

Viděl Shakespeare ještě dále? Těžko říci, ale v posledních letech života opustil tragedii a napsal Bouři, v níž nás odnáší daleko od života buržoasních měst na magický ostrov, kde slíbil Prospero propustit Ariela na svobodu, až duch splní podmínku své služby — až zkrátí přírodní síly, aby byly poslušny Prosperových potřeb. Největšího rozletu dosahuje fantazie v masce, jež se předvádí před očima zasnoubeného páru:

Dary země, v polích vlny,  
stodoly i špýchar plný,  
révy hrozny ověšené,  
stromy plody přetížené;  
jaro uduš chmurnou zimu  
a přijď ihned po podzimu.  
Nikdy nic, co nouze dává!  
Tak vám Ceres požeňává.

(Shakespeare, Bouře. Překl. B. Štěpánek.)

Ať už zakmitlo cokoliv v posledním zápalu inspirace starého básníka — pohnutí je příliš silné — je to příliš daleko, a maskovaní herci odcházejí:

Náš ples je skončen. Naši herci zde,  
jak jsem ti řek, jsou duchové, a teď  
se rozplynuli ve vzduch, v lehký vzduch.  
A jak ta křehká stavba těchto vidin,  
tak nebetyčné věže, paláce,  
velebné chrámy, i ten celý svět,  
ba i vše na něm, vše se rozplyne  
a jak ta hra a nepodstatný zjev  
se ztratí beze stop. Jsme stkáni tak,  
jak naše sny: a ten náš život zde  
je semknut spánkem. — Jak jsem rozrušen,  
promiň, jsem sláb. Můj starý mozek vře,  
nezneklidňuj se mojí chorobou.  
Je-li vám líbo, jděte do mé chýše  
a osvěžte se. Já se utiším  
zde procházkou.

O Bouři bylo řečeno, že je to „nespoutaná hra poetické obrazotvornosti“. A tak tomu je — je nespoutaná potud, pokud je nezávislá na básníkovu vědomí a proto je tím víc poutána k tužbám jeho podvědomého já; rozehrály ji spodní proudy, plynoucí hluboko pod povrchem třípytivého alžbětinského života.

Přeložil Jaroslav Pokorný.

## Mimický znak a mimický příznak

Jindřich Honzl

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

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

Normativnost mimiky vkládá na jedincův obličej mimickou masku, tu, již nosí lidé při společenském styku, nebo onu, již má zapotřebí herec, který se sděluje s obecnstvem. Nejde — jak se samo sebou rozumí — o nehybnou masku, jde spíše o stroj, o pohybový mechanismus, který je zařízen na vykonávání určité soustavy pohybů a jemuž není možno, nebo jemuž je zakázáno se pohybovat jinak.

Ve spontánním pohybu se účastní svými popudy *organismus* s veškerou složitostí tajemných vztahů lidské fyziky, fyziologie a psychy, reagující na svět. Spontánní pohyb je individuálním, nepředvídatelným výsledkem mnohých složitých popudů a pochodů, výsledkem obrazyčejícím *mutnost* vznikající z *náhodných* předpokladů vnitřních i vnějších. Spontánní pohyb je pohybem člověka, mířícího k zachování nebo k zintenzivnění života, jak je určuje životní instinkt, pud sebezáchovy, pud sexuální, pud po sebeuplatnění atd. Cílem nebo výsledkem tohoto pohybu je osvojení si věci, již má člověk k životu zapotřebí, nebo zničení a vzdálení se od věci, která život člověka ohrožuje.

A zde můžeme poukázat na to, jak se vyvíjel v historii tento protiklad mimické spontaneity a mimické normy, jak si jej uvědomovala věda a současně i umění, a — což pokládáme za zvláště důležité — jak tento protiklad formulovaly, nebo jak jeho existenci přezíraly. Mimický problém není řešitelný bez zřetele k historické proměně pojmů, kterých

používaly věda i umění; postupem zkoumání, jež podnikaly fyziologie i psychologie v oblasti pohybových reakcí (Pavlovova reflexologie), v oblasti emocionálních center mozkových a činnosti sympatiku (objevy Cannonovy, Bechtěrevovy a j.) i v objevech psychoanalýzy proměňuje se pojem mimické spontaneity. Výzkumy moderní lingvistiky a estetiky\*) stanoví se nová pojetí normy a znaku. Řešení antinomie spontánní a normované mimiky se neobejde bez zřetelů k těmto vědeckým objevům. Zřetel k historii problému nám pomůže přesně formulovat pojmy.

Dovoláme se tedy nejprve přírodovědce, který ovládal svými názory celou druhou polovinu 19. století a který osvědčil nejjemnější postřeh pro věc životní spontaneity individua. Je to Ch. Darwin. Ve svém díle: „*Výraz dojmů u lidí a u zvířat*“ nezkoumá vlastně jiný druh mimického projevu než projev spontánní. Čím je Darwinovi mimický výraz? Výraz je mu „conserved habit“ — t. j. uchovaný návyk pohybu, který vykonávalo individuum, nebo historická řada individuí, ocitajících se znovu a znovu ve sváru podobných životních situací, které v nich budily lásku, nenávisť nebo strach. „Na čem se zakládá zvyk ve zlosti napřímít hlavu, vtáhnout prsa, pevně se postavit na zem, zatnout pěstě, sevřít obočí atd.? Na té skutečnosti, že člověk, který je zmítán nenávistí, se staví, aniž by si toho byl vědom, do postavení vhodného pro zaútočení nebo udeření soupeře a měří jej nenávistným pohledem od paty až k hlavě.“ — „V čem záleží zvyk kašlati při rozpacích? V té skutečnosti, že cítíme-li obtíže v krku, může nám zakašlání dobře posloužit, ale také v tom, že kašel je buzen obtížemi, jež jsou duchového rázu, při nichž už není k ničemu.“ — „V čem záleží zvyk při nenávisli odkrývat na jedné straně zuby špičák? — Nelze na to zcela dobře odpovědět, ale můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat — říká Darwin — že podle naší podobnosti s antropoidními opicemi, měli samci našich pralidských předků velké špičáky; ještě dnes se rodí někdy lidé se špičáky ne-

\*) Jan Mukařovský: Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty. Praha 1935.

obvyklých rozměrů s mezerami v protější čelisti pro jejich uložení. Můžeme tedy předpokládat, ačkoli nám tu chybí jakýkoli důkaz, že když se tito předkové pralidé chystali k zápasu, odkrývali své špičáky.“

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

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

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

Ať tento Darwinův výklad odpovídá nebo neodpovídá skutečnosti — o tom zajisté nechceme rozhodovat — jest přece pro nás významný tím, že ukazuje, jak věda individualistického 19. století — a Darwin je jejím typickým představitelem — vědecky zkoumá a systematisuje jen ty mimické zjevy, jež jsou funkcí systému imanentního *individuálního*

živému organismu, který odpovídá na systematické (nebo náhodné) změny vnějších okolností. (Darwin ponechává vlastně stranou ony „vnější životní okolnosti“, na které je nuceno individuum reagovat; ty jsou zcela mimo jeho vědecký zájem. Předpokládá je, ale neobírá se jimi; nezkoumá, jak je jimi individuum určeno. Jeho pozornost se obrací jen k *individuu, v němž, nebo na němž* se emocionální pohyby a změny projevují.)

