z řeckého „mimesis“ t. j. napodobení). Ačkoliv i Nietzsche jmenuje herce „ideální opicí“, je tento teoretický názor nejen povrchní, ale vůbec nesprávný. Napodobivá schopnost je pro herce nutná, ale nikoli ještě postačující, o čemž svědčí četní artisté imitátoři, jejichž výkony jsou často překvapující svou věrností a velmi zábavné. Je to však stále jen zručnost, nikoli umění; chceme-li, je to jen *předstupeň* herectví, přes nějž je nezbytno herci pokročiti výše, a to již při prostém sběru svého materiálu. Víme, že elementy jeho umění — řekněme „*herecké motivy*“ — jsou dvojité, obsahující nejen fyziologickou, ale i psychickou část a jejich vzájemnou korespondenci. Při vnější zkušenosti musí tedy herec respektovati též duševní stav svých lidí, což je možno jen tím, že *současně* s pozorováním vnějška *vžívá se i do jejich nitra*. To je požadavek opačný než jaký jsme kladli při vnitřní zkušenosti fyziologickému vzniká právě při vnější k instinktivnímu jeho zaměření vzniká právě při vnější zkušenosti nebezpečí, že herec bude si hleděti jen vnějšku a opomine pronikati do duše. To také mnozí herci vskutku činí; materiálu tak získaného mohou sice upotřebiti, ale jejich výkony neuspokojí, nepřesvědčí, protože jim chybí niternost. Takové sbírání motivů je ovšem nesprávné.

Za dob psychologického naturalismu kladla se na vnější zkušenost hereckou velká váha a herci v tom směru studovali s neúpornou a pečlivou pílí. Dnes, při opačné tendenci idealistické, považuje se tento pramen za málo významný. To je podceňování velmi neoprávněné. Ohromný význam vnější zkušenosti pro herce je v tom, že se jí jeho zkušenost vnitřní rozšiřuje tak, jak by toho sama o sobě nikdy nedokázala. Herec, tvůrce postavy, seznamuje se jí — předpokládajíc správné její provádění, jak svrchu zdůrazněno — s velikým

množstvím cizích individualit. Zajisté nejde o to, aby je kopiroval, nýbrž o to, aby tvořil sám, ale *podle nich*. Typisuje-li herec, musí typisovati z něčeho: jak má podat na př. typ flegmatika nebo typ alkoholika, typ pubertní nebo typ diplomata (volil jsem úmyslně typy s různých hledisek) nežli syntesou, provedenou z řady osob toho či onoho jmenovaného druhu? Syntesu ovšem má prováděti sám a nespokojiti se pohodlně tím, že objeví individuum, pro ten či onen typ význačné, jež kopíruje. — Ostatně — přes všechny teorie a jejich měnu — čerpají všichni herci z jmenovaného vnějšího zdroje *bezdělně*, vnímajíce svět, i když nechtějí, svým „hereckým smyslem“, t. j. smyslem vnitřně hmatovým, třeba že prostředníkem je tu jejich zrak a sluch. Toto *odborné* zaměření na vnější svět platí i pro jiné umělce: malíř dívá se na vše jako na obraz, romanopisec jako na kus románu, herec ovšem jako na divadlo. Projevuje se to, tak jako dříve uvedené odborné zaměření vnitřní, často již v časném mládí jako známka příslušného talentu a stává se později, podporováno vůlí a zvykem, opravdovou maníí, již může umělec někdy až trpěti. (Flaubert.)

Do vnější zkušenosti třeba započísti vlastně i to, čeho získá herec, zvláště začátečník, od druhých herců, vyspělejších a zejména vynikajících. Že to je pro něho materiál velmi závažný, nelze pochybovati, je však též velmi nebezpečný. Jeť to materiál již umělecky stylisovaný a svádí k tomu, aby byl přejímán jen vnějšně, bez duševního prožití. Nicméně nelze jej přezíráti — naopak má význam kromobyčejný. Herec tak jako každý umělec *musí vyjít* od nějakého vzoru, jenž jest mu příkladem a povzbuzením. Jen slabý talent se utopí v epigonství, silný jde dál a vytvoří svéráznou variantu. Tak se tvoří *herecká škola* — byť neoficiální — vlivem hereckého genia a časovou jejich řadou *herecká tradice*. Jež jest nezbytným podkladem dramatické kultury určitého národa. Výkony velikého herce nelze fixovati jako díla jiných umělců; hynou každého večera a celé jeho umění hyne s jeho smrtí. Může žítí dál jen těmi, kteří jdou jeho cestou dále vpřed.

