

možné, ale v podvědomí tu zůstane velmi mnoho prvků života člověka, které působí na výraz jeho uměleckého talentu.

Odpověď na otázky obecnosti dne 29. 4. 1940; otištěno in: Burian, E. F.: O nové divadlo, 1930—1940, Knihovna divadelního prostoru, Praha 1946, s. 201.

JINDŘICH HONZL

Mimický znak a mimický příznak

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 obecností. 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 obrážejícím *nutnost* vznikající z *náhodných* předpokladů vnitřních i vnějších. Spontánní pohyb je pohybem člověka, mířícího k zachování nebo k zintenzívnění života, jak je určuje životní instinkt, pud sebezáchovy, pud sexuální, pud po sebeuplatnění atd. Cílem nebo výsledkem tohoto pohybu je osvojení si 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 (Pavlova reflexologie), v oblasti emocionálních center mozkových a činnosti sympatiku (objevy Cannovy, Bechtěrevovy aj.) i v objevech psychoanalýzy proměňuje se po-

tky*) stanoví se nová pojetí normy a znaku. Řešení antinomie spontánní a normované mimiky se neobejde bez zřetele k těmto vědeckým objevům. Zřetel k historii problému nám pomůže přesně formulovat pojmy.

Dovoláváme 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“ — tj. uchovaný návyk pohybu, který vykonávalo individuum, nebo historická řada individuí ocitajících se znovu a znovu ve sváru podobných životních situacích, které v nich budily lásku, nenávisť nebo strach. „Na čem se zakládá zvyk ve zlosti napřímit hlavu, vřáhnout prsa, pevně se postavit na zem, zatnout pěsti, sevřít obočí atd.? Na té skutečnosti, že člověk, který je zmítán nenávisť, se staví, aniž si toho je vědom, do postavení vhodného pro zaútočení nebo udeření soupeře a měří jej nenávisťným pohledem od hlavy až k patě.“ — „V čem záleží zvyk při nenávisťi odkrývat na jedné straně zub špičák? — Nelze na to zcela dobře odpovědět, ale můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat — říká Darwin — že podle naší podobnosti s antropoidními opicemi měli samci našich pralidských předků velké špičáky; ještě dnes se rodí někdy lidé se špičáky neobvyklých rozměrů s mezerami v protější čelisti pro jejich složení. Můžeme tedy předpokládat, ačkoli nám tu chybí jakýkoli důkaz, že když se 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 výrazem zlosti, jsou podle Darwina návyky pohybů uchované dědičností a vykonávané prarodiči z elementární životní nezbytnosti, prováděné potomky znovu při podobných nebo při takových okolnostech, které ony elementární okolnosti 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 apod. Výraz zlosti apod. 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

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

výrazy, které prý vznikají na základě obecného principu, že určité city jsou doprovázeny pohyby, jež jsou protikladem pohybů, které doprovázejí city protikladné. Tak např. 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 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 systematizuje 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. Kritériem 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, tj. systematičnosti 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 něho 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. Přitom nehledíme ani k tomu, že i zvířecí projevy, například úzkostné a výstražné signály mají společenskou funkci, oznamují rodině 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. století, které se projevilo nejen ve vědě, ale i v umění.

Také pro uměleckou divadelní práci druhé poloviny minulého století byla největším krifériem *shoda ve skutečnosti* a věrný popis nejspolehlivější uměleckou metodou. Také pro toto období znamenalo *historické vyličení* lidského osudu jeho *pochopení* a nahrazovalo jeho *výklad*. Není třeba se široce zabývat důkazy o popisném, takzvaně věrně fotografickém zobrazování skutečnosti uměním z konce minulého století. K té obecně známé věci chceme připomenout, že tato tendence znamená důkaz o *oslabené důvěře v systematizující 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 soustředěného 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 minulého století. Knihy Stanislavského (*Můj život v umění a Práce herce na sobě*) o tom podávají nejobširnější a nejdokonalější důkaz. Biohistorický (spíše než biologický) zájem Darwinův a výraz dojmů u člověka dospívá k témuž stanovisku, na kterém staví Stanislavskij svou práci i své teorie. Omezuje-li Darwin své zkoumání o mimice na spontánní pohyby, touží Stanislavskij rovněž *po pohybové spontaneitě* a chce vyloučit z herecké práce a z jeviště „všechny mechanické znaky chybějícího citu“ (*Můj život v umění*, str. 312—323*)] a založit metodu herecké práce a hereckého umění na „pravdě vlastních citů a pocitů, na pravdě vnitřního tvůrčího zanícení, které se chce projevit“ (str. 330).

