

Alexandr **Tairov**

Odpoutané divadlo

Akademie múzických umění v Praze 2005

Herec

Diletantismus a mistrovství

Kdyby se mne někdy někdo zeptal, které umění pokládám za nejtěžší, řekl bych, že je to umění herecké.

A kdyby se mne někdo otázel, které umění pokládám za nejsnazší, odpovídal bych rovněž – umění herecké.

Snad právě v tom se skrývá tajemství, proč herecké umění patří dodnes k těm nejméně probádaným, nejméně dokonalým a nejspornějším.

Sporným do té míry, že se dokonce rodí pochyby, zda jde o skutečné umění. Nedokonalým natolik, že Eleonora Duseová si přeje, aby všichni herci pomřeli na mor. Nepochádaným natolik, že Gordon Craig vytrvale opakuje: „Divadlo bude dále růst a herci budou ještě po mnoho let divadlu bránit ve vývoji.“³²

Bude to zřejmě trvat tak dlouho, dokud kategoricky nevymýtíme ten lehkovážný a zločinný vztah k hereckému umění, který se z nejrozličnějších příčin zakořenil v současném divadle.

Jen si uvědomte, kdo všechno si dneska troufá vylézt na scénu, a sotva na ni vkročí, „zaválí Shakespeara“.

Když někdo chce obstojně hrát na klavír, musí desítky let dennodenně cvičit, a přitom nepředpokládá, že by koncertoval. Stačí, že si chce ve volné chvíli zahrát – pro sebe, pro manželku či manžela, nanejvýš pro pár „domácích“ posluchačů. K tomu, aby někdo hrál na jevišti, aby veřejně vystupoval před tisíci diváky, stačí „mít vlohy“.

Co na tom záleží, že polykáte půl slova, že vám hlas vrže jako špatně namazané dveře, že máte gesta svázaná jako kůň nohy na noční pastvě, že nemáte nejmenší ponětí o principech a poslání hereckého mistrovství.

„On se otrká,“ říká se v podobných případech – jako bychom mluvili o koni, který „se zajede“. Stáváme se svědky cynického procesu, kdy se sebevědomě před tvář veřejnosti získává herecká zkušenost, amatérsky nahrazující mistrovství, jehož se herci nedostává. Proč by nás tedy mělo překvapovat, že Duseová v zoufalství přivolává na herce mor a Craig malomyslně touží po „nabloutce“?

Samozřejmě, to je nejlehčí – říci, že herec musí zmizet a na jeho místo nastoupí neživá postava – „říkajme jí nabloutka“, jak to dělá Craig.³³

Ale nač by tu potom bylo divadlo?!

Vždyť loutku a dokonce ani nabloutku nestvořil Craig. Má svou historii, starou jako svět, tajemnou jako fetiš a krásnou jako smrt.

* Článek Herec a nabloutka.

Ovšem po jejím boku vždycky působilo osobité divadelní umění.

Podstatou divadla totiž odjakživa byl *děj* a jeho jediným nositelem *aktivně jednající* člověk, totiž herec.

Naopak údělem loutky – třeba měla nevímjak skrytou tajuplnou sílu – byl vždycky jen *pasivní pohyb*. Pouze aktivní vůlí loutkoherce mohl se její pohyb proměnit ve fantasmagorické zdánlivé jednání.

Tento rozdíl je propastný a tak jako dvě rovnoběžky před našima očima nesplynou v jedinou, byť byly naprosto stejné, tak se nikdy jedno nepromění v druhé, ačkoli mezi oběma jevy bývá občas až zarážející podobnost.

Neříkám, že se nadloutka nemůže do divadla *vrátit* (už jen proto, že v něm nikdy nebyla), ale nemůže herce vystřídat..., tady je bezmocná.

Jestliže to tak je, není lepší „modlit se“ za to, aby se do divadla vrátilo jeho skutečné božstvo, totiž Herec, nebo – chcete-li Nadherec. Ať se jmenuje právě tak, na rozdíl od ubohých bytostí, které si dnes říkají herci.

Současné divadlo je prolezlé *diletantismem*. Prožral je, jako mol prožere plášť, který dědíme z pokolení na pokolení, a jestliže nevynaložíme nadlidské úsilí, pak se látka, už teď napůl rozpadlá, bude hodit leda jen na pohřební přikrývku.

Diletantismus je úhlavní nepřítel současného, především ruského divadla. Je to nepřítel *lstitivý* a vychytralý, upír, který bere na sebe nejrůznější, ale vždy imponující podoby.

Jestliže se pokusíte obnažit podstatu hercova proslulého „nitra“, nitra, na něž pěl ódy už Bělinskij a po němž s tváří zalitou slzami tesknil Kugel,³⁴ pak spatříte ješitnou grimasu diletantství, skrytou pod „živelnou“ slupkou.

Pokud odhalíte pokřivenou životní nápodobu naturalistického divadla, vyumělkovanost stylizovaného divadla nebo nechvalně známou rutinu jarmarečnického divadla, vždycky se před vámi vynoří táž podoba skrytého diletantismu.

A přitom bychom si stěželi mohli jmenovat jiné umění, které by svou podstatou tak málo souviselo s diletantstvím, jako je umění herecké, protože mezi všemi uměleckými odvětvími nepochybně představuje umění nejsložitější a nejobtížnější.

Opravdu, v každém jiném umění (především v umění výtvarném) existuje tvůrčí osobnost, materiál, nástroj i samo umělecké dílo, které je vyvrcholem tvůrčího procesu; všechny ty prvky jsou vzájemně odděleny, přičemž nástroj, materiál i samo dílo jsou *mimo* tvůrčí osobnost, kdežto pouze v *hereckém umění je tvůrčí osobnost, materiál, nástroj i samo umělecké dílo organicky spojeno v jednom objektu a nemohou se od sebe navzájem oddělit*.

Tato základní situace, ostře oddělující herecké umění od ostatních, která klade tomuto umění *naprosto odlišné, obtížné cíle*, je, myslím, zcela jasná sama o sobě, ale uvedeme-li příklad, jeví se nám zvlášť výmluvně a plasticky.

Jste malíř, svým „já“ jste výtvarný umělec, tvůrčí osobnost, vytvářející v definitivním výsledku umělecké dílo. Ale váš materiál, s jehož pomocí tvoříte (barvy, plátno a další), vaše nástroje (štětce, malířský stojan a další) i samo dílo, které vytvoříte – obraz, freska, kulisa – se nalézá *mimo* vás. Leží před vámi, můžete si je svobodně po libosti vybírat, zkoušet a kombinovat

a pozměňovat, neboť nic z toho s vámi nesplývá a můžete vše neomezeně, objektivně hodnotit.

Tutéž vlastnost má každé další umění, nikoliv však umění herecké.

Jste herec. Vaše „já“ je tvůrčí osobností, která se zamýšlí nad uměleckým dílem a toto dílo realizuje. Vy, vaše tělo (to znamená vaše ruce, nohy, trup, hlava, oči, hlas, řeč), vy sám o sobě představujete materiál, ze kterého můžete tvořit, vy, jen, vy, vaše svaly, klouby, údy, vy sám sobě sloužíte za nástroj a stejně tak vy, to znamená celé vaše individuum, ztělesněné v dramatické postavě, je výsledné umělecké dílo, které se rodí v průběhu tvůrčího procesu.