Herecké motivy, obojí tu vylíčenou cestou získané, ukládá herec do své paměti. Ale tato *motorická paměť* je zcela zváštního rázu proti paměti pro vněmy ostatních

smyslu, pročež musíme i o ní promluvit. Vnitřně hmatové vněmy, odpovídající podráždění nervů sensorických, jsou totiž spiaty s tělesnými *pohyby a polohami*, jež vznikly podrážděním nervů motorických. Motorická paměť tedy je konec konců paměť pro pohyby, t. j. schopnost, *opakovati* týž pohyb, kdy je třeba; řečené vněmy jsou jen prostředníky. Zapamatovati si věrně nějaký pohyb je tedy možno jen jeho přesným opakováním — *cvičením* toho pohybu. Při tom pozorujeme zcela zvláštní pochod: čím více se pohyb nacvičuje, tím více ustupuje do pozadí náš výhled tohoto pohybu. Jako by se čím dál víc vypínaly naše nervy sensorické, přenechávající činnost jen motorickým — až se vypnou docela: pohyb se *automatizoval*. Ve skutečnosti nejde o úplné odpadnutí vnitřně hmatového vněmu, nýbrž jen o jeho *zjednodušení na minimum*. O automatickém pohybu lze tedy říci: vím, že jsem jej udělal, vím, *co* jsem udělal, ale nevím, *jak* jsem jej udělal.

Automatizace pohybu jest nesmírně důležité zařízení našeho organismu, jímž se projevuje *princip ekonomie*, platný dokonce v světovém řádu vůbec. Zatlačením vnitřně hmatového vněmu ulehčí se totiž našemu vědomí tak, že je schopno věnovati se současně s pohyby jiným potřebným úkolům. Mluvíme, píšeme atd. a myslíme na to, co mluvíme a píšeme, nikoli již na to, jak to děláme. Tak je tomu i v herectví. Vnitřně hmatové vněmy složitých tělesných výkonů stávají se cvikem zkratkami pouze orientačními. Právem jsme tedy nazvali pohybové prvky vnitřně hmatové *fysiologickými*: jsou jimi, když se pohyby automatizují. Schopnost herecké paměti je tím větší, čím snadněji k této automatizaci dochází. O přesnosti a neomylnosti automatických pohybů vůbec netřeba ztráceti slov; jest obecně známá.

Herecké motivy, uložené v hercově paměti, jsou tedy automatizovány; to znamená ovšem jen, že jsou (skoro) zbaveny své smyslové složky, „*odsmyslněny*“, nikoli však, že chybějí korespondující složky duševní. Fysiologické — teď možno říci: takřka fyzické — stává se tímto pro-

cesem pro herce skoro jen pouhou *značkou*, *symbolem* určitého duševního stavu či děje. Úhrn těchto značek tvoří *hercovu osobní techniku*. Samozřejmě roste nejen jeho studiem, nýbrž i vlastní uměleckou praxí. Dlužno ji rozeznávat od „herecké“ techniky v obecném smyslu, jež je nějakou soustavou hereckých motivů, sloužící účelům školení. Její motivy jsou konvenční spřežky pohybů a příslušných k nim „významů“, vzniklé zploštěním a schematisováním bývalé snad korespondence psychofysiologické. Takovými soustavami bylo slovo „technika“ zdiskreditováno — nejen v herectví, ale i v jiných uměních — tak, že diletanti mluví o technice jako o něčem nižším, pouze řemeslném. Skutečná osobní technika není řemeslem, nýbrž podstatnou částí umělcovy tvorby; že jest právě při herectví — ač nikoli jen při něm — tak hmotná, tak tělesná, nemůže jí býti k necti. Vždyť jí je ztělesněna umělecká myšlenka, neboť *každý skutečný umělec myslí ve svém materiálu* a jeho *názorné myšlenky* umělecké nezadají si v hodnotě s kterýmikoliv abstraktními idejemi. Umělecké myšlenky nepotřebují toho, aby byly — k dodání ceny — nacpávány vysokými idejemi; tak činí jen ti, kteří jejich specifické hodnotě nerozumí. Je-li umělecká technika řemeslem, pak je to řemeslo posvátné.

