

STANISLAVSKÉHO

**METODA  
HERECKÉ  
PRÁCE**

ZPRACOVAL  
RADOVAN  
LUKAVSKÝ

STÁTNÍ  
PEDAGOGICKÉ  
NAKLADATELSTVÍ  
PRAHA

„CO TO JE TAK ZVANÝ »SYSTÉM STANISLAVSKÉHO«?  
PODOTÝKÁM PŘEDEM, ŽE ŽÁDNÝ »MŮJ« SYSTÉM,  
»TVŮJ« SYSTÉM NEEXISTUJE.  
JE JEN JEDEN SYSTÉM:  
PŘIROZENÝ TVŮRČÍ PROCES.“

K. S. STANISLAVSKIJ



Slovo o „metodě“	9
1/ VNITŘNÍ TECHNIKA — PROŽÍVÁNÍ	15
Diletantismus	17
Jevištní umění a jevištní řemeslo	19
Jednání „kdyby“, dané okolnosti	23
Představitost	27
Jevištní pozornost	31
Svalové uvolnění	36
Části a úkoly	38
Pocit pravdy a víra	41
Emocionální paměť	49
Vzájemný styk	55
Přízpůsobení	59
Hybné síly psychického života	61
Linie úsilí hybných sil psychického života	63
Tvůrčí stav	64
Hlavní úkol Průběžné jednání	66
Podvědomí v hercově tvůrčím stavu	69
2/ VNĚJŠÍ TECHNIKA — ZTĚLESŇOVÁNÍ	75
Přechod ke ztělesňování	77
Charakterizace	78
Rozvíjení výrazivosti těla	80
Plastika	82
Díkce a zpěv	84
Mluva na jevišti	87
Perspektiva herce a role	94
Temporytmus	96
Schéma probrané látky	105
Závěrečné besedy	111
3/ PRÁCE NA ROLI	115
První seznámení s rolí	117
Metoda fyzických jednání	120
Rozbor hry a role	124
Prohloubení daných okolností	126
Hodnocení faktů hry	131
První výsledky dosavadní práce	133
Z režijního plánu Othella	136
Reálný pocit života hry a role	139
UMĚNÍ HERCE A REŽISÉRA	147
HERECKÁ A DIVADELNÍ ETIKA	150



## Slovo o „metodě“

Umělecký tvůrčí proces patřil odedávna k těm podivuhodným vnitřním dějům, pro které člověk neměl vysvětlení, a tak s posvátnou úctou mluvil o „vnuknutí Apollónově“ či „polibku Múzy“, o „Ingeniu“ či „Božské inspiraci“ a ještě v renesanci se umělci považovali za bytosti mimořádné, obdařené čímsi božským, ne-li přímo za polobohy.

Komu je tento mýtus dodnes tak drahý, že se ho nechce vzdát, ať raději nečte tuto knihu. Metoda už svou povahou je antimýtická. Metoda musí vycházet z poznání skutečnosti. Metoda je nástroj moderního člověka; nástroj, kterým ho musel v danou historickou chvíli vyzbrojit jeho rozvíjející se rozum.

Racionalista a systematik René Descartes, neoblouzen renesančním zbožněním Géníu, hledá principy správného myšlení a ve své slavné „Rozpravě o metodě“ ukazuje, jak od nejjednodušších otázek postupovat k složitějším. Jeho metoda byla pro svou neobyčejnou jasnost přístupná širokým vrstvám a stala se „základem novověkého myšlení“, pozvedla jeho všeobecnou úroveň; nenahradila sice genialitu, ale byla stupněm, který usnadňoval přístup i k ní.

V téže době a na stejně jednoduchém principu „od známého k neznámému, od nejdostupnějšího k méně dostupnému“ postavil Jan Ámos Komenský základy světové pedagogiky. Prostá samozřejmost tohoto principu může dnes vyvolat náš podiv spíše nad tím, že byl objeven tak pozdě, než nad genialitou toho, kdo jej objevil. Ale ne nadarmo už kdosi řekl, že „genialita je v tom, říci samozřejmou věc první“.