Všechno jste vy, všechno je ve vás a všechno – skrze vás.

Jestliže k tomu, abychom ovládli kterékoliv umění, je zapotřebí dlouholetá výuka a ustavičná neochabující praxe, pak nelze ani spočítat, kolik vůle, práce a cvičení je nutno vynaložit na to, abychom ovládli nejtěžší, nejsložitější a nejrozmarnější ze všech umění, totiž umění herecké.

V každém jiném druhu umění si můžete zvolit materiál, který nejlépe odpovídá vašemu záměru (například hlínu, mramor, žulu, bronz, stříbro apod.). Zde však jste osudově připoutáni k vlastnímu materiálu a všechny obrazy, které máte přivést v život, můžete vytvářet pouze z tohoto materiálu.

Materiál, který máte k dispozici, je ovšem nesporně nanejvýš rozmarný a podléhá nejrůznějším náhodám, je proměnlivý, pohyblivý a krátkodobý.

Jakým mistrovstvím a jakou neustálou obezřetností musíte jako herec disponovat, abyste tento materiál podřídil své vůli a donutil ho, aby pokorně (a často na dlouhá léta) přejímal a udržel potřebný tvar.

Obrovská závislost hereckého umění na vlastnostech materiálu byla patrná už při založení divadla.

Takové požadavky byly například kladeny na herce v pravěké Indii: „Svěžest, krása, příjemný široký obličej, červené rty, krásné zuby. Krk oblý jako náramek, krásně tvarované ruce, graciózní postava, mohutné boky, půvab, lehkost, důstojnost, ušlechtilost, hrdost, nemluvě ovšem o talentu.“³⁵

Stačí, abychom porovnali tyto přesně formulované požadavky indického divadla s obrazem současného divadla, a přesvědčíme se, jak hluboko proniklo do našeho umění diletantství, které působí jako rozkladný jed a stále víc náš materiál deformuje.

Největší díl odpovědnosti za tento stav bezpochyby spadá na vrub naturalistického divadla, na jeho protiumělecké snahy učinit z divadla nápodobu života. Otevřelo jeviště takovému materiálu, který by mohl pravdivě zobrazit jen degeneraci lidského těla v podmínkách současného života.

A zatím, ještě docela nedávno, jak si vzpomínáme, byli a dokonce ještě jsou herci, kteří chápou, jak ohromný význam pro herecké umění má „materiál“, a umějí o něj pečovat.

Nikdy nezapomenu, jak se při generálce Figarovy svatby rozčílil Marius Mariusovič Petipa, když ho naši mladí, ohromení jeho mladicky svalnatýma nohama obtaženýma trikotem, podezírali, že to jsou vycpávky.

Nečekal, až generálka skončí, všechny svolal do své šatny, svlékl trikot a sebestjístě jim předvedl nohy, které mu doopravdy mohl závidět každý mladík.

Když se ho všichni užasle vyptávali, jak si do šedesátky dovede uchovat takovou formu, položertem odpověděl, že zná tajemství věčného mládí.

V jeho odpovědi byla část pravdy - pro současného polodiletantského herce je to tajemství, záhada.

Není to zajisté záhada pro baletní mistry. Ti jako jediní mezi současnými herci se starají o svůj materiál a váží si ho.

Závažné potíže činí hercům i to, že se nemohou odpoutat od uměleckého díla, které vytvářejí.

Zatímco každý výtvarník, oddělený od díla, které vytváří, může během práce i po jejím dokončení, v kterýkoli okamžik svoje dílo fyzicky vnímat, vidět, obměňovat úhel pohledu podle vlastního přání, měnit vzdálenost i osvětlení, herec je této důležité možnosti zbaven.

Aby mohl sama sebe kompenzovat a nebýt v tomto smyslu odsouzen k slepotě, musí si vypěstovat jiné vidění, vnitřní zrak, musí vedle svého tvůrčího „já“ vytvořit ještě jiné - neviditelné, ale vidoucí.

Ať se dotkneme čehokoliv, je zřejmé, že kromě všech obtíží, příznačných i pro jiná umění, klade herci jeho vlastní umění další, osobité překážky, které musí být překonány zvláštním způsobem.

Z toho jasně vyplývá, že touha stát se hercem, i když k tomu máte „vlohy“ nebo dokonce talent, znamená příliš málo, než abyste se opravdu herci stali...

Vyžaduje to přípravu a soustavnou obrovskou práci, aby se vaše beztvářá touha proměnila v mistrovství, abyste nebyli ani zázračnými dětmi ani talentovanými diletanty, ale skutečnými *herci - mistry svého umění*.

K tomu je zapotřebí práce, práce a zase práce.

Je k tomu zapotřebí školy.

Už jsem říkal, že jedinými herci v současném divadle, kteří chápou význam materiálu pro naše umění, jsou tanečníci. Jsou také jediní, kdo mají svou školu, a donedávna to byli vůbec jediní mistři.

Nechci tím říci, že bez výhrad přijímám současný balet. To vůbec ne. Velmi si ho vážím a mám ho rád. Baletní představení jsou snad jediná, na kterých ještě v soudobém divadle prožívám skutečnou tvůrčí radost a vzrušení, ale zároveň vidím i jeho velké nedostatky a cítím, že všepožírající rez rutiny a formalismu, skrytý pod maskou velkolepého klasicismu, hrozí záhubou i tomuto dosud nenarušenému umění.

Ani jednostranný charakter techniky, v baletu tak kultivovaný, ani archaická mimika, ani mechanický přístup k tvůrčímu procesu, ani mnohé jiné kazy nemohou v mých očích zastřít základní fakt a dominantní přednost baletu, kterou si uchoval, a to je mistrovství tanečníků.

Nejsou diletanti, mají *právo na scénu*, které si vydobyli výchovou, prací a ustavičným sebezdokonalováním.

Každý a každá z nich absolvovali svou školu, dřeli dobrých sedm osm let, aby ovládli svůj materiál, a pracují stejně usilovně až do poslední chvíle své aktivní činnosti.

Zdaleka ne všichni jsou geniální, talentovaní, stejně schopní. Jenže ze všech tanečnic se nestávají primabaleríny a ze všech tanečníků sólisté a pro-

tagonisté; ti méně nadaní nebo dokonalí nastupují do baletního sboru, pozoruhodného souboru mistrů. Jen díky jim si baletní scéna jako jediná v současném divadle uchovala profesionalitu. Každý, kdo se ocitne na jevišti, není náhodný spolupracovník, ale osvědčený mistr, právě tak jako ti ostatní, kteří absolvovali obtížnou výuku své pozoruhodné umělecké disciplíny.

Tak by to mělo být i v každém odvětví dramatického umění, a tak jako v baletu existuje sbor, měl by i v činohře kromě hrdinů a hrdinek existovat „činoherní sbor“, který by právě tak dobře ovládal svoje umění.