☞ Ale ani obecnou „hereckou“ techniku, tvořili-li dobrý a výchovně účelný systém, nelze zavrhovati; její cena je ovšem jen pedagogická. Jako musí začátečník vyjít od někoho, tak má vyjít i z něčeho. V tom směru je herectví bohužel na tom špatně, vzpomene-li na př. na soustavnost školení ve výkonném umění hudebním nebo jen v tanci. I mimohercké cvičení těla, hercova nástroje, má tu odůvodněný praktický význam.

\* \* \*

*Tvorba hercova.* Obrátíme se teď k popisu a rozboru konkrétní tvorby hercovy, t. j. ke genezi určité jeho herecké postavy. Rozmanitost tohoto pochodu jest veliká, nejen u různých herců, ale i u téhož při různých

případech. Nicméně lze tu přece vytknouti určitá *typická stadia*, jež sice teoreticky po sobě následují v určitém postupu, ale v praxi, hledíc k rozsáhlosti a bohatosti pochodu, se jako částečné pochody navzájem předhánějí, opožďují a proplétají.

Předem budiž řečeno, že „dramatická osoba“ tak, jak je dána textem dramatikovým (viz kapit. předešlou), je *řídící představou*, regulativem pro celou tvorbu hercovy; nic více, ale také nic méně, zvláště uvážíme-li, že textová role jest úplně obsažena v mluvě herecké postavy.

a) *Stadium přípravné.* Východiskem hercovým jest ovšem jeho textová role, již se musí naučit nazpamět. Z čtených vět textu vyciňuje herec jak výraz mluvy, tak průvodní mimiku a vůbec svoji hru. Přibírá k tomu zajisté i případné autorovy poukazy v poznámkách, jež jsou buď věcné („hlasitě“, „usedne“) nebo náladové, nezřídka obrazně řečené („trpce“, „jakoby duchem nepřítomen“). Psychologický pochod je ten, že z textu (a poznámek) vznikají v herci určité *reálné* stavy duševní, jež vytvářejí jeho mluvu i hru, což označíme schematem

(I) text —→ duševní děje reálné —→ tělesný výkon

kde šipky značí příčinný svazek, t. j. co čím je způsobeno, vyvoláno.

Příznačné pro toto stadium je dvojí: Předně, že uvedený tělesný výkon (mluva a hra) odpovídá již (do jisté míry ovšem) částečnému dramatickému ději, nikoli však ještě dramatické osobě, a za druhé, že to je dosud vlastní výkon hercův, t. j., že mluví a hraje *za sebe* a ne za dramatickou osobu, kterou má představovati. Podobá se tedy jeho výkon spíše výkonu recitátorové, rozšířenému ovšem o projevy mimické (v širším slova smyslu). Na tomto stadiu zůstávají vůbec četné výkony hereckých diletantů; hereckou postavu přenechávají totiž jen masce a kostymu.

b) *Koncepce postavy.* Touha opravdových herců nese se ovšem k tomu, stvořiti postavu, jež by byla obrazem určité dramatické osoby. A tak se pro ně počíná tvůrčí akt teprve *koncepcí statických* elementů, postavu determinujících.

Veliký herec německý Fr. Mitterwurzer o tom praví: „Pohroužím se celý do básně. Účinkuje-li na mne, přepadne mne brzo zvláštní stav, v němž vidím své postavy živě, hmatatelně, v jejich popsanych i nepopsanych projevech nikoli *před sebou*, nýbrž *v sobě*. Co mám být a jak to mám být, stojí ve svých podstatných formách, naplněno svým citovým obsahem, vlastně *jedním rázem před mou duší*. Podle toho poznám, že mohu roli hrát.“

Zpravidla je ovšem takových koncepcí více, a to částečných; jako všechny koncepce nastupují náhle a úplně libovolně v časovém pořadí, osvětlujíce jako elektrické jiskry průběh tvoření někdy až do samého konce. Hořejší citát ukazuje, že jsou *vnitřně hmatové* povahy; týkají se toho, co jsme nazvali „organickou maskou“ herecovou, tedy hlavně na př. základního držení těla, základního tónu hlasu — zkrátka tělesného „*zaměření*“. Víme z dřívějšího, že všechny tyto stabilní elementy postavy odpovídají určitým vlastnostem dramatické osoby, vnějším i vnitřním. Mají-li býti bezpečné, musí však herec znáti již *celý* text hry a nikoli jen svou roli, jež by ho mohla svěsti ke koncepci falešné, již by později — při společných zkouškách — již těžko napravoval.