Pravda citu a vnitřního zanícení — 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 afektního 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 ře-

*) Veškeré odkazy na Stanislavského *Můj život v umění* se vztahují ke 4. vydání tohoto díla, poslednímu v citovaném překladu Františka Piška (Orbis 1959) — poznámka redaktora.

mesla jsou Stanislavskému podezřelé a on nechce přijmout ani ty, bez nichž by nebylo herecké 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 nespílitelným úkolem svého řemesla: „Představte si, že vás vystavili na odív na velkém pódiu na Rudém náměstí před statisícovým davem. Vedle vás postavili ženu, s kterou se možná setkááte poprvé. 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. Sto tisíc očí je na vás upřeno, očekávají, že je donutíte plakat, sto tisíc 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 šeptem. Musíte být všem na očích, všem srozumitelný, a proto musíte gestikulovat a pohybovat se pro ty, kteří stojí dál. Je možné myslet na lásku anebo zkoušet milostné pocity za takových okolností? Nezbude vám, než abyste se snažil, pachtil a přepínal bezmocností z nespílitelného úkolu.“ (Můj život v umění, str. 324).

Jako pro Darwinovu vědeckou pozornost, neexistuje ani pro uměleckou pozornost Stanislavského mimické sdělení, potřeba mimického dorozumění a nutnost dorozumění herce s obecenstvem. V tomto smyslu můžeme postavit protiklad mimického sdělení a mimického výrazu, jak se tvořil stanoviskem Darwinovým a stanoviskem Stanislavského. Oba zkoumají nebo mají na zřeteli mimický výraz, oba nepřihlížejí nebo přihlížejí jen mimochodem a z jakéhosi donucení faktickým stavem věcí 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 zvnějšku 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, tj. potřebou kontaktu herců se společenstvím diváků.

Ukázali jsme, že protiklad normovaného mimického pohybu jehož předpokladem jsou určité společenské konvence sloužící k dorozumění herce a diváků) a spontánního mimického pohybu (kterým se bezprostředně projevuje lidský jedinec, vyjadřující svá niterná hnutí přímo, bez ohledu na společenské okolí) je ře-

šen Stanislavským ve smyslu mimického pohybu spontánního, nenormovaného. V tom souhlasí Stanislavskij s teorií 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 norm 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 takzvanou *pravdivostí* výrazu. Praví ve shora citované stati: „Gesto musí doprovázet cit a ne slovo; gesto se musí rodit z citu.“ (podtrhl 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 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 *jevištního rozpoložení* shodneme se nazývat jej *tvůrčí rozpoložení*.“ (str. 325).

Už z těchto několika slov je zřejmo, že Stanislavskij hledá cestu k inspiraci, jíž 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. Obtíž řešení jej nutí, aby opravil obecný názor na inspiraci, aby ji definoval a přizpůsobil ponětí inspirace dané úloze: nalézt metodu herecké práce, metodu, která by byla založena na spontaneitě citového zážitku.

Jde předně o neovladatelnost inspirace: „Pravda, někdy náhodou, z příčin neznámých také na nás sestupovalo Apollonovo vnuknutí ... Takové šťastné chvíle se vyskytovaly u mne i u jiných kolegů herců *prostou náhodou, která ovšem nemůže být základem umění*.“ (Můj život v umění, str. 243—244 — podtrhl 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 prostrádá inspiraci — a pak nemůže být uměním, ale je pouhým řemeslem. Nedieme 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 kostým. Nebyla-li jenom vlastnictvím géníů, byla aspoň vzácným majetkem vyvolených. Posvěcovala své kněze a své vladaře, vyřazovala je z davu, dávala jim moc mluvit za všechny nebo proti všem.