Jen za těchto podmínek se může zrodit divadlo a na divadelních prknech zavládne opravdové umění, a nikoliv náhražka v podobě systematického diletantství, možná talentovaného, ale přece jen diletantství.

Mezi milióny neprobádaných cest a pěšinek, které se navzájem proplétají, existují dva základní tvůrčí procesy, nezbytné pro vznik jakéhokoli uměleckého díla: vnitřní zformování záměru a proces jeho realizace.

Jestliže k realizaci záměru umělec potřebuje nástroje a materiál, pak pro jeho vnitřní zformování musí být nadán tvořivou vůlí a uměním probudit ve svém nitru emoce, které jeho záměr podněcují.

Také tyto procesy musí herec ovládat, ale kromě toho na něj číhají zcela zvláštní obtíže, vyplývající z jeho uměleckého oboru.

Každý výtvarník může ve chvíli, kdy mu emoce i vůle odpírají poslušnost a necítí inspiraci, odložit štětec nebo dláto a počkat na okamžik, který bude pro jeho tvorbu příznivější.

Herec je takové možnosti zbaven.

Dokonce i při zkouškách, kdy se vlastně teprve vytváří inscenace, je herec následkem týmovému charakteru svého umění zbaven volnosti, kterou každý jiný umělec může využít. Nesmí totiž zdržovat kolektivní tvůrčí proces, a proto musí pokud možno v daný moment probouzet tvořivou vůli a podněcovat ji, aby rozezněla potřebné emoce.

Ale v míře ještě větší je tato vlastnost nezbytná při představení, kdy se v předem určeném momentu zvedne opona a představení začne mít svůj nezadržitelný průběh. Je pravda, že zde už herec prezentuje hotovou vypracovanou dramatickou postavu, ovšem jeho „nenasytné“ umění má jistou zvláštnost, která působí obtíže: při každém dalším představení herci musí znovu tvořit a štědře se rozdávat, abychom mohli na scéně spatřit zajímavý, obsahově bohatý tvar, postavu z masa a krve, a ne bezduchý odlitek.

Herec proto musí nejen dokonale ovládat své nástroje a materiál, ale i tvořivou vůli a umění bez obtíží a v kterémkoliv okamžiku probudit ve svém nitru potřebnou škálu emocí.

Pro herce z toho vyplývá kategorická nutnost ovládat nejen vnější techniku, která mu umožňuje, aby zamýšlené jevištní kreaci, určité postavě vdechl náležitou formu, ale i techniku vnitřní, umožňující naplnit tuto formu emocemi.

Dvojí techniku, vnitřní a vnější, musí tedy herec ovládat, aby se stal mistrem svého oboru.

Hercova vnitřní technika

Hercova vnitřní technika, o jejímž ohromném významu je zbytečné pochybovat, byla, jak víme, vytrvale kultivována naturalistickým divadlem, které takzvané „prožívání“ a umění je ovládat učinilo úhelným kamenem své práce.

Naturalistické divadlo bylo zcela bezmocné, pokud jde o vnější techniku, ve vnitřní technice však údajně dosáhlo vysokého stupně dokonalosti. V tom také podle všeobecného mínění především spočívá účinnost jeho působení na diváka.

Je v tom jistá dávka pravdy, pokud zde hovoříme obecně o prožitku jako o jedné z duševních vlastností člověka.

Stačí ovšem, abychom si uvědomili, že v daném případě nehovoříme o prožitku v obecném smyslu slova, ale o prožitku zcela zvláštním, a sice o tvůrčí emoci, která je jedním z prvků hereckého umění – a vzápětí veškerá iluzorní dokonalost naturalistického divadla ztratí lesk, protože základ, na němž stojí, je už svou podstatou pochybený.

Podle naturalistického divadla by základem „prožívání“ měly být odpovídající vzpomínky, afekty z osobního života interpretovány nebo odpozorované v jeho blízkém okolí. V obou případech musí odpovídat *pravdě života*.

Pravdivost prožitku je alfou i omegou naturalistického evangelia, ale je zároveň i jeho hlavním nedostatkem, neboť ho připravuje o jakýkoli tvůrčí prvek a přenáší jej tak z umění do psychopatologie.

Abychom něco pravdivě prožívali, nemusíme být vůbec herci, protože pravdivý prožitek zdaleka není specifickou zvláštností jeviště.

Představte si třeba býčí zápasy, okamžik, kdy raněný toreador umírá v aréně. Nikdo jistě nezapochybuje o tom, že prožívá smrt opravdově, v souladu s „pravdou života“. Naopak, tento prožitek je v maximální míře obdařen právě těmi vlastnostmi, které mu ze stanoviska naturalistického divadla přiznávají nejvyšší hodnotu. Ale je to snad umělecký jev, prvek herecké tvorby?

Nikoliv. Prožitek zřejmě musí mít ještě nějaké jiné vlastnosti, než je pravdivost a životnost, neboť jinak, jak správně píše Coquelin: „Jestliže herci mají plakat tak, aby rozplakali ostatní, pak si táž logika žádá, aby se opili, když hrají opilce. Aby dokonale zahráli vraha, museli by požádat nějakého hypnotizéra, který by jim vsugeroval myšlenku, že mají zapíchnout dýkou kolegu nebo aspoň nápovědu.“*

Mimořádně zajímavý a po této stránce nesmírně poučný případ uvádí Coquelin ze svého života. „Bylo to na divadelním zájezdu. Celou noc jsem strávil ve vagónu, ráno jsme měli zkoušku a pak jsem si ještě vyšel na procházku městem.

Večer jsem hrál Hannibala v Dobrodružce. Na konci druhého dějství, jak známo, Fabrice Hannibalovi nalévá, chce ho opít, aby se pak v opilosti podřekl. Hannibal se nejdřív opije a pak usne. Scénu opilosti jsem zahrál jako obvykle, ani líp, ani hůř, ale ještě než jsem dospěl ke scéně spánku, to, co

* Coquelin starší, Umění herce.

jsem předváděl, mi připadalo tak sympatické, tak strašně jsem zatoužil spát, že jsem podlehl pokušení, a aniž jsem si to uvědomil, usnul jsem na jevišti, před obecenstvem, a dokonce ta hanba! – jsem chrápal [...].“*

Není pochyb, že Coquelinova scéna spánku byla dostatečně pravdivá a odpovídající pravdě života.

Ale je právě tak nepochybné, že od chvíle maximálního prožívání přestal být hercem, neboť ztratil veškerou souvislost s uměním.

To je nevyhnutelný, fatální úděl prožitku, založeného na životní pravdě.

Takový prožitek odvádí herce od umění a činí z něho bolestná, neurastenika, který se úporně jako maniak vrtá ve svém nitru a podomácku v něm provádí psychologické experimenty.

Na druhé straně ovšem vůbec není třeba, aby ten, kdo něco takového prožívá, byl herec, člověk obdařený nadáním, talentem.