Tak na př. může mnoho vět role, svědčících o hněvu, vésti k domněnce, že dramatická osoba je zlostná. Ale nemusí tomu tak býti — snad je to dobrák, mající v kuse jen mnoho vážných příčin se zlobit (otcové nezdárných dětí). Jen tehdy, upadá-li v hněv již z nepatrných důvodů (na př. král Lear v první části dramatu), je to osoba zlostná.

Nedomnívejme se však, že herec dochází k svým koncepcím takovými rozumovými úvahami — ty mají v oblibě mnozí režiséři, kteří je pak zbytečně a marně vykládají svým hercům, protože ti pracují intuitivně. Herci, jenž se vžije do hry, jest na př. něčím přirozeným, upadati v hněv po urážlivé větě svého partnera, kdežto

v případě, že má podle svého textu reagovati hněvem na výrok celkem nevinný, cítí instinktivně, že musí zvýšiti trvale svoji dráždivost, t. j. zaujmouti „*hněvivé*“ zaměření. Potřebuje-li tedy již herec nějaké směrnice pro svou koncepci, pomůže mu spíše konkrétní nějaká charakteristika, třeba i populární („je to vztekoun“, „jen vrčí“) a z téhož důvodu jsou mu vítanější autorské poznámky náladové a metaforické nežli věcné, byť se to zdálo na první pohled překvapující. Bytkowski (G. Hauptmanns Naturalismus und Drama) je na omylu, posmívá-li se hojným a podrobným popisným poznámkám dramatiků jako z většiny nesmyslným; zapomíná, že nejsou určeny obecnstvu (divadelnímu — nikoli čtenářům textu!), nýbrž *hercům*. Uvádí na př. poznámku Hauptmannovu ze „*Sonnenaufgang*“: „Na cestě z hospody je vidět tmavou postavu... je to sedlák Krause, jenž jako vždy odchází z hospody poslední“ a ptá se, zda-li je možno vidět to „jako vždy“? Není a přece je: herec, který toto „jako vždy“ etc, ví líp, jak má odcházet, než kdyby mu to bylo věcně dopodrobna popsáno. Naproti tomu věcné popisy, zvláště minické, jsou leckdy herci proti srstí, cítí-li totiž, že to není *jeho* výraz. Protože dramatik užívá poznámek pro to, aby zachytil co možná úplně svou vlastní vizi scénickou, plyne z toho pro herce příkaz, aby je plnil sice *bez výjimky*, ale jen podle jejich *intencí* — jinak je v jejich provádění volný. Tedy známé „podle ducha, ne podle litery“.

Částečné koncepce, řídicí hereckou postavu, mohou se týkati též masky v obecném slova smyslu (na př. věcně zachmuřená tvář) ale i v užším (třeba špičatá bradka), ba dokonce i oděvu. V jak úzkém vztahu jsou tyto momenty k tělesnému zaměření hercovu, zmínili jsme se již dříve. Sem třeba započísti též koncepce „*hereckých motivů*“, charakterisující osobu hojným jich užitím.

Tyto a jiné *řídicí ideje* jsou vesměs *názorné* a velkou většinou *vnitřněhmatové*. Je to zkrátka „*přetělesňování*“. Jen výjimečně spatří též herec sebe v duchu před sebou v nějaké masce a šatu. Všecky částečné koncepce postavy jsou pro herce v tvůrčí době velikými a radostnými objevy, ačkoliv jsou zhusta — po rozumu literárních teoretiků, kteří žádají si hlubokých pojetí filosofických —



tak „všední“, jak jen možno. Vypravuje se na př., že Rostandův Cyrano vznikl z nesmírné touhy Coquelinovy, hrátí roli, v níž by si mohl — kroutit kníry.

c) *Provedení postavy*. I pro předešlé stadium platí psychologické schema (I) nabývající jen statické povahy:

(II) text (celý) ———> duševní ráz ———> přetělesňování

Čím dále však postupuje koncepce postavy, tím více cítí herec, že řeči role jsou něčím hodně vnějším. Soustřeďuje se tedy v tomto stadiu především na svoji postavu, usiluje o to, aby ji *scelil* a aby *usměrnil* podle stabilních jejích složek i složku variabilní — její hru. Tato činnost hercova je převážně *reflexivní*, ale ovšem nejde tu o myšlení abstraktní, nýbrž *názorné*, zůstávající ve svém uměleckém materiálu. Hlavní jeho zákony jsme vytkli již dříve a je zřejmo, že scelování postavy, syntesa částečných koncepcí, děje se podle zákona koordinace vnitřně-hmatových impulsů a výsledek jeho je dokonané přetělesnění hercovo. Usměrnění hry postupuje podle zákona kontinuity herecké postavy, transponující tak vlastní hru hercova (z prvního stadia) jeho přetělesněním do jiné, žádoucí tóniny. Tak vzniká tedy nejen budoucí „dramatická osoba“, ale i *osobní* její složka dramatického děje, jenž se sceluje též formací hercova tělesného projevu podle zákona exteriorisace vnitřně hmatových impulsů, názorně prožívanou kausalitou. K tomu všemu přistupuje však v tomto stadiu, jež jest již stadium společných zkoušek, vliv ostatních herců, resp. jejich postav, zvláště mluvy a hry. Týká se v první řadě sice také mluvy a hry hercovy, jež se formuje ve smyslu kausálního nexu akce a reakce, ale někdy je nutno herci přizpůsobovati též pojetí postavy. Vliv je ovšem vzájemný; mohli bychom to nazvat *koadaptací*. Vytváří se tak spoluhra herců, do níž zasahuje, jak uvidíme, již režisér, přihlížející k tomu, aby dramatický děj tak vznikající byl pragmatický.

Je dobře, stýkají-li se herci určitého dramatu již od počátku studia. Proto lze t. zv. „čtení při rozdělených rolích“ jen schvalovati, neboť už při něm se navzájem orientují, ne tak o dle jako spíše o *sobě navzájem*.

Z toho ze všeho je patrné, že toto třetí stadium, ač především syntetické, má též úkol analytický, spočívající v *propracování* herecké postavy, ovšem že již v rámci celkového pojetí. Z řídicích koncepcí rozvíjejí se tu názornou logikou nové a nové podrobnosti, obohacující se ještě o další vlivem souhry. Zejména musí si herec ze souhry vyplniti ty chvíle svého pobytu na scéně, kdy nevede akci, aby jeho hra byla souvislá. Že při tom všem nade vše důležitou roli hraje *hercova technika* v tom smyslu, jak jsme o ní svrchu pojednali, jest na bíledni. Jeť osobní hercova technika nejbezpečnějším pramenem jeho umělecké invence a tak jako každý pravý umělec má i herec nejvíc a nejlepších nápadů při práci, nejméně při teoretisování.

S hlediska psychického dokonává se v tomto stadiu hercovo předuševnění. Prožitek psychofysiologické korespondence mezi předuševněním a přetělesněním dostupuje vrcholu; celková kompozice postavy se prohlubuje a zpodrobňuje vztahy, jež dříve, při pouhém čtení textu, zůstaly herci skryty a jež teď, při spoluhrě, jasně vyniknou, žádajíce ztělesnění. Tvůrčí pochod je tedy v této etapě mnohोtvárný a nelze jej zachytit jedním schematem, jako v případech předešlých. Tolik však platí i teď, že podnětem tělesné akce hercovy jsou stále ještě jeho *reálné* duševní pochody, ať již odkudkoli přišlé.

d) *Fixace postavy*. Toto stadium patří stejným právem za stadium druhé jako za třetí, jest vlastně závěrem každého z nich. Již své koncepce fixuje herec, zapisuje je — obrazně řečeno — do své paměti, t. j. do paměti motorické. Jako malíř zachycuje svůj barevný neb tvarový nápad štětcem neb tužkou, aby jej ustálil pro další tvorbu, tak činí i herec. *Herecká skizza* provedena je

ovšem v hereckém materiálu, t. j. vnitřně hmatovém, a to v hercově vlastním těle. Je to tedy fixace *subjektivní* a herec ji provádí *automatisací*, jakž jsme popsali při rozboru hercovy „techniky“. V období s výtvarníkem lze jíti dále: dříve popsané fixace hereckých zkušeností vnitřních i vnějších jsou *herecké skizzy studijní* právě tak, jako jsou třeba malířské nebo sochařské studijní skizzy; oboje mají účelem jednak shrnutí materiál pro budoucí tvorbu, jednak cvičení technickou schopnost. Herecká skizza *konceptní* je dvojího druhu: analytická, zachycující nějaký detail, na př. „příznačný motiv“ pro tu či onu postavu, nebo syntetická, fixující trvalý rys její, tedy především určité „zaměření“.