Systematičnost lidského organismu je *neuchopitelná* ve své mnohosti a složitosti; zůstane takovou, pokud tuto složitost nebude možno pochopit jako *jednotu* svého druhu. Systematičnost vnějších okolností je systematičností *náhod* — a zůstane takovou, pokud tyto náhody nebude možno pochopit jako *zákonnou nutnost* svého druhu.

Tento úkol dialektiky poznání nevyřešila věda 19. století ani v mimice. Darwinovi jest jen *spontaneita* mimické reakce zárukou toho, že ten či onen mimický projev náleží či nenáleží do oblasti té systematičnosti, již se vědec střeží opustit. Kriterion a cíl Darwinovy vědy je: osvědčit *popisem shodu* vědeckého faktu se skutečností, nalézt co nejbohatší doklady této shody v množství doložených faktů. Darwinův vědecký výklad mimického zjevu jest totiž pokusem o věrný popis historie tohoto zjevu. Věrnost popisu jest mu zárukou vědeckosti, t. j. systematičností dané objektivně živým organismem.

Nepřekvapuje nás tedy, že Darwinův spis věnovaný mimice se nazývá: Výrazy dojmů u lidí a u *zvířat*. Darwinovi nezáleží na specifičnosti *lidského* mimického projevu, specifičnosti, která z něj vytvořila mimický jazyk pro společenský styk lidí — Darwinovi záleží na *biologické organičnosti mimiky*. Obírá se jen mimikou, ve které se člověk *shoduje* se zvířetem. Namítne se, že přírodopisci se musí jevit biologická stránka věci nejdůležitější a že vše ostatní zůstává pro něj v pozadí. Ovšem, jenomže u Darwina není společenského pozadí, pro něj neexistuje než individuum a jeho výraz. Při tom nehledíme ani k tomu, že i zvířecí projevy, na př. úzkostné a výstražné signály mají společenskou funkci, oznamují rodně nebo stádu nebezpečí.

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

Také pro uměleckou divadelní práci druhé poloviny min. století byla nejvyšším kriteriem *shoda se skutečností* a věrný popis — nejspolehlivější uměleckou methodou. Také pro toto období znamenalo *historické vyličení* lidského osudu jeho *pochopení* a nahrazovalo jeho *výklad*. Není se třeba široce zabývat důkazy o popisném, tak zvaně věrně fotografickém zobrazování skutečnosti uměním z konce min. století. K té obecně známé věci chceme připomenout, že tato tendence znamená *důkaz o oslabené důvěře v systematisující schopnosti ducha ve vědě* a *důkaz o oslabené důvěře ve formující schopnosti lidského ducha v umění*. Omezení vědeckého zkoumání na *biohistorii* je souběžné s omezením uměleckého tvoření *soustředného k popisu a věrnému zobrazení*.

Je pozoruhodné, jak zaměření, dokumentované na příkladě Darwinově ve vědě, dospívá k důsledkům, jež se shodují s výsledky uměleckých teorií a umělecké praxe realistických režisérů z konce min. století. Knihy Stanislavského (*Můj život v umění* a *Práce herce na sobě*) o tom podávají nejobširnější a nejdokonalejší důkaz.

Biohistorický (spíše než biologický) zájem Darwinův o výraz dojmů u člověka dospívá k témuž stanovisku, na kterém staví Stanislavskij svou práci i své theorie. Omezuje-li Darwin své zkoumání o mimice na spontánní pohyby, touží Stanislavský rovněž *po pohybové spontaneitě* a chce vyloučit z herecké práce a s jeviště „všechny mechanické znaky chybějícího citu“ (viz české vydání Stanislavského „Můj život v umění“, str. 326) a založit methodu herecké práce a hereckého umění na „pravdě vlastních citů a pocitů, na pravdě vnitřního tvůrčího zanicení, které se chce projevit“ (str. 337).

Pravda citu a vnitřního zanicení — to jest jen jinými slovy vyznačená *spontaneita nitra*, která se chce projevit bez ohledu na násilné, mechanicky naučené a bezobsažné konvence života a umělecké tvorby.

Pravda citu a prožitku je režisérský název pro věc, která je označena u Darwina jako spontánní výraz afektivního vzrušení. Vedlo-li u Darwina zaměření na afektivní spontaneitu k tomu, že vědec minul při svém zkoumání výrazy řízené vědomou vůlí nebo formované společenskými konvencemi, u Stanislavského vedlo zaměření na hereckou spontaneitu k vylučování všech konvenčních mimických výrazů a k odmítnutí všech hereckých způsobů vyjadřovacích, které byly získány zvenčí bez tvůrčí herecké spontaneity. Všechny mimické normy hereckého řemesla jsou Stanislavskému podezřelé a on nechce přijmout ani ty, bez nichž by nebylo hereckého umění a jež tvoří základ divadla. Shledává se nesmyslným sám základ divadla a divadelnosti: fakt, že herec neexistuje sám sobě, ale že je tu pro obecenstvo — že jeho řeč není bezprostředním výrazem jeho nejsubjektivnějších citů, ale že je určena obecenstvu — nesmyslnost tohoto faktu rozbírá Stanislavskij vždy znovu a znovu a souží se s ním jako s nesplnitelným úkolem svého řemesla (str. 330 Mého života v umění):

„Představte si, že vás vystavili na odív na velkém podiu na Rudém náměstí před stotisícihlavým davem. Vedle vás postavili ženu, s kterou se možná setkáváte po prvé. Nakázali vám, abyste se do ní veřejně zamiloval, a to tak, abyste se mohl láskou zbláznit a vzít si život. Ale nemáte pomýšlení na lásku. Jste v rozpacích. Stotisíc očí je na vás upřeno, očekávají, že je donutíte plakat, stotisíc srdcí chce být nadšeno vaší ideální, nezištnou a ohnivou láskou, protože diváci za to předem zaplatili a mají právo žádat od vás to, co koupili. Přirozeně chtějí slyšet všechno, co říkáte, a proto musíte vykřikovat něžná slova, jaká se v životě říkají ženě mezi čtyřma očima a šepem. Musíte být všem na očích, všem srozumitelný a proto musíte gestikulovat a pohybovat se pro ty, kteří stojí dál. Je možné myslet na lásku anebo zakoušet milostné pocity za takových okolností. Nezbude vám, než abyste se snažil, pachtil a přepínal bezmocností z nesplnitelného úkolu.“

Jako pro Darwinovu vědeckou pozornost, neexistuje ani pro uměleckou pozornost Stanislavského mimické *sdělení*, potřeba mimického doroz-

umění mezi lidmi a nutnost dorozumění herce s obecenstvem. V tomto smyslu můžeme postavit protiklad mimického sdělení a mimického výrazu, jak se vytvořil stanoviskem Darwinovým a stanoviskem Stanislavského. Oba zkoumají nebo mají na zřeteli mimický *výraz*, oba nepřihlížejí anebo přihlížejí jen mimochodem a z jakéhosi donucení faktickým stavem věci také k mimickému *sdělení*. Je-li v mimickém výrazu obsaženo vše, co je spontánním projevem individuálního nitra, jsou mimickým sdělením míněny mimické zjevy formované vnějšími konvencemi a ukládané z vnějšku nitru individua pro potřeby sociálního kontaktu.