Podobnému prožívání se může naučit každý, stačí mít jistou pozorovací schopnost a snadnou vzrušivost, nebo přímo narušený nervový systém. Nejde o žádný tvůrčí akt, je třeba jen překonat zdravý lidský ostych a donutit se, abychom před ostatními dělali to, co se zpravidla dělá jen v soukromí; je to přirozenější.

Nečerpá koneckonců právě z této skutečnosti Druhé studio Uměleckého divadla a zejména jeho proslulý Zelený prsten?!³⁶

Když jsem letos zjara besedoval s frekventanty tohoto studia o úkolech a cestách nového divadla i o výchově nového herce, prohlásil jsem, že se stejným úspěchem, s jakým Zelený prsten uvedli oni, mohu tuto věc inscenovat s kteroukoli třídou gymnázia. A teď to tvrdím znovu.

Jestliže se totiž od gymnazistů a gymnazistek žádá, aby se na scéně chovali jako v životě, pak jim stačí pouze jediné – aby překonali přirozený ostych. To ostatní se nastuduje na jedné nebo dvou stovkách zkoušek (nevím, kolik jich ve Studiu absolvovali).

Budme upřímní – vždyť i v Druhém studiu hráli gymnazisté a gymnazistky, nebo aspoň mladí hoši a dívky, kteří dosud nezapomněli na radosti velkých proměn.

Všichni se objevili poprvé na scéně docela nedávno. Kdy se měli naučit tomu nejsložitějšímu umění, jak se z nich mohli stát tak naráz, expromptu, herci?

Samozřejmě, že to žádní herci nebyli. K tomu, abychom se naučili „pravdivě prožívat“ a hrát na jevišti naturalistického divadla, to ani není zapotřebí.

Ono to totiž v podstatě žádné divadlo není a to, co se tam dělá, není žádné skutečné divadelní umění.

Při pohostinském vystupování v Petrohradě uvedlo Umělecké divadlo představení, při kterých herci nehráli, ale jen „prožívali“ – seděli u stolu a předčítali hry. Ale jak je tedy možné, že si naturalistické divadlo podřídilo diváka a že ho částečně ještě dnes drží v zajetí?

Nechci se zde dotýkat ideologické stránky toho problému, nehodlám vysvětlovat, že divák v tomto divadle, přesněji řečeno v literatuře, která si toto

* Tamtéž.

divadlo podrobila, nalézal odpovědi na „trýznivé“ otázky a že do značné míry právě to přivádělo diváky do hlediště.

Zajímá mě jiná věc.

Zcela nekompromisně musím přiznat, že naturalistické divadlo nepůsobí jen na divákův rozum, ale na celou jeho bytost a že „prožívání“ naturalistického divadla, kterému nemohu přiznat uměleckou hodnotu, přece jen diváky mocně přitahuje.

Musím rovněž přiznat, že právě tím lze vysvětlit masovou náklonnost diváků k naturalistickému divadlu. Kdyby totiž měl divák instinkt pro umění, už dávno by se od tohoto divadla a jeho pravdy odvrátil. Coquelin má pravdu, jestliže tvrdí: „Pokud pravda může někde vypadat nepravděpodobně, pak tedy právě na scéně...“

V čem se vlastně skrývá síla naturalistického divadla?!

V tom, že „prožívání“ je fyziologické a probouzí odpovídající *fyziologickou nákazu* (Předem se omlouvám a podotýkám, že termín „fyziologické prožívání“ chápu podmínečně, stejně jako je podmíněná celá terminologie umění.) i v divákovi, neboť odpovídá těm nejnižším instinktům, které si podrobují ostatní.

Analogické vzrušení prožívá divák i při býčích zápasech, když umírá to-reador, na rytířském turnaji i při pohledu na popravu.

Nebylo náhodné, že španělská inkvizice inscenovala popravy jako veřejnou podívanou a že corrida se vždycky prezentovala jako divadelní představení.

Když před vašimi očima umírá člověk, když se svíjí v smrtelných křečích, záleží vám snad na tom, jestli to je gladiátor nebo herec, který pravdivě „prožívá“? Zakoušíte stejné fyziologické vzrušení, tím spíš, že divadlo vám úslužně vychází vstříc a po skončeném představení ani nevytáhne oponu. Nechce ve vás totiž narušit „iluzi“, kterou obludně rouhavě nazývá „uměleckým dojmem“. Má pak pravdu Gordon Craig, když tvrdí, že „zuřivý zápas mezi slonem a tygrem nám poskytne stejné vzrušení, jaké nám může poskytnout současná scéna, a naopak to ještě učiní v té nejčistší podobě“.³⁷

Craig se ovšem absolutně mylí, jestliže předpokládá, že v tom se tají nedostatek divadla jako takového a že jediným východiskem je záměna herce loutkou.

Ne loutka, ale živý herec, tvořivý herec, herec-mistr může a musí v divákovi vyvolat ne fyziologický pocit, ale zcela jiné pocity, které spadají do oblasti skutečného umění a jeho vnímání. Musí se ovšem navždycky zříci fyziologického „prožívání“ naturalistického divadla, které se odehrává ve zcela jiné rovině.

Hercova skutečná emoce vůbec nemusí být v souhlasu s životní pravdou a jejím zdrojem rozhodně nemusí být osobní, *opravdový* prožitek nebo prožitek odpozorovaný v blízkém okolí. Ale neměla by být ani stylizovaná. Schematické zobrazení emoce je pro hercovu tvořivost stejně nepřátelské jako fyziologické „prožívání“.

„V každém umění je určitý naturalistický i stylizovaný prvek“, píše V. Brju-sov ve svém článku Realismus a stylizace na jevišti. „Ona vizuální stránka,

na niž se převážně soustředí pozornost určitého umění, musí být vytvořena s veškerým dostupným realismem... Realistická musí být dokonce i hra herců... Tento realismus ovšem nesmí přecházet v naturalismus.“³⁸

Ano, herecké jednání musí být beze všech pochybností reálné. Jiné ani být nemůže, vždyť veškerý materiál hercova umění je reálný, reálná je forma jeho ztělesnění, reálná je i jeho emoce.

Reálná jevištní emoce musí ovšem čerpat nikoliv ze skutečného života (herce nebo někoho jiného), ale z „vytvořeného“ života dramatické postavy, kterou herec křísí a přivolává z kouzelného světa fantazie.

Wilde kdysi řekl, že člověk, na jehož stěně nevisí mapa země, zvané fantazie, není hoden jména člověk...

V každém případě není hoden jména umělec, herec...

Právě v této legendární zemi fantazie musí herec vytvářet dramatické postavy, které jsou dílem jeho umění.

Dramatická postava, to je syntéza emocí a formy, zrozená hercovou tvůrčí fantazií.

Obsahově bohatá postava může být vytvořena pouze novým syntetickým divadlem. Naturalistické divadlo totiž poskytovalo jen nezformovanou fyziologickou emoci a divadlo stylizované jen obsahově prázdnou vnější formu.

Pro první okamžik, kdy jde o hledání dramatické postavy, neexistují žádná určitá pravidla nebo systémy. Je to záležitost hluboce individuální, u každého herce jiná, a tajemství jejího zrodu je stejně zázračné a nesdělitelné jako tajemství života a smrti.