První, kdo stejný přirozený princip učinil základem metody herecké tvůrčí práce, byl K. S. Stanislavskij. Nechal stranou otázky „inspirace“ přicházející odkudsi mimo člověka a hledal přirozený přístup k tvůrčím podnětům uvnitř člověka, skrytým často až pod prahem vědomí. Zkoumal spoje mezi fyzickým a psychickým a vyznačil cestu od dostupného k méně dostupnému, od vědomého k podvědomému, která se stala principem jeho herecké psychotechniky. Umělecké výsledky jeho nových postupů měly nevidaný účinek a pronikavý vliv téměř na celý divadelní svět. Herectví, odkázané dosud na nejistou „inspiraci“ nebo pouhé řemeslo, dostalo v „metodě“ nástroj a oprávnění umělecké profese. „Metodou“ byl položen vědecký základ moderní herecké pedagogiky. „Metoda“ nenahradila „inspiraci“, ale ukázala, jak jí lze připravit živnou půdu.

Význam „systému“ Stanislavského je nepochybný. Můžeme se ovšem ptát, není-li to dnes význam už jen historický. V předmluvě k prvnímu vydání „Práce herce nad sebou v procesu prožívání“ Stanislavskij sice říká: „Systém není vázán k nějaké časově omezené epoše a jejím lidem, nýbrž k organické přirozenosti všech lidí umělecky nadaných všech národností a všech epoch“, ale přesto bylo a je slyšet kritické hlasy, že je to „metoda jednoho divadla“, „jednoho národa“, „jediného stylu“, nebo že je už zastaralá. Porovnejme tyto hlasy s některými skutečnostmi.



„Metoda“ je především spojována se jménem divadla MCHAT, kde vznikala a zrála. Ale na jejím základě byly už vychovány generace vynikajících sovětských divadelních a filmových umělců všeobecně známých jmen. A její vliv se neomezil jenom na národy SSSR nebo jen na oblast socialistického realismu. Víme, že díky zahraničním zájezdům v letech 1920–24 pronikla do Evropy a Spojených států amerických a získala MCHAT světovou proslulost. Z této méně známé kapitoly v historii „metody“ lze například uvést i to, že po představení MCHAT v Berlíně dramatik G. Hauptmann prohlásil: „O'takovém provedení svých her jsem zatím jen snil,“ a že objevení herecké metody Stanislavského v New Yorku vyřešilo americkému divadlu problémy, jak hrát O'Neilla. Jeho „neartikulované“ hry plné zámlk, ovlivněné freudovským podvědomím, se totiž přičily romantickému stylu diderotorské deklamace, a tak nové herectví, vyzkoušené na hrách Čechovových, přišlo jako na zavolanou, aby učinilo zadost nové potřebě. V americkém divadle se pak začalo nejen hrát, ale i psát „podle Stanislavského“. První žáci „metody“ se stali záhy jejími učiteli. Newyorské studio Stelly Adlerové je dodnes jedním z nejvyhledávanějších učilišť pro mladé herce. „Actors Studio“, při jehož založení stál filmový režisér Elia Kazan, pracuje už dlouhá léta pod vedením svého uměleckého režiséra Lee Strassberga jako pedagogické studio pro herce — profesionály. Mezi jeho frekventanty najdeme i „hvězdy“ jako Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando, Paul Newman. K americkému úspěchu „metody“ přispělo i to, že americké divadlo bylo bez tradic. Tam, kde má divadlo svou národní tradici, cizí „metoda“ neproniká tak snadno. Tak francouzské oficiální divadlo ještě stále trvá na diderotovské estetice, ale francouzský režisér Michel Saint-Denis, zakladatel Londýnského divadelního studia, Školy Old-Vicu a herecké školy ve Štrasburku, přes různé výhrady už došel k názoru, že „Stanislavský je bezpečný učitel, který poskytuje mladým dobrý základ pro nové objevy“. Ale konzervativní pedagogiku pařížské Konzervatoře prolomili modernisté teprve v roce 1974. Zato mladé divadelní skupiny z Evropy i obou Amerik často ve svých experimentech rozvádějí některý z prvků Stanislavského „systému“. Těm, kteří přesto pochybují o jeho životnosti, je možno připomenout slova amerického režiséra Harolda Clurmana: „Jste stoupcem gramatiky? Ano nebo ne? Probůh, znáte člověka, který kdy se pustil do hádky o takovou věc? A stejně absurdní je činit předmětem sporu slavnou Metodu — gramatiku divadelníka.“