Mimický výraz, podmíněný společenským kontaktem nebo zaměřený k němu, zůstal mimo Darwinovu pozornost. Podobně vyloučil Stanislavskij z hereckého výrazu ty způsoby hereckého projevu, které neplynou přímo z individuálního niterného hnutí herce, ale které jsou podmíněny existencí diváka a divadla, t. j. potřebou kontaktu herců se společenstvím diváků. (Pokračování.)

snad nejostřejší obžaloba justice ve světovém dramatu. Ve chvílích odsouzení pronáší Čarudatta na adresu zákonů a krále, který je dal, téměř epigramaticky útočně zaostřené sloky a jeho poslední verše před odchodem na popravu jsou pathetickým prokletím tyрана. Rebelantský význam má i postava Sansthánakova otroka, mravně proti pánovi nebetyčně vysokého; v okamžiku popravu přichází Sansthánaku usvědčit a když je odmrštěn, protože pán má proti otroku vždy pravdu, pronáší protest proti této nerovnoprávnosti. A takových příkladů bychom našli více.

I po stránce detailního rozboru tedy text nepřipouští jiný logický výklad než že vznikl ve společenské situaci, jež jednak podmínila jeho téma, jednak připustila, aby hra takového obsahu byla uvedena na jeviště. To jest nedlouho po nějakém společenském ořesu. V této souvislosti připomínám thesi jednoho z vykladačů „Hliněného vozíku“, že totiž hra v postavě Arjaky oslavuje zakladatele některé dynastie.

Potud historie, vysvětlující, proč k nám hra po půl druhém tisíciletí mluví důvěrně blízkou řečí. Její nadčasový význam však dostává právě dnes další, konkrétnější zabarvení. Myslím tu na postavu Čarudatty. Tento trpný hrdina udžadžajinské vzpoury je budhistickým životním ideálem muže. Je to *typicky indický* charakter, vzdálený tomu, co je Evropa zvyklá pokládat za hrdinu dramatu. Srovnajte si však jeho charakter a jeho osud s politickým programem a slovy vlastence, tak fakirsky oddaného své zemi a její svobodě, jako Gandhi: „Kdyby Indie sáhla k násilí, navždy bych se jí odřekl!“ Mezi stáletou hrou a současným životem třístamilionové země jsou jasné korespondence. Postavení obou protichůdci Čarudatty a Arjaky má hlubší obdobu v dnešních postavení Gandhiho a indické protiimperialistické levice.

„Hliněný vozíček“ je drama hluboce národní a právě tím světové. Drama do krajnosti konkrétní a právě tím nadčasové. Tím spíše, že již jeho autor přes zřejmé sympatie k Čarudattovi jasně viděl, která z obou politických tendencí je nakonec rozhodujícím momentem dějinného zvratu.

## Herecká inspirace

Pokračování stati „Mimický znak a mimický příznak“

Jindřich Honzl

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

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

Stanislavskij, počav odmítnutím hereckého řemesla, jeho norem a navyklých šablon (viz stať: O řemesle, přeloženou Ant. Kuršem v časopisu *Divadlo* č. 3 a 4, roč. 1939), obrací se k citu, jako k jedinému zdroji mimického projevu. Prožívané afektivní vzrušení jest mu totiž zárukou spontaneity, jež se ztotožňuje Stanislavskému s tak zvanou pravdivostí výrazu. Právě ve shora citované stati: „Gesto musí doprovázet cit a ne slovo; gesto se musí rodit z citu.“ (Proložil J. H.) „Rodit se z citu“ — všimněme si zase výrazu: rodit se, které chce dokumentovat názor, že umělecké dílo není vytvářeno, ale že se rodí tak organicky, jako roste květ nebo létá pták — rodit se z citu, to je příliš neurčitý metodický návod k umělecké práci. V knize *„Můj život v umění“* jsou zasvěceny celé kapitoly a vlastně celá kniha problému, jak nalézt a definovat metodu umělecké práce a jak ji učinit pochopitelnou a přístupnou i ostatním, když se cit tolik vzpírá být spoután v definici a v metodě.

„... začal jsem ... hledat jiný duševní a tělesný stav, blahodárný a nikoli škodlivý pro tvůrčí proces. Na rozdíl od herecké nálady shodneme se nazývat jej tvůrčí náladou.“ (Str. 331.)

Už z těchto několika slov je zřejmo, že Stanislavskij hledá cestu k inspiraci, již chce učinit schůdnou každému herci nebo, jak se vyjadřuje — „všem lidem od umění“. Na mnohých stránkách knihy nalezneme doklady tohoto

hledání; vždy znovu se Stanislavskij vrací k témuž problému: „Jak uchránit roli, aby se nescvrkla, od duchovního umrtvení, od tyranie hereckých návyků a vnějšího přiučení? ... Je zapotřebí, aby člověk, než počne tvořit, dovedl vstoupit do takového duchovního rozpoložení, v jakém jen je možné tvůrčí tajemství.“

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

Jde předně o neovládatelnost inspirace: „Pravda, někdy náhodou, z příčin nám neznámých, také na nás sestupovalo Apollonovo vnuknutí... Takové šťastné chvíle se vyskytovaly u mně i u jiných kolegů herců prostou náhodou, která ovšem nemůže být základem umění.“ (Str. 245, *M. ž. v u.* Proložil J. H.) Na dvě věci tu ukazuje Stanislavskij. Předně, na náhodnost inspirace a za druhé, na neschopnost náhodné inspirace být základem umění.\*) Je-li náhodnost inspirace uznaným faktem, neuznává se, že by náhodná inspirace nemohla být rodičkou umění. Náhodnost inspirace nebrání básníkům, hudebníkům, malířům a ostatním umělcům, aby se jí nedovolávali vždy jako zdroje své tvorby. Zkreslení, kterého se tu Stanislavskij dopustil ve výkladu inspirace, je zřejmě způsobeno speciálními požadavky umění hereckého. Před Stanislavským se otvírá vražedná antinomie: buď vládne inspirace herectvím jako ostatními uměními, anebo herectví postrádá inspirace — a pak nemůže být uměním, ale je pouhým řemeslem. Nedivme se, že se Stanislavskij brání smrtící formulací tím, že posune pojem inspirace tak, aby obsáhla i herectví.