Stejnou cestou, totiž *automatisací*, fixuje pak herec v stadiu provedení, t. j. komposice a adaptace postavy své dílo až do úplné hotovosti, podoben malíři, jenž na podkladě původních náčrtů vyhotoví svůj obraz. Ovšem i tento herecív „obraz“ je zase vnitřně hmatový a je „vyhotoven“ t. j. *automatisován* v jeho vlastním těle; ba třeba poznamenati, že i zapamatování textu, jež jsme zařadili do prvního stadia, stává se pro herce víc aktem paměti motorické, speciálně *mluvní*, než paměti logické. Touto zvláštní povahou své fixace shoduje se herec zase s výkonným umělcem, zvl. hudebním, jímž ostatně jako operní zpěvák z části jest.

Z našich dosavadních výkladů je zřejmo, proč má dokonalá hercova technika tak pronikavý význam pro jeho tvorbu. Zajisté, že nová herecká postava žádá na herci nových koncepcí, ale jejich fixace je tím rychlejší, snadnější a dokonalejší, čím jsou herecké motivy, osobní zkušenosti hercovou získané a motorickou pamětí automatisované, hojnější a rozmanitější. Tím více to pak platí o stadiu „provedení postavy“, kde úkol, zapamatovati si, t. j. *automatisovati* celou hereckou postavu, ovládati ji s jistotou až do podrobností, jest velmi náročný. Nadprůměrná schopnost motorické paměti je ovšem pro herce vítaným darem, ale, tak jako v jiných uměleckých oborech, neosvobozuje takovéto technické nadání od cvičení, nýbrž spíše k němu tím více zavazuje. Je totiž nejvýhod-

nější podmínkou pro *hereckou šíři*, t. j. pro schopnost, vytvářet postavy co možná rozmanité, vespolek odlehle, ba až protichůdné.

Ale nejzávažnější vlastnost *automatisace* pro konkrétní tvorbu hercovu jest již dříve námi vytknutá *ekonomisace*, způsobená zjednodušením *duševní* stránky výkonu. Čím dále postupuje již od druhého stadia pochod fixace hercovy postavy, tím více ustupuje do pozadí moment psychický. Vytkli jsme při prvním i při druhém stadiu, že kausální primát mají reálné duševní stavy hercovy, způsobující jeho tělesný výkon. Hercova duše jest jimi zaujata zcela. Čím dále však postupuje *automatisace*, tím víc se *ulehčuje* jeho vědomí, čímž jedině jest umožněno, aby své duševní já rozpoltil na dvě, *pozorující* a *pozorované*. To je nutná podmínka hercovy *autokritiky*, již zajisté mítí musí. Toto rozdvojení, do jisté míry až vzájemně odcizení obou částí hercovy duše jest jeho aktem nejtěžším a je umožněno jen tím, že já *pozorující* jest jeho vlastní, kdežto já *pozorované* jest předuševněno, tedy již tím mu relativně odcizenó. Na druhé straně postupující fixací výkonu stávají se, prakticky vzato, zbytečnými reálné duševní stavy hercovy jakožto agens tvoření a s dokonanou fixací, což znamená při normálním průběhu t. zv. generální zkoušku, mohou odpadnouti. Na tomto stanovisku zůstává státi *herec virtuos*, omezující se obyčejně na několik skvělých rolí. Psychologické schema tomu odpovídající není vlastně psychologické a zní jednoduše: tělesná (automatická) reprodukce.

e) *Definitivní výkon*. Ponechávajíc stranou rozdíl fixace objektivní a subjektivní, mohli jsme vésti paralelu mezi tvorbou hereckou a výtvarnou. Tu i tam byly skizzy studijní, skizzy konceptní až konečně dokonaná fixace díla. Ale tu končí paralela a ukazuje se zásadní rozdíl mezi dílem výtvarným jako nečasovým a hereckým jako časovým. Když malíř domaluje obraz, je jako tvůrce hotov; na výstavu pošle jen obraz, ne sebe. Herec, jenž dokonal *automatisací* fixací své postavy, musí na jeviště

poslati sebe sama, neboť jeho postava jest nejen v něm, ale musí se využít ne pouze v prostoru, nýbrž i v čase. V tom je tedy herec podoběn skladateli, jenž, složiv na př. skladbu pro klavír, jde na koncertní podium, aby ji sám zahrál. Z prvního dílu víme, že skladatel je v tomto případě (nikoli ovšem nutně!) sám sobě výkonným umělcem. A totéž platí o herci v tomto posledním stadiu, jež se normálně počíná premiérou díla: po dokončené fixaci postavy jest herec *svým vlastním výkonným umělcem*, a to ovšem nezbytně, právě tak jako tanečník, protože nemají speciálního písma, jímž by dostatečně fixovali své dílo objektivně, t. j. pro jiné.