Životnost „metody“ by ovšem nemohla být prokázána ani sebeslavnějším svědectvím, kdyby sama neměla své nevysychající zdroje v přirozených a proto nestárnoucích principech, na kterých je založena. Všimněme si hlavních principů „metody“!

Východiskem i cílem „metody“ je přirozený tvůrčí proces. Ten tu byl samozřejmě dřív než „metoda“, protože je tu odjakživa. A tak ti, kteří poukazují na vynikající herecké výkony, které vznikaly a vznikají intuitivně, a tedy bez „metody“, nepolemizují s „metodou“, jak se domnívají, ale potvrzují správnost jejich východisek. Právě tento svobodný tvůrčí akt byl i pro Stanislavského vždycky to nejlepší, co může herce potkat. Proto jej tak bedlivě studoval u geniálních herců jako byli Ščepkin a Salvini, aby k němu všem ostatním hercům otevřel cestu. Aby našel „metodu“, jak jej oživit, když sám od sebe nevzniká. Proto „cílem metody je vyvolat přirozenými prostředky tvůrčí činnost organické přirozenosti“, ale současně první zásadou „metody“ je „nepřekážet organické přirozenosti, tvoří-li sama od sebe“. Zásada je stará jako sama organická přirozenost, ale co je přirozené, nemůže být zastaralé. Tvořivá organická přirozenost je pro Stanislavského nejspolehlivější rádkyní a jedinečnou umělkyní, protože jediná může tvořit z materiálů jinak nedostupných, z materiálů ukrytých v podvědomí. A jen tak vzniká přirozený tvůrčí proces, který je alfou i omegou Stanislavského „metody“.

Potřeba „metody“ je dána skutečností, že nepostradatelná funkce podvědomí v naší organické



přirozenosti ráda selže „před očima veřejnosti“. Z psychologie víme, jakým zdrojem zábran je pro člověka pocit „jsem viděn — jsem souzen“, a z vlastní zkušenosti víme, jak dovede takový pocit narušit naše přirozené chování, ochromit nejběžnější úkony známou „trémou“ nebo naopak pudit k přehnanému sebepředvádění. Každého to někdy potká, ale pro herce je to denním chlebem. Herec pracuje a tvoří vždycky „před očima veřejnosti“ a navíc má jednat přirozeně v umělých podmínkách hry. V tomto dvojnásob těžkém ohrožení své organické přirozenosti potřebuje herec nutně prostředky k její ochraně nebo rychlé obnově, protože jen ona mu umožňuje jednat na scéně pravdivě, jen ona je garantem onoho téměř normálního stavu na prahu tvorby, který nazval Stanislavskij „stavem tvůrčím“. Proto je vytvoření „tvůrčího stavu“ — pokud sám nevzniká — prvním cílem Stanislavského „metody“.

Klíčovým problémem „metody“ je pak obnovení funkce podvědomí, na něž nelze působit přímo, protože se vymyká příkazům naší vůle. Ale organická jednota celé naší přirozenosti a poznávání spojitosti mezi jejími složkami dává možnost „působit vědomými prostředky na podvědomí“ alespoň nepřímou. A to je přirozený základ herecké psychotechniky. Jistě nejeden herec k ní vlastní zkušeností dospěl, ale teprve Stanislavskij ji metodicky zkoumal a všem zpřístupnil.