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

\*) Je zajímavé, že Stanislavský uhýbá problému i tím, že nikdy nenazývá inspiraci jejím pravým jménem, ale že volí vždy synonyma nebo opisuje název širším obrazným výrazem. Prohlédneme-li „*Můj život v umění*“, knihu, jejímž vlastním thematem je přece zápas o „inspirované herectví“, nenajdeme tam vůbec slovo „inspirace“. Místo toho se mluví o Apollonově vnuknutí (s. 245), nebo jen o vnuknutí, o tvůrčí intuici (s. 246), tvůrčím stavu (s. 383), o vnitřní pravdě citů a zážitků (s. 249), o tvůrčí náladě (s. 331) atd. — nikdy přímo o inspiraci.

Stanislavskij se nemohl dovolávat zbožné inspirace umělců 19. století, a nemohl ji doporučovat hercům jako zdroj i cíl. Tajemné slavnosti Dionysovy se nemohly stát hercům denním zaměstnáním. Nešlo mu o inspiraci genů a vyvolenců. Hledal tvůrčí vytržení pro „všechny lidi od divadla“. A donucen touto potřebou, odvážil se tvrzení, které bychom mohli nazvat revolučním názorem na inspiraci: „... všichni lidé od umění, počínaje geniemi až po prosté talenty, jsou více či méně schopni dojít jakýmsi nepovědomými intuitivními cestami k tvůrčí náladě.“ (Str. 331.)

To nebyla jen taktická potřeba theoretika, která přivedla Stanislavského k této formulaci, v té větě je i kus jeho poznání, část jeho zkušenosti, kterou získával pozorováním skutečné umělecké práce. Zmáhání uměleckých úkolů hereckých a režisérských jím samým pomohlo mu korigovat romantický názor na inspiraci. Jeho korektura není úplná ani důsledná. Sahá jen potud, pokud jde Stanislavského zkušenost z konkrétní divadelní práce. Aktivní režisér nemůže theoretisovat na předpokladech, které odporují jeho denní zkušenosti. Veden jí, naučil se nepřenášet tajemství inspirace do transcendentna a nedovolávat se názorů toho fideismu, který se domnívá, že oslavuje umění a inspiraci, nazývá je božskými, zatím co právě ono označení ponižuje člověka, upírajíc umělecké tvořivosti lidský zdroj. Pracující i theoretisující režisér má před sebou konkrétní úkol: vytvořit metodologii umělecké herecké práce a hledat její reálné předpoklady. Jeden z nich — ten hlavní — nalézá ve fantasii, o níž praví, že přece nemůže být „lidem od umění“ a od divadla upírána. Fantasii pokládá za nepostrádatelnou podmínku uměleckého tvoření a osvobození fantasie za jeho předpoklad.

Fantasie hercova je zvláštním způsobem vázána na nástroj jeho umění — na jeho tělo. Znovu a znovu poznává Stanislavskij při svých pokusech, že fantasie zůstává bez moci a bez vlivu na herce, neuvolní-li se cesty a neosvobodí-li se prostředky, kterými se fantasie na herci může projevovat. Nepohne žádným svalem hercova těla, dokud není ono osvobozeno od napětí, způsobeného úkolem nevystoupit z obrazu předem připraveného vzoru a dokud není připraveno bezprostředně reagovat na každý ideomotorický nervový popud, vznikající v hercově vědomí na základě fantasijních představ. („Z počátku jsem si jen povšiml na jiných i na sobě, že v tvůrčím stavu hraje velikou úlohu tělesná svoboda, odstranění každého svalového napětí...“ [s. 333].)

Metodologický objev Stanislavského spočívá v poznání, že osvobození herecké fantasie předpokládá osvobození těla. Tělo — to značí nejen fysiku, ale i fyziologii těla — zůstává tu ovšem stále „nástrojem“ představ a citů,

ochotně poslušným přijmout každý ideomotorický popud a obrazit každou představou nebo afektivní změnu myslí.

Stanislavskij trvá na stanovisku neslučitelné protikladnosti psychy a těla. Tělesná fysis se mu jeví jako mechanická soustava orgánů, podrobených psychickému řízení. V tom smyslu jde Stanislavskému o „naprosté podrobení celého tělesného ústrojí příkazům hercovy vůle.“\* (S. 333.) Stanislavského představu psychické spontaneity doprovází potřeba absolutní kázně, již je spoutána hercova tělesnost. Spontaneita se tak proměňuje na pohybovou ukázněnost těla, řízeného volním záměrem. Fysice a fyziologii těla se upírá právo na spontaneitu — a nemožno se tedy pozitivně uplatňovat v pohybové inspiraci. Nazveme toto ponětí hercovy spontaneity uměleckým finalismem, neboť tu jde o úplné a naprosté zacílení pohybu na hercův umělecký výraz, jenž má být nejčistším projevem ducha, t. j. umělcovy představy.

Je pozoruhodné, že obdobný, ale biologický finalismus vytýká věda Darwinovu názoru a jeho výkladům o mimickém výrazu dojmů. Praví se, že konec konců onen spontánní mimický projev, který Darwin vykládá jako „zachovaný návyk“ pohybu, který byl prvotně prováděn pralidmi jako účelný a záměrný útok, únik nebo obrana a který se automatisoval dědičností, že tedy onen spontánní pohyb není než asociativní a hereditálně zastřená představa o záměrném vlivu vědomé vůle na tělo. Ke kritice Darwinova názoru stůž zde citát z díla: „*L'expression des émotions*“ G. Dumase (s. 60): „Připouštěje účast temné či jasné vůle na vzniku mnoha užitečných návyků, vytvořil si (Darwin) pohodlnou hypotetu, podle níž, když jí promítneme dál ve směru její vlastní logiky, se konec konců objeví mechanický výraz emocí při svém vzniku jako příkaz daný tělu duchem; a tím že (Darwin) připouštěl, že užitečnost návyku vysvětluje nejenom jeho zrození, ale také jeho přenášení výběrem v témže (živočišném) druhu, tím se připojil k finalismu stejně hypotetickému, jakým byl finalismus Spenzerův.“ (Proloženo J. H.)