Stanislavskij se nemohl dovolávat zbožné inspirace umělců 19. století, a nemohl ji doporučovat hercům jako zdroj a cíl. Tajemné slavnosti Dionýsovy se nemohly stát hercům denním zaměstnáním. Nešlo mu o inspiraci géníů 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, počínajíc géníem až po prosté talenty, jsou více nebo méně schopni dojít jakýmsi tajemnými intuitivními cestami k tvůrčímu rozpoložení.“ (Můj život v umění, str. 325).

To nebyla jen taktická potřeba teoretická, která přivedla Stanislavského k této formulaci, v té větě je i kus jeho poznání, část jeho zkušenosti, kterou získával pozorováním skutečně 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 o Stanislavského zkušenost z konkrétní divadelní práce. Aktivní režisér nemůže teoretizovat na předpokladech, které odporují jeho denní zkušenosti. Veden jí, naučil se přenášet tajemství inspirace do transcendentna a nedovolávat se názorů toho fideismu, který se domnívá, že oslavuje umění a inspi-

*) Je zajímavé, že Stanislavskij 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 tématem je přece zápas o „inspirativní herectví“, nenajdeme tam vůbec slovo „inspirace“. Místo toho se mluví o Apollonově vnuknutí (s. 243), nebo jen o vnuknutí, o tvůrčí intuici (s. 244), tvůrčí stavu (s. 333), o vnitřní pravdě citů a zážitků (s. 248), o tvůrčí rozpoložení (s. 325) atd. — nikdy přímo o inspiraci.

raci, nazývá je božskými, zatímco právě ono označení ponižuje člověka, upínajíc umělecké tvořivosti lidský zrod. Pracující i teoretizující režisér má před sebou konkrétní úkol: vytvořit metodologii umělecké herecké práce a hledat její reálné předpoklady. Jeden z nich — ten hlavní — nalézá ve fantazii, o níž praví, že přece nemůže být „lidem od umění“ a od divadla upírána. Fantazii pokládá za nepostradatelnou podmínku uměleckého tvoření a osvobození fantazie za jeho předpoklad.

Fantazie hercova je zvláštním způsobem vázána na nástroj jeho umění — na jeho tělo. Znovu a znovu poznává Stanislavskij při svých pokusech, že fantazie zůstává bez moci a bez vlivu na herce, neuvolní-li se cesty a neosvobodí-li se prostředky, kterými se fantazie na herci může projevoval. Nepohne žádným sva-lem 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 fantazijních představ. („Z počátku jsem si jen povšiml na jiných i na sobě, že v tvůrčí stavu hraje velikou úlohu *tělesné uvolnění, odstranění každého svalového napětí* ...“ str. 326 — podtrhl J. H.).

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

Stanislavskij trvá na stanovisku neslučitelné protikladnosti psychy a těla. Tělesná fyzis se mu jeví jako mechanická soustava orgánů, podrobených psychickému řízení. V tom smyslu jde Stanislavskému o „naprosté podrobení celého tělesného ústrojí příkazům hercovy vůle.“*) Stanislavského představu psychické spontaneity doprovází potřeba absolutní kázně, již je spoutána hercova tělesnost. Spontaneita se tak proměňuje na *pohybovou ukázněnost těla*, řízeného volním záměrem. Fyzice a fyziologii těla se upírá právo na spontaneitu — a nemohou 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, tj. umělcovy představy.

Je pozoruhodné, že obdobný, ale *biologický* finalismus vytýká věda Darwinovu názoru a jeho výkladům o mimickém výraze dojmů. Praví se, že koneckonců onen spontánní mimický projev,

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

který Darwin vykládá jako „zachovaný návyk“ pohybu, který byl prvotně prováděn pralidmi jako *účelný a záměrný* útok, únik nebo obrana a který se automatizoval dědičností, že tedy onen spontánní pohyb není už asociativní a hereditárně zastřená představa o *záměrném vlivu vědomé vůle na tělo*. Ke kritice Darwinova názoru stůž zde citát z díla *L'expression des émotions* G. Dumase (str. 60): „Připouštěje účast temné či jasné vůle na vzniku mnoha užitečných návyků, vytvořil si (Darwin) pohodlnou hypotézu podle níž, když ji promítneme dál ve směru její vlastní logiky, se koneckonců 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 Spanzerův.“ (Podtrženo J. H.)