Není tedy správné mínění na př. Tajrovovo, že herec musí tvořit, kdy je třeba, a to dochvilně — dnes od sedmi do desíti — a ne, kdy by chtěl. Průběhem uvedených čtyř stadií herecké tvorby si herec své dílo připraví, koncipuje, provede (subjektivně) a fixuje. V pátém stadiu je vlastně výkonným umělcem, ovšem sám sobě; neřekneme sice, vzpomíná jice na rozbor výkonného umění, že teď své dílo již jen reprodukuje, ale *dotvořuje je*, racionálně automatisované, *iracionálními nuancemi*. Odkud tryská jejich pramen? Z tělesného výkonu.

Již několikrát jsme mluvili o tajemném vztahu mezi duševními stavy člověka a jejich tělesným výrazem. Upozornil jsem i na to, že t. řeč. James-Langeova teorie obrací běžné mínění, že city jsou příčinou výrazu, v opak: výraz jest příčinou citů a to tím, že vněm tohoto tělesného výrazu jest cit. To je teorie; faktum však jest aspoň to, že se vnímáním tělesného výkonu vsugeruje cit jemu odpovídající a to v míře obzvlášť nápadné, jde-li o vnímání *sebe sama*. Zkusme na př. při úplném duševním klidu klonit čelo, vyřájeti výkřiky, rozhazovati rukama a dupati nohama! Učtíme ihned, jak se v našem vědomí objeví něco jako *hněv*. Není to hněv skutečný, reálný, je to jen jakýsi jeho fantom nebo stín; není však zase neskutečný, pouze myšlený, neboť jej opravdu prožíváme, byť jen jakoby v jakémsi náznaku, v jakési trans-

posici do říše imaginárního. Těžko jest, najíti proň pravý název. Není „zdánlivým citem“ (t. zv. Scheingefühl), poněvadž jej určitě máme. Jest podložen reálnými vněmy vnitřněhmátovými, pocházejícími z našeho výkonu, a vznášá se nad nimi jako jejich odraz. Mezi „skutečným“ citem a jím je nejspíše asi takový rozdíl, jako mezi vněmy a obrazy fantasmie, rozdíl, jenž právě u tělových dojmů jest nejmenší, ne-li plynulý. Nazveme city a vůbec duševní stavy, takto vzniklé, *imaginárními*. Pochod, jímž vznikají, jest zřejmě *autosugesce*. Obdobné stavy duševní u obecnstva jsou výsledkem sugesce z výkonu hercova, diváky vnitřně napodobeného.

Herec, přistupující k svému výkonu s dílem dokonale fixovaným, jest, jak jsme slyšeli, psychicky do té míry ulehčen, svoboden, že může nejenom býti kritickým pozorovatelem sama sebe, t. j. své „postavy“, ale že se může po své vůli *vžívati* do svých tělesných výkonů a tím buditi v sobě řečené duševní stavy imaginární. Tyto imaginární stavy, zastupující teď dřívější, automatisací pominulé stavy reálné, *působí* obdobně jako ony: ovšem, že tvoří již jen *drobné změny* na jeho tělesném výkonu, iracionální nuance, jež by nebylo možno ani herci pro jejich křehkost fixovati; jsou *improvisací chvíle*. Nicméně, jako při výkonném umění vůbec, jež jsme nazvali „uměním nuancí“, jsou právě tyto malé odstíny ohromnými ve svém účinku na obecnstvo, protože v nich cítíme oduševněnost hercova výkonu. Psychologický obraz tohoto posledního stadia hercovy tvorby tedy jest

(III) (autom.) tělesný výkon → imag. stavy duševní → improv. odstíny výkonu

Jedna z populárních otázek herecké teorie již od XVIII. století jest: má býti hrající herec „v roli“ nebo „nad rolí“? Rozřešil ji již Lessing („Hamburgische Dramaturgie“) zcela ve smyslu svrchu uvedeném: „Myslím, že umí-li herec napodobiti všechny vnější známky a znaky, všechny proměny těla, o nichž se poučil ze zkušenosti, že vyjadřují něco duševního, uvede se jeho duše, dojmem