Tento Darwinův a Stanislavského finalismus mohl vzniknout jen na nesprávném — či aspoň — na neúplném rozdělení výrazových pohybů na spon-

\*) Úplný citát ze str. 333 „*Mého života v umění*“ zní: „Z počátku jsem si jen povšiml na jiných i na sobě, že v tvůrčím stavu hraje velikou úlohu tělesná svoboda, odstranění každého svalového napětí a naprosté podrobení celého tělesného ústrojí příkazům hercovy vůle.“

tání a volní. Příliš zřetelně poukazuje zjednodušené rozdělení pohybů (na spontánní a volní) na obdobnou jednoduchost protikladu duše a těla; řekli jsme již, že taková finalistická protikladnost spontaneity a volní záměrnosti, jak ji předpokládají Darwin a Stanislavskij, nevede ke skutečnému řešení. Stavba Darwinových teorií i theoretických názorů Stanislavského se hroutí, jakmile poukážeme na fakt, že spontaneita i volní záměr se pronikají v pohybech navyklých a v pohybech automatických a že rozdělení pohybů, které si Darwin a Stanislavskij zjednodušil na protikladnou dvojici, je třeba rozmnožit o pohyby reflexivní a instinktivní a že vědomé a volní pohyby jsou teprve pátým členem této řady, která svou existenci vylučuje dvojjmennou schematickou protikladnost spontaneity a záměrnosti.

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

Uvolnění nebo osvobození těla, které žádá Stanislavskij, mělo by skutečný význam jen tehdy, kdyby se jím osvobozovala tělesná spontaneita, jejíž automatismy souvisí složitými vztahy s psychou. Stanislavskij však neosvobuzuje tělo k tomuto cíli. Uvolňuje tělo proto, aby mohlo být poslušným nástrojem spontaneity zcela netělesného rodu, t. j. fantasijních představ rodících se v duchu zcela nezávisle na tělesné mechanice. Přiděluje-li Stanislavskij inspiraci jen „duchu“ (duchu ve smyslu starého protikladu duše a těla), nezbyvá „tělu“, než aby poslouchalo.

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

Tělesné uvolnění, jak je žádá Stanislavskij, není skutečným osvobozením těla. Je to takové oprostění těla, které je zbavuje každé činnosti. Je to jen negativní stránka skutečného osvobození. Neboť skutečné osvobození musí znamenat svobodu činnosti. Původ herecké inspirace nebude nalezen, ne-

bude-li s psychou osvobozeno i tělo, nebude-li hledán v jeho aktivitě (a nejen v aktivitě ducha) zdroj oné herecké inspirace.

Je zvláštní, že si Stanislavskij neuvědomil složitou existenci vztahů mezi tělesným a duševním. Vždyť právě herectví by mohlo být nejlepším příkladem a nejhodnější aplikací svalové paměti, svalové spontaneity a tedy svalové inspirace. Herectví je přece projev vnějšku a hercův materiál — jeho tělo — se uplatňuje v první řadě v každém jeho projevu. Stanislavskij poznává tento vliv všude, kde mu jej objevil jeho smysl pro skutečnost a pro konkrétní uměleckou práci. („Stačilo dokonce, abych přijal mimo jeviště vnější způsoby Stockmannovy a již v duši vznikaly city a pocity, které je kdysi zrodily. „*Můj život v umění*“, str. 277.) Ale nevyvodil z postřehu o svalové paměti, o vlivu svalového pocitu na psychu, o vlivu tělesného uvolnění na inspiraci důsledky, jaké se tu nabízely. Jsa určen filosofickými i odborně vědeckými názory své doby, dobýval se ke skutečnému poznání jen tím, jak s pomocí těchto názorů objevoval fakta, která jej přiváděla do rozporů s nimi. Fakt, že „vnější způsoby Stockmannovy“ — t. j. gesta a mimika určité herecké role vnějšně opakované, rodí pocity a city, s kterými byly tyto pohyby kdysi spojeny, odporuje vlastně té vševládající psychična, kterou vyznává Stanislavskij. Neboť v tomto případě to byla svalová paměť a svalový pocit, které budily v herci představy a city. To je v přímém rozporu s názory, jež zastává Stanislavskij. Vždyť v tomto případě tělesný pohyb ovládá ducha, jeho city a pocity. Připomínáme si zde theorie G. E. Lessinga, který chtěl založit herecký systém na svalové paměti a na vlivu, který mají motorické pocity na psychu. Lessing praví ve 3. kuse Hamburské dramaturgie: „... prudká chůze, dupající noha, hrubý, teď ječivý, jindy sevřený tón, hra obočí, chvějící se rty, skřípání zubů atd. — jestliže (herec), jak pravím, dobře napodobí jen tyto věci, které můžeme napodobit, kdykoli chceme: tu zachvátí jistojistě jeho ducha temný cit zlosti, který zapůsobí znovu zpětně na jeho tělo a vyvolá tam ty změny, které neodvisí pouze od naší vůle...“

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

Nechceme využít citátů z Lessinga ani poukazu na Diderota, Jamesa a behavioristy pro propagaci mechanisticko-racionalistického názoru 18. století a pro jeho moderní obměnu a nechceme vylučovat představové motivy

z pohybové herecké inspirace — nebo jinak řečeno: nechceme popírat účast vizuálních a akustických představ na pohybové herecké inspiraci — ale chceme ukázat, že Stanislavskij chápal nesprávně hereckou inspiraci, jestliže ji umístil jen do představového vědomí, které vybavuje představy vizuální a akustické, k nimž prý herec připodobňuje své tělo vědomými motorickými popudy. Stanislavskij nepoznává, že předpokladem herecké inspirace jsou složité vztahy mezi souborem představ, k nimž náležejí i motorické svalové představy a které mají pro herce zvláštní důležitost. Nazýváme svalovými představami stopy, uchovávané svalovou pamětí. Ony stopy se obyčejně nejmenují představami, protože podržují při svém vybavování svůj zvláštní, podvědomý charakter.

Stanislavskij má však k svalové paměti a k svalovým „představám“ zcela odmítavé stanovisko. Obžalovává je, že působí během času degeneraci role a že dělají z role „zvětralou skořápku, práchnivinu, smetí, které uvázlo v duši i v těle z různých náhodných příčin, jež neměly nic společného se skutečným uměním.“ Svalové paměti přičítá Stanislavskij jen negativní vlivy a vlastnosti. Jejím působením se prý stává herectví „mechanickým zvykem provádět jednou provždy ustálenou technickou gymnastiku“ a bezduše opakovat naučené „herecké návyky“. Herec, který hraje tutéž roli denně po týdny, po měsíce, ba po roky a opakuje při tom vždy stejné pohyby se stejnými slovy, automatizuje ovšem nutně svůj výkon tak, že k jeho provádění mu není třeba žádného zvláštního duševního soustředění — tím méně inspirace. Se stanoviska psychické rovnováhy a psychického zdraví hercova je třeba považovat tento zjev za nezbytnost. S touto nezbytností musí počítat každý theoretik hereckého umění, jako s ním počítá i divadelní praxe. Divadelní zkoušky nejsou než návodem a přípravou pro automatizaci určitých hereckých projevů — ať už jsou to projevy hlasové (naučení se textu role), nebo gestikulační a mimické.