Kdyby se nám podařilo je odhalit, rozebrat a znovu složit, pak by přestalo existovat umění, protože z tvůrčího aktu by se stala pouhá analýza.

Ale stejně jako v chemikově křivuli nikdy nevznikne člověk, nemůže žádný chemický nebo mechanický proces sám o sobě zaměnit proces tvůrčí.

Při hledání postavy může a musí hercům pomáhat režisér, to je jasné, ale musí postupovat s krajní opatrností, citlivě respektovat hereckou individualitu, protože nejen rozdílní herci rozdílně tento proces chápou, ale dokonce jeden a týž herec při hledání různých postav často postupuje diametrálně odlišnými cestami a jestliže v jednom případě může režisér herce dovést k hledané postavě dejme tomu pantomimickou metodou, pak se v jiném případě může herec „odrazit“ od zvukového vjemu, jindy od náhlého niterného vzrušení apod.

Jen tehdy, kdy v sobě herec už postavu cítí, může začít takzvaná práce na roli, práce, která je druhým základním momentem herecké tvorby. Momentem daleko snazším, neboť podléhá jisté zákonitosti a podřizuje se přesnému plánu; tím je totiž scénický obraz (scénář). Zde se v průběhu děje herec setkává s ostatními postavami a spíš tušená umělecká představa nabývá zřetelného viditelného tvaru: tím je hercův tvůrčí proces završen. Od tohoto okamžiku lze považovat scénický obraz za dotvořený a herec může bez obtíží sehrát *jakoukoli roli, která mu bude svěřena*; to znamená, že herec ovládá svébytnou působivost divadelního umění, která byla tak intenzivní u postav v commedia dell'arte.

Při takové poslušnosti práce už herec snadno objeví potřebné emoce,

aniž bude ohrožen tím, že budou příliš reálné (to znamená, že budou čerpat z vlastních prožitků nebo z prožitků nejbližšího okolí). Budou to už skutečné *emoce, tvořivě přetvořené při vzniku scénického obrazu.*

Takové emoce už nebudou páchnout fyziologickým potem a *infekce*, kterou u diváka vyvolají, bude odlišná od té, kterou probouzelo nechvalně proslulé „prožívání“. (Samozřejmě, že fyziologický prvek bude i zde, ale nebude hrát tu dominantní a samoučelnou roli jako v „prožívání“ naturalistického divadla.)

Bude to infekce uměním, která vzniká v estetické rovině, infekce, která je s to vyvolat u diváka nadšení i slzy, ale tak, jako je vyvolávají Praxitelovy sochy nebo Mozartovo Rekviem.

V knize O divadle vypočítává Mejerchold metody inscenační tvorby a žádá od herce „tragičnost s úsměvem na tváři“.³⁹

Myslím, že ve chvílích tragického napětí by se v divadle skutečně měl objevit „úsměv“, ovšem nikoliv ve tváři herce, ale ve tváři nebo v nitru diváka.

Chci tím říci, že ve chvílích nejtragičtějších kataklyzmat na jevišti už by se v nitru otřeseného a hluboce zaujatého diváka měl chvěť úsměv, zrozený pocitem, který divák zcela jistě prožívá i v těch nejtragičtějších okamžicích. Je to výraz požitku z toho, co se odehrává před jeho zrakem, požitku z umění.

Až dosud jsme takový požitek zakoušeli hlavně při baletu.

Vzpomeňme třeba na Giselle.

Pokud jste viděli Pavlovovou, pak nikdy nezapomenete na nádherný okamžik jejího umírání, který nás ohromí skutečnou tragičností. Ale současně s tímto otřesem rozkvétal ve vašem nitru úsměv jako výraz požitku z nepřekonatelného umění Pavlovové, úsměv nad tím, že před vašimi očima neumírala ona, ale dojmavě uhasínala postava, kterou svým uměním stvořila.

V minulé sezoně uvedlo Komorní divadlo Adriennu Lecouvreurovou. Možná že si vzpomínáte na finále. Adrienna (Adriennu hrála A. Koonenová) umírá na otravu z květin, nasycených jedem. Umírá právě v okamžiku, kdy se k ní vrací milovaný Maurice, aby ji znovu vyburcoval k životu. Za tesklivých zvuků *marche funèbre* hasne nádherný život a divákovi se svírá srdce nad touto ztrátou.

Netrpělivě a rozčileně jsem čekal na konec generálky. Chtěl jsem si ověřit, zda se v hledišti kromě otřesu ze smrti zrodil i úsměv jako výraz požitku z umění.

Ano, stalo se. Byl jsem šťasten, když jsem to poznal a když mi to potvrdili mnozí diváci, dokonce i takoví, kterým absolutně věřím, pokud jde o divadelní cítění.

Byl jsem opravdu šťasten, protože nevěřím žádným teoretickým konstrukcím, které nebyly prověřeny divadelní zkušeností.

I teď s mnohem větším přesvědčením než dřív tvrdím, že se Gordon Craig zásadně mýlí, když tvrdí, že „herec je zcela v zajetí svých emocí“, že „v jediném okamžiku jako blesk, ještě dřív než rozum stačí vykřiknout a protestovat, vzkypělá vášeň ovládne veškerou expresivitu herce...“ „Teď je zcela v zajetí emocí a je ochoten zvolat: „Dělej se mnou, co chceš!“⁴⁰

To všechno je do jisté míry správné, jestliže jde o naturalistické „prožívá-

ní“. Herec vyprovokuje svůj nervový systém natolik, že často ztrácí sebeovládání a podlehne emocím. To musíme posuzovat jako *chorobný jev*, nezrozený emocí, ale nesprávným přístupem k ní.

Naopak emoce, přetvořená v dramatické postavě, se osvobozuje od takové choroby a lehce se poddává herci, který ji probudil k životu svou tvůrčí vůlí.

Právě v tvůrčí vůli a tvůrčí fantazii, v umění vyvolávat k životu jakoukoli postavu, probouzet a rozvíjet potřebné emoce, spočívá vnitřní technika herce.

Cesta k ní vede především prostřednictvím *improvizace*.

Improvizace zahrnuje nekonečné množství cvičení, která zkáznují tvořivou vůli, rozvíjejí fantazii atd.

O dvou skupinách těchto cvičení bych rád pohovořil zvláště, protože improvizace se praktikuje jak v naturalistickém, tak i v stylizovaném divadle.

Mám na mysli cvičení „na objektu“ a „na emoci“.

Naturalistické divadlo učí herce ovládat předmět v prostoru jeviště (vnitřní objekt, partner, věc) a vědomě vyřazuje objekt hlediště.

Stylizované divadlo naopak ignoruje objekt partnera a zaměřuje vůli výhradně na hlediště.

Naše nové divadlo by mělo synteticky spojit oba tyto objekty. Herec musí komunikovat s partnerem a současně vnímat, že má před sebou hlediště, a nikoliv čtvrtou stěnu naturalismu.

Improvizace v syntetickém divadle by měla vést k tomu, aby herec tento podvojný objekt ovládal.