Tento Darwinův a Stanislavského finalismus mohl vzniknout jen na nesprávném — či aspoň — na neúplném rozdělení výrazových pohybů na spontánní 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 teoretických 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 zjednodušili 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 existencí vylučuje dvojčlennou schematickou protikladnost spontaneity a záměrnosti.

Považujeme spontánnost za nejcharakterističtější vlastnost inspirace. Nezapomínejme však přitom, 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 uznat, že na hereckou inspiraci mají rozhodný vliv všechny pohybové automatismy, at 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 psýchy.* 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 psýchou. Stanislavskij však neosvobozuje tělo

k tomuto cíli. Uvolňuje tělo proto, aby mohlo být poslušným nástrojem spontaneity zcela netělesného rodu, tj. fantazijských představ rodičích 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 oproštění těla, které je zbavuje každé činnosti. Je to jen negativní stránka skutečného osvobození. Neboť skutečné osvobození musí znamenat svobodu *činnosti*. Původ herecké inspirace nebude nalezen, nebude-li s psýchou 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 nevhodnější aplikací *svalové* paměti, *svalové* spontaneity a tedy *svalové* inspirace. Herectví je přece projev vnější 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. 273). Ale nevyvodil z postřehu o svalové paměti, o vlivu svalového pocitu na psýchu, o vlivu tělesného uvolnění na inspiraci důsledky, jaké se tu nabízely. Jsa určen filozofickými 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“ — tj. gesta a mimika určité herecké role, vnějšně opakované, rodí pocity a city, s kterými byly tyto pohyby kdysi spojeny, odporuje vlastně té vševládnosti psychična, kterou vyznává Stanislavskij. Neboť v tomto případě to byla svalová paměť a svalový pocit, které budily v herci představy a city. To je v přímém rozporu s názory, jež zastává Stanislavskij. Vždyť v tomto případě *tělesný pohyb ovládá ducha*, jeho city a pocity. Připomínáme si zde teorie G. E. Lessinga, který chtěl založit herecký systém na svalové paměti a na vlivu, který mají *motorické pocity* na psýchu. Lessing praví v *Hamburské dramaturgii*: „... prudká chůze, dapačící noha, hrubý, teč 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 duševního hnutí a moderní behavioristy. Podle nich jsou organické pocity (pocity při dýchání, tlukotu srdce, vegetativní inervaci) vlastními původci duševních hnutí. „Nepláčeme“ prý, „protože jsme smutní, nýbrž jsme smutni, protože pláčeme“.

Nechceme využít citátů z Lessinga ani poukazu na Diderota, Jamesa a behavioristy pro propagaci mechanicko-racionalistického názoru 18. století a pro jeho moderní obměnu a nechceme 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 *představovaného vědomí*, které vybavuje představy *motorickými popudy*. Stanislavskij nepoznává, že předpokladem herecké inspirace jsou složité vztahy mezi souborem představ, k nimž náležejí *imotorické svalové představy* a které mají pro herce zvláštní důležitost. Nazýváme svalovými představami stopy uchovávané svalovou pamětí. Ony stopy se obvykle 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 touž roli denně po týdny, po měsíce, ba po roky a opakuje přitom vždy stejné pohyby se stejnými slovy, automatizuje ovšem nutně svůj výkon tak, že k jeho provádění mu není třeba žádného zvláštního duševního soustředění — tím méně inspirace. Ze stanoviska psychické rovnováhy a psychického zdraví hercova je třeba považovat tento zjev za nezbytnost. S touto nezbytností musí počítat každý teoretik hereckého umění, jak 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 takzvané realistické divadlo z konce století) odmítal svalové automatismy, herecké návyky a všecku „hereckou řemeslnost.“