Ale fakt, že se herecký výkon opakováním automatizuje, není pro nás důkazem toho, že by herectví nemohlo být uměním inspirovaným a že není nasyceno tvůrčím elánem. Chceme-li pro herectví uchovat právo na inspiraci a na název umění, musíme zbavit názor na hercův tělesný výkon a na psychickou podstatu herecké inspirace těch nesprávností, jež předpokládají v hercově tvůrčím aktu nezávislého ducha ovládajícího a spoutávajícího tělo, nesprávností, které přiřazují k indeterminaci duchové inspirace determinaci tělesné fyziky.

Historickou funkci tohoto nesprávného názoru na herecké umění pochopíme jedině tím, že si k němu přimyslíme uměleckou praxi, z níž tento názor



vycházel, již vyhovoval a již také sloužil. Odhalíme tím také příčiny, proč Stanislavskij (a s ním všecko tak zvané realistické divadlo z konce století) odmítal svalové automatismy, herecké návyky a všecku „hereckou řemeslnost“.

Realistické herectví — t. j. herectví generace, která byla u nás nejčistěji vyjádřena uměním Hany Kvapilové — je vázáno svými hereckými prostředky jen na automatismy. Herecký pohybový a hlasový projev nebyl a nesměl být ničím jiným než nejvěrnějším obrazem hlasové a pohybové mimiky skutečných lidí. Mimika jevištních postav se musela shodovat s mimikou jejich vzorů, které chodí po ulici, pracují v dílnách, žijí v domech a trápí se ve školách, věznicích a nemocnicích. *Na jeviště směly jen ty pohybové konvence, které automatisoval život svým vytrvalým opakováním.* Jeviště a herece ovládly tyto automatismy zúplna a vyloučily svobodnou hereckou tvorbu na čas s jeviště vůbec. Nebylo vlastně herecké pohybové inspirace. Nešlo vlastně než o řazení a uspořádání automatismů hlasových a pohybových a otázkou herecké metody nebylo naučit se jevištním pohybům a jevištní dikci a na tom základě objevovat pohyby a přízvuky nové — naopak, cílem oprav Stanislavského bylo odvrhnout všechny pohybové a hlasové konvence a vynálezy jevištní a nahradit je pohybovou a hlasovou spontaneitou, t. j. takovými pohyby a přízvuky, které provádí automaticky, mimovědomě každý člověk, jenž se s někým zdraví, jenž někomu něco nařizuje, jenž někoho přemlouvá atd. V těchto automatismech nemohla ovšem spočívat herecká technika — ta byla vlastně dána každému, hereckým problémem byl výklad role, t. j. způsob a záměr, podle nichž bylo třeba tyto hlasové a pohybové automatismy uspořádat. Nešlo a nesmělo jít o žádné neautomatizované pohyby a nekonvenční hlasové projevy. Na stránkách memoárů, kritik, rozborů a teorií této herecké a režisérské generace nenacházíme stopy nebo doklady tvůrčí práce na pohybové a hlasové technice herecké. Prohlédneme jen literární pozůstalost Hany Kvapilové a její rozborů rolí a užaseme, že tu nenajdeme nic specificky hereckého, že záznamy o gestu jsou velmi řídké a jsou-li, že se omezují právě jen na konvenční automatismy: „hladivá ji zamyšleně po lících“ — „zacpává si uši, pohvizduje“ a „strašně se rozpláče“. (H. Kvapilová: Literární pozůstalost. Str. 352 a 353.) Zato poznámky pro studium role do Kvapilových „Oblak“ (Literární pozůstalost, str. 336) jsou přeplněny termíny psychologických nálad, citů, tužeb — a naše nejlepší herečka generace 90tých let si je zaznamenává jako technické termíny hereckého umění: „Mája Zemanová vejde rozněžnělá vzpomínkami. Setkávajíc se s Petrem je konvenční svět-

skou dámou, ale za vzpomínkami kmitá cit hovor em. Roztaje a rozjásá se, když pozná Petra, a když se setká s Kociánovou a farářem. Rozezpívá se v ní všecka dobrota čistého člověka, odpoutaného na chvíli od divadelního světa. Jeho špína unikla nadobro, jak vešla Mája do přírody a dnešní chvíle je v ní nejsilnější, nejkrásnější radosti v tom prázdinnovém osvobození...“ U vynikající realistické herečky i u geniálního realistického režiséra sledujeme totéž zaměření k nitru a totéž prezírání těla, tělesného pohybu a hlasového výkonu. Nálada, cit určují hereckou techniku, tělesnost je jim ve všem podřízena. Tvorba a inspirace se týká jen procítění, prožití a protrpění. To tvoří umělcovy výsady nad neumělcem. Mimika, tělesný pohyb, hlasový projev nejsou předmětem technického studia, protože jsou přece dány každému normálnímu člověku, mimika hlasová a gestikulační je přece každému člověku „vžita“. Proto je třeba na jevišti žít — ne gestikulovat a utvářet hlas. Prožije-li se a procítí-li se dramatická postava dost hluboce — projeví se mimika sama, spontánně, automaticky. Je ovšem třeba dodat — že to bude mimika realistické hry a realistického jeviště. Metodika realistického herectví, jež na jedné straně vyhláší ústy svých velkých představitelů boj všem hereckým konvencím a jež vidí ve svalovém automatismu zkázu hereckého umění — stojí všecka na automatismech a na konvenci.

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

V díle „Výraz dojmů u lidí a u zvířat“ praví Darwin: „Výrazové pohyby propůjčují slovům živost a sílu. Odhalují myšlenky a úmysly bližních pravdivěji než slova, která mohou být falšována“. Darwin tedy staví proti umělým slovům, která mohou být falšována, přirozenou mimiku, mimiku spontánní — jež, soudě tak z protikladu, nemůže být falšována.

V díle H. Lichtenberga: Richard Wagner jako básník a myslitel — nacházíme tento citát z Wagnera: „Orchestr vyjádří především sluchu to, co označují posunky různých jednajících osob v dramatech zraku. Posunek zajiště vyjadřuje, co slovo vypověděti nedovede. Člověk obrací se v rozmluvě pouze k rozumu spolunluvcího, negestikuluje, přestává na pouhém slově;

chce-li naproti tomu dojmově působiti na citovost, připojuje ihned ke slovu posunek a dává vyjádřiti gestu přesně ono plus citové, jež řeč nevyjadřuje“.