Pokud jde o cvičení „na emoci“, pak zde musíme usilovat o to, aby emoce nevznikala sama o sobě, ale v závislosti na zadaném úkolu, tedy na té či oné dramatické postavě. Pouze za těchto podmínek se naturalistické „prožívání“ promění v tvůrčí projev, odpovídající představám našeho umění.

Hercova vnější technika

Jestliže herec ovládá pouze vnitřní techniku, nemá ještě možnost, aby vytvořil definitivní dramatickou postavu. O tom už jsem mluvil.

Aby dokončil celý tvůrčí proces a dílo jevištního umění ozřejmil i divákovi, musí toto dílo odlít do odpovídajícího *tvaru*, a k tomu použije materiál, který má k dispozici.

Už víme, že tímto materiálem je hercovo vlastní tělo, jeho dech, hlas, celé jeho fyzické „já“.

V tom, jak herec tohoto materiálu využívá, spočívá hercova vnější technika.

Pokud virtuózně tuto techniku neovládá, pokud mu není toto mistrovství vlastní, pak všechny velkolepé záměry, ty nejodvážnější a nejinspirativnější představy jsou předem odsouzeny k nezdaru.

Narážejí na neposlušný a hluchý materiál a nenaleznou odpovídající formu, nedospějí k divákovi, a když, pak jen jako zkreslený obraz v pokriveném zrcadle.

Domnívám se, že teď už je to jasné samo o sobě.

Malý, ale výrazný příklad Delsartův je určen těm, kdo tuto absolutní pravdu dosud nepoznali.

Herec na jevišti vyznává lásku. V jeho srdci plane upřímná, horoucí emoce. Jenže neovládá svůj materiál a jeho tělo, které je ponecháno samo sobě, reaguje posvém na jeho pocity. Romantické vzrušení se vnějšně projevuje silným třeseš nohou, a nakonec se celé hlediště chechtá. Nejenže divák nevnímal hercovu skutečnou emoci - naopak, nevhodné chvění nohou, tedy *nesprávná forma*, pokazilo i samu podstatu, neboť přidalo dramatické postavě rysy, kterých by se herec určitě rád vystříhal.

Nejen já, jistě i mnozí z vás by mohli uvést příklady, kdy herec nebo herečka na jevišti upřímně pláčou, prolévají slzy, ale divák se jim směje nebo - v lepším případě - je zcela lhostejný. Mohl bych uvést ještě spoustu dalších příkladů, ale soudím, že by to bylo zbytečné.

Puškinská inscenace v Uměleckém divadle a především inscenace Kaina, která podává tragický důkaz, hovoří jasněji a lépe než jakákoli slova.

Herec musí ovládat svůj materiál, musí jej znát, milovat a rozvíjet natolik, aby byl pružný, spolehlivý a poslušný jeho vůli. Hercovo tělo musí reagovat na sebemenší stisk jeho tvořivých prstů, jako stradivárky reagují na prsty houslistovy. Musí pokorně vyjádřit výraznou formou ty nejjemnější vibrace hercových tvůrčích záměrů.

Na to je nutno vynaložit velmi mnoho práce. Nezbytný je každodenní trénink.

Uvedu příklad vynikajícího umělce Rubinštejna. Pokud jel někam na koncert, bral si s sebou do vlaku „němou“ klaviaturu, aby mohl každý den cvičit.

Jak musí pracovat herec se svým tělem, plným rozmarů a věčné proměnlivosti, se svými dědičnými „hříchy“ v pohybové kultuře a mimice, v plasticitě?

Tělo současného herce nejsou stradivárky, je to třístrunná balalajka, na které lze s boží pomocí zahrát nějakou „lidovku“ nebo něco odposlouchaného „ze života“. Jiné, poněkud složitější akordy tlumočit nedokáže.

Jen dlouhodobá a seriózní příprava dokáže rozvinout naše fyzické dispozice.

Nejlepší by jistě bylo, kdybychom mohli otevřít školu pro sedmileté až osmileté děti a z nich pak vychovávali nové herce. Z těch nadanějších by vyrostli hrdinové a hrdinky, kdežto ostatní by vytvářeli onen vytoužený *cinoherní sbor*, o kterém sním a bez něhož je skutečné jevištní umění nemyslitelné.

Pouze tehdy, až taková škola vznikne, můžeme smýt ostudnou skvrnu z tváře divadla, kdy v takzvaných masových scénách se jeviště zalidňuje hordou nahodilých statistů. S jejich pomocí páni režiséři realizují své „velké inscenace“.

Ale tato cesta je příliš dlouhá a může být neefektivní; vždyť do té doby, než z podobné školy „vyroste“ divadlo, uplyne dobrých dvacet, pětadvacet let, a v našem umění přináší plody jen taková práce, která je hodinu co hodinu spojena s aktivním divadelním dnem, čerpá z něho sílu a v jeho plameni ověřuje své úspěchy.

Proto jsem se rozhodl pro školu, která po předchozí zkoušce soustředila mládež mezi šestnácti a dvaceti roky. Vyučovaly se tam disciplíny, které mohou poskytnout maximální výsledky.

Kromě lekcí z pohybové výchovy a baletní gymnastiky, které rozvíjejí tělo jednostranně a neposkytují mu koneckonců volnost pohybu, jež je pro herce tak nezbytná, zavedl jsem ještě lekce v šermu, akrobacii a žonglování.

S úsměvem dnes vzpomínám, jaké to vzbudilo v divadelním prostředí posměšky, jak se hovořilo o tom, že herci Komorního divadla se učí „škubat nohama“, ačkoliv nejsou žádní „klauni“, že to všechno jsou samé schválnosti, touha po originalitě. V Ruských vědomostech recenzent napsal o Koonevové (zřejmě si neuvědomoval, že jeho slova jsou vlastně velká pochvala), že svou roli v Modrém koberci nezahrála, ale „protančila“.⁴³ V některých „vzorných“ divadlech za nejdrtivější výtku platilo: „Pitvoříte se jako v Komorním“ apod.

Tyhle jízlivosti nás nijak nevzrušovaly a zatímco se vznešení nabobové divadelních kruhů ušklibali, pracovali jsme dál a ověřovali si výsledky práce v inscenační praxi.

Uběhl krátký čas a vztah k našim lekcím se diametrálně změnil. Divadelní činitelé i celé divadelní kolektivy museli uznat, že taková škola má svůj význam, a zavedli podobné lekce i ve svých divadlech. Nejpřesvědčivějším argumentem byla inscenace Princezny Brambilly.

Ve veřejných besedách o této inscenaci jsem kromě jiného prohlásil, že Princezna Brambilla je představení pro nevidomé, protože i oni musí konečně uznat, jak ohromné, naprosto nevyužité možnosti se otvírají herci, jestliže ovládne svůj materiál.

A to jsme zatím udělali v daném směru jen pár nejistých kroků. Jak silný, mnohotvárný a skvělý bude herec, až dosáhne touto cestou skutečné dokonalosti!

Podle mého soudu přinesl pokus žádané výsledky a přesvědčil i mne, že lidské tělo jak v mládí, tak i v pozdějším věku se v dostatečné míře může „opracovat“ a dosáhnout relativně značné dokonalosti.