Realistické herectví — tj. 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 musila shodovat s mimikou jejich vzorů, které chodí po ulici, pracují v dílnách, žijí v domech a trápí se ve školách, věznicích a nemocnicích. *Na jevišti směly jen ty pohybové konvence, které automatizoval život svým vytrvalým opakováním*. Jeviště a herce ovládly tyto automatismy zúplna a vyloučily svobodnou hereckou tvorbu na čas z 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 Stanislavského bylo odvrhnout všechny pohybové a hlasové konvence a vynálezy *jevištní* a nahradit je pohybovou a hlasovou spontaneitou, tj. takovými pohyby a přízvuky, které provádí automaticky, mimovědomě každý člověk, jenž se s někým zdraví, jenž někomu něco nařizuje, jenž někoho přemlouvá atd. V těch automatismech nemohla ovšem spočívat herecká technika — ta byla vlastně dána každému — hereckým problémem byl *výklad* role, tj. způsob a záměr, podle nich bylo třeba hlasové a pohybové automatismy uspořádat. Nešlo a nesmělo jít o žádné neautomatizované pohyby a nekonvenční hlasové projevy. Na stránkách memoárů, kritik, rozborů a teorií herecké a režisérské generace nenacházíme stopy nebo doklady tvůrčí práce na pohybové a hlasové technice herecké. Prohlédneme jen literární pozůstalost Hany Kvapilové a její rozbor role 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. 252 a 353). Zato poznámky pro studium role do Kvapilových *Oblak* (Literární pozůstalost str. 336) jsou přeplněny termíny *psychických nálad, citů, tužeb* — a naše nejlepší herečka generace devadesátých let si je zaznamenává jako *technické termíny hereckého umění*: „Mája Zema-

nová vejde *rozněžnělá vzpomínkami*. Setkávají se s Petrem je konvenční světskou dámou, ale za vzpomínkami *kmitá cit hovor*. Roztaje a *rozjásá se*, když pozná Petra a když se setká s Kociánovou a farářem. *Rozezpívá se v ní* všecka добрta 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 radostí* v tom prázdninovém osvobození...“ U vynikající realistické herečky i u geniálního realistického režiséra shledáváme totéž zaměření k nitru a totéž přezírání 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 vyhlašuje 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 odedávna. 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 měřit pohyb duše. Tento předpoklad vyslovil zřetelně pro vědecké zkoumání Ch. Darwin a W. Wundt a pro umění dovolujeme se tu tvrzení Richarda Wagnera.

V díle *Výraz dojmů u lidí a zvířat* praví Darwin: „Výrazové pohyby propůjčují slovům živost a sílu. Odhalují myšlenky a úmysly bližších pravdivěji než slova, která mohou být falšována“. Darwin tedy staví proti *umělým* slovům, která mohou být falšována, *přirozenou* mimikou 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 zajisté vyjadřuje, co slovo vypovědět nedovede. Člověk, obrací se v rozmluvě pouze k rozumu spolumluvícího, negestikuluje, přestává na pouhém slově; chce-li naproti tomu dojmově působiti na citovost, připojuje ihned ke slovu posunek a dává vyjádřit gestu přesně ono plus citové, jež řeč nevyjadřuje.“

Nepodrobujeme zatím kritice tvrzení, že řeč nemůže vyjádřit ono *citové plus*, jež umí vyjádřit posunek. Wagner přehlíží fakt, že také řeč má svou mimiku a svůj výraz, zrcadlí emocionální hnutí duše. Chvění hlasu nebo síla expirace, přerušování hlasového proudu smíchem nebo pláčem jsou velmi působivé způsoby hlasové mimiky. Všimněme si však jiné 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 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 ovládán citem, nemůže se projevit jinak v mimice než niterně, pravdivě, spontánně... či jak jinak chceme ještě nazvat onen nefalšovaný, 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 — všecko záleží na tom, aby herec procítil roli a potom přijde všechno samo.“ (Můj život v umění, str. 307).

„Poddat se citu“ — „vycházet od krásné, vzrušující vnitřní pravdy“ — „vkládat do role živé city“ — „pomlkami i pohledy projevovat vyzařování niterného citu“ — to vše jsou termíny Stanislavského. Podle něho musí tedy herecký systém adepta naučit 1. jak probouzet cit a 2. jak na něm učinit 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 podřídit 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 je mít“. City tedy nelze „vybavovat“ — je třeba je *budit*. Stanislavskij je si také vědom tohoto psychologického faktu, jež tvoří nesnáz problému.

City doprovázejí vnímání skutečností nebo doprovázejí představový proud. Skutečnost, kterou herec vnímá, jest jeviště s dekoracemi, nalíčenými partneři a tmou zahalené obličejové diváků. Tato skutečnost je s to vzbudit v herci jedině tíseň, stud, odpor nebo posměch a ironii. Je možné se vysmát této lživé 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. 327).