Nepodrobujeme zatím kritice tvrzení, že řeč nemůže vyjádřit ono citové plus, jež umí vyjádřit posunek. Wagner přehlíží fakt, že také řeč má svou mimiku a svůj výraz, zrcadlíci emocionální hnutí duše. Chvění hlasu, nebo síla expirace, přerušování hlasového proudu smíchem nebo pláčem jsou velmi působivé způsoby hlasové mimiky. Všimněme si však stránky Wagnerova citátu. Byť tu nebyla přímá zmínka o mimické spontaneitě, odkazuje k ní protiklad slova a posunku, jež je Wagnerem vykládán jako protiklad záměrného rozumu a spontánního citu. Všimněme si lépe, je to tentýž protiklad, na nějž poukázal Ch. Darwin, totiž protiklad slov, „která mohou být falšována“ a mimického výrazu, jež je nefalšovaný, protože je výrazem citové spontaneity. Vědomý rozum může volit falešná slova — cit, jež ovládá posunky, je buď přirozeným a pravdivým budičem posunku — anebo není vůbec. Herec, který je skutečně ovládnut citem, nemůže se projevit jinak v mimice než niterně, pravdivě, spontánně... či jak jinak chceme ještě nazvat onen nefalšovatelý, přirozený automatismus vztahu mezi citem a mimikou. Herecká teorie a metodika obracela tedy svou pozornost k citu a ke způsobům, jak jej možno v herci probudit. Neboť podle toho názoru řeší cit automaticky všechny technické obtíže a problémy mimiky. Výrazový automatismus citu obsahuje vše, z čeho může herecká metodika vycházet, on obsahuje vše, k čemu může dokonalost hereckého umění mířit. „Tak tedy — řekl jsem si v duchu — všechno záleží na tom, aby herec procítil roli a potom přijde všechno samo.“ (Stanislavskij: *Můj život v umění*. Str. 312.)

„Podat se citu“ — „vycházet od krásné, vzrušující vnitřní pravdy“ — „vkládat do role živé city“ — „pomlkami a pohledy projevovat vyzářování niterného citu“ — to vše jsou termíny Stanislavského. Podle něj musí tedy herecký systém adepta naučit 1. jak probouzet cit a 2. jak na něm učinit závislým každý projev těla. Mluvili jsme už o osvobození a uvolnění těla, které je Stanislavskému prvním technickým prostředkem niterného, citového herectví. Tělo, jeho nervová vedení a svalové soustavy, osvobozené a uvolněné musí se podříditi duši a citu jako jedinému vládci a veliteli. Musí se naučit být poslušno každého jemného citového popudu. Otázka však je, jak nalézt velitele — cit? O. Zich říká v „*Estetice dramatického umění*“ (str. 152), že „city si nelze vůbec pamatovat, nýbrž jen mít“. City tedy nelze „vybavovat“ — je třeba je buditi. Stanislavskij je si také vědom tohoto psychologického faktu, jež tvoří nesnáz problému.

City doprovázejí vnímání skutečnosti nebo doprovázejí představový proud.

Skutečnost, kterou herec vnímá, jest jeviště s dekoracemi, nalíčení partneři, a tmou zahalené obličej diváků. Tato skutečnost je s to vzbudit v herci jediné tiseň, stud, odpor anebo posměch a ironii. Je možné se vysmát této živé skutečnosti anebo se od ní se studem odvrátit. Mají-li přece vzniknout hluboké city inspirující jeho uměleckou tvorbu, je třeba zbavit jej nejprve těch citů, které v něm vyvolává skutečnost jeviště nejbezprostředněji a nejsilněji. Stanislavskij si tedy zaznamenával okolnosti a způsoby, které jej zbavovaly strachu před obecenstvem a které mu dávaly „zapomínat na to, že je na jevišti“ (str. 333).

„Nová náhoda mne vrhla ještě na jednu základní pravdu, kterou jsem hluboce procítil, totiž poznal. Pochopil jsem, že mi bylo proto dobře a příjemné na jevišti, že kromě uvolnění svalového mě mě veřejné cvičení (t. j. uvolňování těla), připoutávajíc pozornost k tělesným pocitům, odpoutávalo od toho, co se dělo za rampou, v hledišti, za strašnou černou dírou jevištního portálu.“ (Str. 333.)

Jest tedy třeba odvést hercovo vnímání od vnější skutečnosti a ukázat mu nejdříve směr k vlastnímu já, což se stane zaměřením vnímání na skutečnost vlastních „tělesných pocitů“. Toto soustředění k vlastní tělesné skutečnosti má vyloučit vnímání vnější skutečnosti, t. j. má vyřadit vnější skutečnost z vlivu na hercovy city. Tím se ovšem již neprobouzí inspirativní city. City, které se budí při soustředění, jsou city všeobecné libosti nebo nelibosti, vznikající správným nebo porušeným průběhem nevědomých vegetativních funkcí nebo snadným průběhem vědomých funkcí svalově motorických. Soustředění k citům vegetativního původu znamená pro herce soustředění se k *náladě*, libé nebo nelibé, podle celkového stavu tělesného zdraví nebo nemoci. Tím by se stal základní předpoklad hereckého umění nestálým, neurčitelným, nepředvídatelným a tak proměnlivým, že by v něm nebylo jistot. Vzpomeňme, že naše dobrá nálada, určená zdravím, sytostí, klidem způsobí, že se rádi oddáme *příjemné* hudbě, zatím co se nám tatáž hudba stává *trýzní*, nejsme-li zdraví, syti nebo pracujeme-li. Jak rozhodným činitelem byla pro realistické herectví *nálada*, o tom svědčí každá stránka vzpomínek a úvah realistických režisérů a herců. Ne nadarmo je „tvůrčí nálada“ předpokladem hereckého umění v úvahách Stanislavského, a „herecká nálada“ se nazývá její netvořivý protiklad.\*) Hana Kvapilová vidí

\*) „... začal jsem přirozeně hledat jiný duševní a tělesný stav herců na jevišti, blahodárný a nikoli škodlivý pro tvůrčí proces. Na rozdíl od herecké nálady shodneme se nazývat jej *tvůrčí náladou*.“ (*Můj život v umění*, str. 231.)

v proměnlivosti nálady hlavní problém hereckého umění. Počíná jím svou stať: „*Zena v dramatickém umění*“ (*Literární pozůstalost H. Kv.*, str. 227 a n.) „Vždyť dovedl-li herec sloučiti svou bytost s bytostí básníkem stvořenou, dovedl-li zapřítí sebe největší měrou, zvítězil-li umělecky podáním role, nemůže a nesmí o sobě tvrdit, že zachytí o nejbližším večeru představení svou stejně dokonale, jako o večeru prvním. Kdo může spoléhat, že dovede vyvolat svátek místo všedního dne, že bude stejně náladou bohat, náladou právě nutnou k představě bytosti, tak a tak kombinované citově i fyzicky?“ (Proložil J. H.) „Jest událostí, může-li herec konstatovati v téže svojí roli, hrané několik večerů po sobě jdoucích, dvě stejně citěných, stejně posvěcených chvil, dvě do podrobnosti stejně vyžitých nálady.“

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

Ale přízvuk role neodvisí jen od nálady herečky — jest odvislý i od nálady herců ostatních. O tom svědčí jiný záznam, vztahující se k „Třem sestrami“. „Včera byl u nás vydrážděný večer, třebaže obecenstvo bylo mnohem slušnější. Moje Máša byla trpká a měla nové hořké tóny i ve štěstí.“