Zajisté to ve mně neotupilo touhu založit školu i pro děti, ale to všechno jen fakticky potvrzuje mé dávné přesvědčení, že Gordon Craig absolutně nemá pravdu, když tvrdí, že „herectví není umění“. Chceme-li prý vytvořit umělecké dílo, musíme pracovat jen s takovým materiálem, který se poddává přesným výpočtům, a k materiálu takového druhu člověk nepatří.

Samozřejmě že to není pravda. Snadno se to dalo dokázat i dřív, třeba na příkladu akrobata. Cožpak se jeho materiál, jeho tělo nepodřizuje nejpresnějším výpočtům?! Jde snad o „náhody“, jestliže předvádí svá cvičení a přemety v závratné výšce cirkusové kupole, kde sebemenší nepřesnost, téměř bezvýznamné selhání těla, fakt, že se odkloní od potřebného „výpočtu“, hrozí okamžitou smrtí?! Dá se pak hovořit o tom, že lidské tělo není materiál vhodný pro divadlo?

„Ano, jenže to je přece cirkus,“ mohou mi namítnout někteří, „tam nehrají takovou roli emoce, které podle Craigova názoru vyvádějí herce z rovnováhy.“⁴⁴

„Není to pravda,“ odpovím, „protože akrobat je beze všech pochybností rovněž herec a v žádném případě to není mechanická loutka. Věřte mi, že taková emoce na rozhraní života a smrti – a takové nebezpečí je zde ustavičně přítomno, protože musíme počítat s možností pádu – rozhodně není slabší než emoce, které ovládají herce. Já myslím, že se dá ještě hůř ovládnout než skutečná emoce na jevišti, protože svou podstatou má blízko k fyziologickému prožitku. A přece akrobat nepřipustí, aby byl těmito emocemi vyveden z míry. Podřizuje všechny své vůli a s pomocí svého materiálu, svého těla, plní „plán“, bez něhož, jak správně poznamenává Craig, se nemůže zrodit skutečné umění.

Herec na scéně dokáže beze všech pochyb zcela lehce podřídit tvořivé vůli jak svou emoci, tak svůj materiál. Teď už to tvrdím naprosto kategoricky na základě zkušeností, které jsem získal jak v divadle při různých cvičeních a etudách, tak i v inscenacích, zejména v Princezně Brambille. Opakuji, všechny ty pokusy jsem prováděl s herci a žáky, kteří teprve nastoupili obtížnou cestu vedoucí k ovládnutí vnitřní i vnější herecké techniky.

Kromě těla musí ovšem herec stejně dokonale ovládat i hlas a řeč.

Tato oblast možná přináší větší problémy než předchozí, o které jsme hovořili.

Pokud jde o tělo, nemáme žádnou kotvu, které bychom se mohli zachytit a usnadnit si tak práci. V oblasti zvuku a řeči se nám ovšem staví do cesty nejruznější dotěrné návyky, které se nás drží jako klíště a které musíme odvrhnout, abychom dosáhli vytoužených výsledků.

Čekají nás mnohá úskalí, ale to nás rozhodně nemůže odradit už proto, že i zde jsme dosáhli jistých úspěchů, které nám nesporně napomohou v další práci.

Vinou naturalistického divadla se na současné scéně zabydlel bezvýrazný hlas a strašlivá, vulgární, měšťácká řeč – jako v „reálném životě“. Ta je prostě konstantním znakem herce „dobrého vkusu“. Povědět herci, že mluví prostě a přirozeně, je ta nejpříjemnější pochvala.

„Nevyprávějte mi o přirozenosti těch“, píše Coquelin, * „kdo nechtějí hovořit zřetelně, kdo před obecenstvem žvaní, jako by seděli v hospodě, každou chvíli se zarazí, přeříkávají se, opakuji slova, žmoulají je v ústech jako rozčvaňhaný doutník, mumlají a proměňují autorův text v jakousi kaši. [...] Víím, že si herec může získat proslulost člověka, mluvícího naprosto přirozeně, tím, že napodobuje tón prostého rozhovoru. Žádné slovo nezdůrazní, „šumluje“ konce vět, zakoktavá se, polyká slabiky, tváří se, jako by nemohl najít vhodný výraz, několikrát jej opakuje, deset minut mluví naprosto jednotvárně, pak náhle zrychlí řeč, aby co nejdříve dospěl k efektnímu závěru. [...] A obecenstvo, které se v ničem nevyzná, jásá: „Bože, to je tak přirozené, tak nenucené! Člověk by řekl, že se chová, jako by byl doma. To je herec!“

„Já mu nerozuměl. A co vy? Ale jak přirozeně to říkal!“

Přiznejme Coquelinovi, což jeho jest. Těžko bychom mohli delikátnějším

* Coquelin, Umění herce.

způsobem ironizovat ten strašný *stereotyp prostoty*, který se zahrnil na současné scéně.

Coquelin má rovněž pravdu, když tvrdí, že „herci podobného druhu jsou odsouzeni, aby hráli pouze v současných hrách“.

Jestliže se tento stereotyp použije v inscenacích jiného druhu, pak se tato neuměleckost projeví ještě názorněji.

Ale když odmítám tu záměrnou prostotu, která je mimochodem ten nejjednodušší způsob řeči, neznamená to, že vyzývám k „chladnému odsekávání slov“, kdy slova – podle Mejercholdových tezí – „mají padat jako kapky do hluboké studně“.⁴⁵

Omyl. Stejně jako usiluji o dokonalé osvobození a rozvinutí hercova těla, aby se mohlo odlévat do forem, zrozených tvůrčím aktem, rád bych osvobodil a rozvinul i hercův hlas a jeho řeč, aby v každé dramatické kreaci nabývaly osobitého zvuku.

Podobně jako tělo dává dramatické postavě plastickou formu, tak hlas a řeč mu musí dát formu fonetickou.

V umění není místo pro náhodnost.

Právě tak nemá být náhodná ani hercova řeč. Musí stroze *rytmicky* odpovídat vytvářené postavě. To je první a hlavní požadavek.

Všechno ostatní, logická i psychologická konstrukce řeči, musí ustoupit do pozadí před konstrukcí rytmickou.

„Fonetická síla slov“, praví Jean d'Oudine,* „je mohutná zbraň, pokud jde o působení na fantazii, a jestliže to někdo odmítá a bez ohledu na zvukomalebnost slov tvrdí, že etymologický význam je silnější než fonetický, pak ať rovnou tuto knihu zavře, protože na půdě umění se my dva neshodneme.“⁴⁶

„Když dobře vyslovuješ a zachovááš rytmus, pak i té nejjednodušší próze vtiskneš jakýsi poetický odstín [...],“ píše Coquelin.