skrze smysly na ni způsobeným, samovolně do stavu. odpovídajícího jeho pohybum, postojům a zvykům. Naučiti se tomu způsobem sice do jisté míry mechanickým, ale založeným na určitých nezměnitelných zákonech, je jediný a pravý způsob hereckého studia.“ Z našeho výkladu i schematu je patrné, že herec musí býti v typickém svém duševním rozvojení i při hře nejen tak vzdálen od své postavy, aby ji mohl ovládati, nýbrž současně tak s ní sblížen, aby mohla uchvátiti jeho samého a tím vésti k jakémusi druhotnému, odvozenému oduševnění. Jak silně jej uchvátí, záleží nejen na citlivosti herce vůbec, nýbrž i na dispozicích chvíle. Proto jsou reprisy dramatického díla v tomto směru dosti různé, leckteré lepší než premiéra, ale také nápadně horší, ač výkon je zhruba týž. Záleží to, jak herci říkají, „na náladě“. Někdy se „do ní dostanou“ hned se vstupem na scénu, jindy až později, ba vůbec ne. I nálada hlediště má na tom podíl. A rozumí se, že i daná herecká postava, to i tehdy, je-li dramaticky dobrá. K některé herec přilne, s jinou se ne a ne sprátně — právě jako s lidmi.

*Typy herců* s hlediska psychologického plynou z předešlého popisu hereckého tvoření a také jsme se jich tam již dotkli. Herec diletant, spokojující se stadiem a) je krajním případem typu *emocionálního*, tvořícího jen z emocí reálných. Herec virtuos, končící stadiem d), je naopak typ čistě *intelektuální*, ovšem ve smyslu reflexe názorné, t. j. vnitřně hmatové. Mezi oběma krajnostmi stojí herec umělec jako typ *smíšený*, používající pro konečné stadium emocí imaginárních, umělých. Podle „*herecké šíře*“ lze stanovit typ *universální*, schopný podati herecké postavy velmi rozmanité; zdůrazniti třeba, že tu nejde jen o bohatou schopnost předuševnění, nýbrž též, ba dokonce na prvním místě, o mnohostrannou schopnost přetělesnění. Proto se mění hercův repertoar s věkem aspoň částečně (i starší herec může hráti mladistvé postavy!) a proto je mnohem hojnější typ *specialisty*, omezeného na užší okruh postav navzájem příbuzných. Nemí však nutno, ač se to často vyskytuje, aby tyto postavy byly též příbuzné herci samému; je známo na př. že největší herečtí komikové nebyli zpravidla lidé veselé povahy a zábavného chování ve společnosti. Zdůrazniti třeba, že *obojího* druhu herci mohou býti umělecky znamenití; ostatně rozdíly v herecké šíři jsou plynulé,

takže na př. výše uvedený speciální typ komika může do svého oboru zahrnovati ještě řadu velmi odlišných postav.

*Roztřídění hereckých postav* bylo by stejně vděčným úkolem jako obdobné roztřídění dramatických osob, s nímž by se sice v mnohém shodovalo, ale nekrylo, protože klasifikační hlediska by byla jiná, nikoli obrazová, nýbrž technická. Tak na př. lze postavy dělit podle hercova zaměření na všestranné a jednostranné, což jen zhruba odpovídá hlavním a vedlejším osobám (dělení podle závažnosti osoby), spíše osobám „provedeným“ a jen „skizzovaným“, vystupujícím v episodních rolích, pro něž postačí herci jediné, ale význačné zaměření. Známé „masky“ v *commedia dell'arte* jsou vlastně typy hereckých postav, nikoliv osob, protože je každá z nich dána ustálenou maskou i kostýmem, ale může představovati dosti různé dramatické osoby. Zajímavý je vztah mezi *určitou* dramatickou osobou, třeba Hamletem, a hereckými postavami, jež různí herci z této role učiní. Tato mnohoznačnost (v níž je na př. půvab „nového obsazení“) je důsledkem kusosti textové fixace a není tedy slabinou, nýbrž naopak předností dobrých dramatických děl. To jsou pak slavné typy dramatických osob, žijící v tisíci podobách vpravdě nesmrtelným životem.

OTAKAR ZICH

ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

THEORETICKÁ DRAMATURGIE

JAKO JEDENÁCTÝ A DVANÁCTÝ SVAZEK

VÝHLEDŮ

SBÍRKY ZKUŠENOSTÍ A ÚVAH

REDIGOVANÉ

V. MATHESIEM A J. B. KOZÁKEM

VYTISKL A VYDAL

MELANTRICH A. S.

PRAHA

1931