Stanislavskij, jenž doporučoval herci pozornost k tělesným pocitům pro povzbuzení *tvůrčí nálady*, nechtěl tím jistě ohrozit hereckou jistotu, umělecký význam a záměr jeho role, nechtěl nebezpečně otrásat celým organismem hry a její jednotou. Ale toto ohrožení jistoty a celistvosti vyplývá nezbytně z jeho metodických rad o svalovém uvolnění a soustředění k tělesným pocitům. Sama praxe Stanislavského i praxe jeho spolupracovníků to dokazují. Režisér viděl ovšem v soustředění k tělesným pocitům nikoli prostředek ohrožující stabilitu uměleckého celku, jeho jednoty a jeho významu, ale shledával v něm prostředek zajišťující — podle jeho mínění — *tvůrčí náladu*, t. j. dobrou, příznivou, povzbuzující náladu, která způsobí, že se hercovy niterné obrazy a s nimi spojené city objeví na nejpříznivějším pozadí, jež jim vůbec může hercovo nitro nabídnouti. Jeho předpoklad je správný potud, že hercovo svalové uvolnění a tělesný klid, do něž se herec vědomě uvedl, působí inervační harmonii svalových napětí a že z této harmonie vzniká všeobecný libý cit, celková příznivá nálada, jež je zdárným východiskem k jakékoli činnosti fyzické i psychické. To je vše správné a důmyslné. Jenomže prostředek Stanislavského, soustředit pozornost k tělesným pocitům, jímž má tato nálada vstoupit do vědomí, nebo jímž má ovládnout psychu, nezaručuje, že se hercova duše stane klidným zrcadlem

jezerní hladiny, obřezující všechny proměnlivé hry oblak a zrcadlící v noční tmě všechny sestavy věčných souhvězdí, ale že se stane rozbouranou hladinou hercovy subjektivity, pro niž neexistují ani oblaka, ani hvězdy, ale jenom nutková a nezadržitelná síla vlastního nitra a jeho vlastních nálad, závislých od nesčetných a neovládatelných vlivů jeho tělesného zdraví, nevědomých potřeb a tužeb, instinktivních nutkání, pudové přitažlivosti nebo odpudivosti a všeho neovládatelného základu jeho podvědomí a nevědomí, který vyúsťuje v tom, čemu Stanislavskij říká vlastní tělesné pocity. Na této bouřné hladině herecké subjektivity může ztroskotat každé umělecké dílo, každá inscenační tvorba.

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

Poukázali jsme již na to, že svalové uvolnění nebo osvobození — jež jest realistickému režiséru prostředkem, jímž se má tělo připravit k bezvýhradné poslušnosti duchu — zachová svůj pozitivní význam tehdy, když neustrne na negativní stránce osvobozovací tendence, ale rozvine ji dál, t. j. neuspokojí se tím, že osvobodí tělo z nenáležitých funkcí, ale popřeje svobodu *jeho vlastním funkcím*, jež jsou mu vlastní jako organismu a jimiž se může projevit. Nezařadí-li se tato svoboda funkcí tělesného organismu do předpokladů herecké techniky, nebude její systém úplný a bude porušen ve svém specifickém prostředku a na základním materiálu, t. j. na hercově těle. Zato objeví nám správné formulování hercova tělesného osvobození také cestu z bezvýhodnosti, v níž se ocitla realistická metodika svým dalším prostředkem: soustředěním se k tělesným pocitům. Proměnlivost, nejistota a nebezpečí *nálad* tu byly podvratným výsledkem. Ale v postřehu realistického režiséra o úplné soustředěnosti tkví plodné jádro. Není hereckého výkonu bez

intenzivního soustředění. Bylo by však nesprávné soustřeďovat se jen k *tělesnému uvolnění*, t. j. k nečinnosti a k nedostatku úkonů. Citové pozadí, které je výsledkem takového soustředění, je tak slabě přízvukováno libostí, že je snadno překonáno kterýmkoli vegetativním pocitem, jenž způsobí naprostou změnu nálady. Není možno jinak vyloučit vliv nálady (t. j. všeobecného tělového citu) na herecký výkon než tím, že proti ní angažujeme silněji přízvukovaný cit, vznikající také z tělesných popudů, z *tělesných úkonů*. Tento cit nutně potlačí náladu, vznikající z nečinnosti, vyloučí její podvrtné vlivy a sjednotí hercovo myšlení i citění k výkonu a roli.

## Umění a průmysl kinematografie v dobách průkopníků (1896-1908)

*Georges Sadoul*

Carův příjezd do Paříže, Mac Kinleyovo peselství národu, námořní bitva u Kuby, Dreyfusova aféra, útok Boxerů na misijní stanici, ruská revoluce z 1905... to byly některé z prvních filmových námětů, některá z temat, jež si zvolila kinematografie k utváření základů své mluvy. Tak se utvrdil jeden z charakteristických rysů rodičeho se umění: v laboratoři zaznamenával film let racka nebo lidskou chůzi, v životě byl svědkem velkých událostí společenských. Umění filmové se vytvořilo tím, že změnilo prostředek záznamu v prostředek reprodukční, že usilovalo stát se ve své sociální podobě právě tak prostředkem činu, jako prostředkem zjišťování událostí.

Rodičí se kinematografie, ať už bojuje pro zvolení Mac Kinleye, nebo pro Dreyfusovu nevinu, ať už zaujímá stanovisko proti přistěhovalým dělníkům v Londýně, nebo ve prospěch Potěmkinových námořníků, svědčí, že doba jejich průkopníků byla zároveň také dobou, v níž se děla jedna z nejradikálnějších proměn lidských dějin.

Z odstupu padesáti let je dnes už jasné, že přechod devatenáctého století ve století dvacáté — který se děl od let 1894—95, od let zrození kinematografie, — měl nakonec pro osud naší oběžnice ještě větší důležitost než přechod osmnáctého století v devatenácté, jehož znaky jsou revoluce americká a francouzská.

Vítězství těchto revolucí ustavilo režim, jež charakterisoval mnohonásobný rozvoj bank, anonymních společností a průmyslu, režim, jenž vztyčil prapor volné soutěže.

Národohospodářské dějiny kinematografie mám na Edisonovi nebo Pathém ukazují, že s koncem 19. stol. končí i zásada volného obchodu, a že se pomalu ustavuje jiný režim, režim monopolů. Vynález filmu byl srovnáván často s vynálezem tisku, a je jisté, že film jako tisk se objevily na přelomu dějin. Vynález, popularisovaný Gutttembergem, vymezil konec středověku, protože přicházel současně s rozvojem prvních bank, zámořských objevů a se zřizováním továren. Industrialisace oživených obrazů, kterou provedli Edison a Lumière, nastala současně s rozšířením velkých bank a monopolisujícího průmyslu, úzce spjatým v samém středu velkých politických