U nás se naopak mnozí snaží, aby dokonce i poezii vtiskli prozaickou tvář. Je přímo pobuřující, když v současném divadle herec „přirozeně“ recituje verše a v zájmu „životnosti“ porušuje formu, metrum i rytmus básně. Velmi přílehavě se takové manýře vysmívá Coquelin:

„Verše z Athalie pronášejí asi tak, jako když říkáme: ‘Dobrý den, jak se vám daří...’ – ‘Ano, ano, bože můj’, zamumlal Abner. ‘Přišel jsem do chrámu, abych se poklonil Všemohoucímu’ (tak docela jednoduše, s hůlčičkou v ruce), ‘abych společně s vámi (tak kamarádsky!) oslavil ten veliký den, kdy na hoře Sinaj (pokud se nemýlím) nám byl dán zákon,’ atd.“

A přitom rytmus dodává jevištní řeči zcela výjimečnou sílu a výraznost. Znovu uvedu citát z Coquelina, neboť se domnívám, že by si všichni měli prostudovat tuto báječnou, byť útlou knihu o hereckém mistrovství.

„Prevôt nám jednou se smíchem vyprávěl, jak hrál Hipolyta. Když prý končil dlouhou tirádu, kterou obecenstvo sledovalo se zatajeným dechem, najednou mu při posledních dvou verších vysadila paměť. Zpomalil řeč a počkat na náповědu bylo vyloučeno. Bleskurychle se rozhodl a bez náde-

* Jean d'Oudine, *Umění a gesto*.

chu pronesl oduševněle, majestátně dva verše v jakémisi „volapuku“, které mu obecenstvo neporozumělo, ale reagovalo zběsilým aplausem, protože gesta, důrazy, *celý tok řeči** vtiskly tomuto improvizovanému jazyku jasnost, výmluvnost a působivost.“

Myslím, že bude vhodné, když uvedu dva příklady, které podle mého soudu rovněž dokazují, jakou sílu má rytmus v jevištní řeči.

Roku 1919 se v Moskvě dávala Hra Vasilije Kamenského Stěnka Razin.⁴⁷

Úlohu perské kněžny Mejran hrála Koonenová. V této roli bylo místo, kde nikdo ani při nejlepší vůli a usilovné snaze nebyl s to pochopit jediné slovo, ale zároveň bylo ve hře málo partií, které by tak přesvědčivě poutaly pozornost diváků, většinou nezkušených a nepřipravených.

To místo znělo takto:

[...] Aj hlá búra ben
sivirim size čok,
aj zalma, aj hijáz,
dža manaj, dža manaj [...]

Zpočátku se Kamenskij pokoušel tvrdit, že to jsou slova perská, ale pak se čestně přiznal, že to prostě není nic. Ale nicméně v tomto místě diváci napínali sluch a lovili slova. Proč? Nejspíš proto, že byla mistrovsky vsazena – pokud jde o řeč a hlas – do rytmu a zvuku celé scény, postavy.

Ve hře Thamyra-Kithared platila podle obecného mínění za nejlepší místo scény Thamyrových stancí. Pokud jde o text, bylo to absolutně nesrozumitelné místo:

Dlouho jsem střežil Admetu stáda,
Admetu stáda.
Horečný sen...
Cože opouštíš přátele, Kitharede?
Vždyť je to zrada!
Horečný sen...
Nalad' svou píšťalu a zahrej
své běloučké...
Horečný sen...

Jsem si jist, že to nechápete (asi sotva znáte málo známý mýtus o Admetovi). Právě tak tomu nerozuměla ani většina diváků, při studiu stancí jsme ovšem šťastně našli rytmus, takže sál bez dechu poslouchal Cereteliho, který je pronášel.

Kouzlo rytmické řeči už divák pozvolna chápe, ba dokonce, horrible dictu, i kritika.

Když docela nedávno Koonenová s mimořádným úspěchem ztělesnila postavu Mnever (Modrý koberec), kritici jí vytýkali „nepřirozenost“ řeči. Dnes je v Adrienně Lecouvreurové její projev v tomto smyslu daleko odvážnější, a titíž kritici jej označují za nádherný.

* Kurzíva A. J. Tairova.

Kromě rytmického prvku musí mít jevištní řeč také prvek dynamický. Řeč musí být aktivní stejně jako gesto, musí být frázována podle speciálního režijního aranžmá, musí mít své poslání, objekty a cíle.

Teprve pak získá potřebnou plastičnost a výraznost.

Svobodný, ovšem nikoli nevázaný, musí být i hercův hlas.

Nehovořím o tom, že stejně jako dech musí být hlas vypracován a kultivován, a nezmiňuji se ani o tom, že herec musí mít bezvadnou dikci; podle Coquelinova bystrého úsudku je dobrá dikce „hercovou zdvořilostí“. To je jasné samo o sobě.

Když herec svůj hlas „vypracuje“ a umí ho ovládat, neměl by se bát bohatě a lehce ho využívat k vytvoření postavy, neboť zvuk je nepochybně jeden z nejdůležitějších prostředků, jímž herec tlumočí divákovi svůj záměr.

Od piana k forte, od hovoru ke zpěvu, od staccata k legatu musí plynout zvuk a vytvářet harmonii podle našich tvůrčích potřeb.

Ať vám nevádí, že to bude „nepřirozené“ – hlavně aby to bylo v souladu s vaší dramatickou postavou, jako ve stancích Thamyry-Kithareda, kdy hlas Thamyry přecházel z řeči do zpěvu a zase do řeči, nebo tamtéž v monologu nymfy.

„Podle role se mění i tón, klíč, tonalita,“ říká Coquelin.

„Zdá se, že zde jde o chromatickou stupnici,“ prohlašuje Madelon.⁴⁸

Nalézt vhodný klíč pro určitou dramatickou postavu, rozkrýt jej a získat potřebnou tónovou stupnici, to je úkol, před kterým stojí herec nového typu. Pouze tehdy se stane mistrem svého umění, jestliže dokonale ovládne vnější i vnitřní techniku.

Pak navždy zmizí všechny pokusy pohřbit divadlo – ať už ve jménu literatury, jak to dělá Ajchenvald, nebo ve jménu nadloutky, jak to činí Gordon Craig.⁴⁹

„Nadherec“ bude s radostí střežit bránu nového divadla, bude v něm vytvářet svoje velkolepé svébytné divadelní umění.

edice **disk** velká řada – svazek 1.

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA ČASOPISU DISK

Alexandr Tairov – Odpoutané divadlo

VYDALA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
ÚSTAV DRAMATICKÉ A SCÉNICKÉ TVORBY

Z ruského originálu A. Я. ТАЙРОВ *Записки режиссёра. Становление, беседы, речи, письма*, Москва, 1970 vybrala, sestavila, přeložila (Režisérovy zápisky spolu se Zdeňkou Psůtkovou), upravila, fotografický materiál vybrala a doslov napsala Alena Morávková
Bibliografické poznámky zpracovaly Alena Morávková a Zuzana Sílová
Přílohu ze statí K. H. Hilara a Jindřicha Honzla vybrali a ediční poznámky napsali Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová
Jmenný rejstřík sestavily Zdena Benešová a Alena Morávková
Odpovědná redaktorka Zuzana Sílová
Obálka, grafická úprava a sazba Martin Radimecký
Tisk ERMAT Praha
1. vydání
Praha 2005

ISBN 80-7331-035-X

www.amu.cz/namu