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

Je tedy třeba odvést hercovo vnímání od vnější skutečnosti a ukázat mu nejdříve směr k vlastnímu já, což se stane zaměřením vnímání na skutečnost vlastních „tělesných pocitů“. Toto soustředění k vlastní tělesné skutečnosti má vyloučit vnímání vnější skutečnosti, tj. má vyřadit vnější skutečnost z vlivu na hercovy city. Tím se ovšem již neprobouzejí 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 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*, zatímco se nám tatáž hudba stává trýzní, nejsme-li zdraví, syti nebo pracujeme-li. Jak rozhodným činitelem byla pro realistické herectví *nálada* (v novém překladu Stanislavského „rozpoloženi“ — pozn. red.), o tom svědčí každá stránka vzpomínek a úvah realistických režisérů a herců. Ne nadarmo je „tvůrčí nálada“ předpokladem hereckého umění v úvahách Stanislavského, a „herecká nálada“ (tj. „jevištní rozpoloženi“ — pozn. red.) se nazývá její netvořivý protiklad.*) Hana Kvapilová vidí v proměnlivosti nálady hlavní problém hereckého umění. Počíná jím svou stať *Žena v dramatickém umění* (H. Kvapilová: Literární pozůstalost, str. 277 a n.): „Vždyť dovedl-li herec sloučit svou bytost s bytostí básníkem stvořenou, dovedl-li zapřítí sebe největší měrou, zvítězí-li umělecky podáním role, nemůže a nesmí o sobě tvrdit, že zachytí o nejbližším večeru představu svou stejně dokonale, jako o večeru prvním. Kdo může spoléhat, že dovede vyvolat

*) „... začal jsem přirozeně hledat jiný duševní a tělesný stav herců na jevišti, blahodárný a nikoli škodlivý pro tvůrčí proces. Na rozdíl od *jevištního rozpoloženi* shodneme se nazývat jej *tvůrčí rozpoloženi*.“ (Můj život v umění, str. 325).

svátek místo všedního dne, že bude stejně náladou bohat, náladou právě nutnou k představě bytosti, tak a tak kombinované citově i fyzicky?“ (podtrhl J. H.) „Jest událostí, může-li herec konstatovati v téže svojí roli, hrané několik večerů po sobě jdoucích, dvě stejně cítěných, stejně posvěcených chvil, dvě do *podrobnosti stejně vyžitých nálad*.“

Nedivme se tedy, že Markétka 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 Markétky 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 sestrám“. „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*, tj. dobrou, příznivou, povzbuzující náladu, která způsobí, že se hercovy niterné obrazy a s nimi spojené city objeví na nejpříznivějším pozadí, jež jim vůbec může hercovo nitro nabídnouti. Jeho předpoklad je správný potud, že hercovo svalové uvolnění a tělesný klid, do něhož se herec vědomě uvedl, působí inervační harmonií svalových napětí a že z této harmonie vzniká všeobecný libivý 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 psýchu, nezaručuje, že se hercova duše stane klidným zrcadlem jezerní hladiny, obražující všechny proměnlivé hry oblak a zrcadlící v noční tmě všechny sestavy věčného souhvězdí, ale že se stane rozbouřenou 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 neovladatelných vlivů jeho tělesného zdraví, nevědomých potřeb a tužeb, instinktivních nutkání, pudové přitažlivosti nebo odpudivosti a všeho neovladatelného 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 bezvýchodné temnoty — že uplatnila všechny svůj popírající charakter a že zahradila i ty cesty k herecké tvorbě, na něž poukázal geniální realistický režisér. Bezvýchodnost však není cílem naší kritiky, ale vlastností herecké metodiky Stanislavského. Teorie tohoto herectví se musí ocitnout ve slepé uličce i se všemi svými novými prostředky, jež Stanislavskij objevil, protože přijala za svůj nesprávný teoretický 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 můžeme 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, tj. neuspokojí se tím, že osvobodí tělo z náležitých 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 prostředí a na základním materiálu, tj. na hercově těle. Zato objeví nám správné formulování hercova tělesného osvobození také cestu k bezvýchodnosti, 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*, tj. 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 (tj. 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 podvratné vlivy a sjednotí hercovo myšlení i cítění k výkonu a roli.

V.

Jevištní řeč