Psychotechnické prostředky nejsou tedy ničím jiným než vhodně využitými zákonitostmi, jimiž se řídí naše organická přirozenost, ať už jde o svalové uvolnění a přirozenou ekonomiku sil nebo o psychotechniku pozornosti, o využití „malých pravd“ pro povzbuzení potřebné jevištní víry nebo o nejpotřebnější a taky nejobtížnější psychotechniku citu. Psychotechnika není vyčerpána výčtem „lákadel“, která objevil Stanislavskij. Psychotechnika naopak předpokládá operativní pružnost a vlastní vynalézavost u každého tvořivého herce. Právě na poli psychotechniky očekával Stanislavskij teprve od svých pokračovatelů ty největší objevy a nepokládal ji za uzavřenou kapitolu, ale za perspektivní oblast, která činí z „metody“ otevřený, růstu schopný, organický systém.

„Metoda práce na roli“ má, jako všechny části „systému“, svou základnu rovněž v lidské přirozenosti. Vychází z přirozených principů lidského jednání, které herec svým jednáním zobrazuje. Ústředním nervem každého jednání v životě, a tedy i na scéně je jeho vůdčí motiv, cíl, k němuž směřuje, „hlavní úkol“ řečeno se Stanislavským. Správně nalezený „hlavní úkol“ je současně nejúčinnější psychotechnický prostředek pro „tvůrčí stav“ i tvořivý proces. „Hlavní úkol a průběžné jednání je hlavou a páteří systému“, říká Stanislavskij, „v nich je všecko.“ „Drž se věci a slova přijdou sama!“ zní stará antická rada řečníkovi. Podobnost těchto zásad není náhodná a hlavně ani tyto staré zásady nejsou zastaralé.

Platnost všech až dosud uvedených principů „metody“ nejenže tedy neutrpěla časem, ale je dokonce širší, než se obvykle má za to. Pozornějšímu pohledu jistě neujde, že není omezena jen na herce na scéně, a to kterékoli, kdekoli a kdykoli, ale týká se každého člověka, který vystupuje před veřejností, ať ve společenské funkci či v pouhé diskusi, anebo třeba při sportovním výkonu, kde může být vystaven zvlášť silnému tlaku. Zkrátka přirozených principů „metody“ a její psychotechniky je možno využít vždy a všude, kde přirozené jednání člověka je ochromeno pocitem „jsem viděn — jsem souzen“.

Teprve otázky „prožívání“ soustřeďují pozornost „metody“ na specifickou oblast herectví. To neznamená, že jen herci na scéně „prožívají“. Každý člověk v každém okamžiku svého života něco prožívá. Z psychologie víme, že každé lidské jednání má svou vnější a vnitřní stránku: to, co se jeví navenek, je „chování“, to, co při tom probíhá uvnitř, je „prožívání“. Obojí je tedy zahrnuto v aristotelské definici herectví jako umění „zobrazit lidské jednání vlastním jednáním“. Zato Diderot ve svém Hereckém paradoxu zdůraznil jen vnější stránku jednání, když žádal, aby



herec byl především „bystrý pozorovatel a hodnověrný napodobitel“ lidského chování. Těto zásady se dovolávalo celé evropské herectví. Ale upadalo do akademické vnějškovosti. A tomu chtěl čelit Stanislavskij, když přenesl důraz v herecké tvorbě na vnitřní stránku jednání, na „život lidského ducha“, na prožívání. Nešlo tedy o jednostranné zúžení hereckého úkolu, ale o jeho doplnění, o úplné, komplexní zobrazení reality lidského jednání v jeho pravdivé hloubce a šíři.

Spojení „metody prožívání“ s realistickým herectvím je jistě nejužší a zcela přirozené, ale nevyčerpává její možnosti. Ani socialistický realismus, který se k „systému“ Stanislavského programově přihlásil, nepředpokládá žádný uniformní styl, ale bohatou stylovou škálu a uměleckou, národní a žánrovou rozrůzněnost. Sám Stanislavskij prošel se svou „metodou“ nejrůznějšími směry, od historického realismu k fantastice, od naturalismu k symbolismu. Ale i otázky „prožívání“ lze dnes chápat ve větší šíři. Není-li jednání bez prožívání, co vlastně prožívá herec, který „neprožívá“? Jestli jen „předvádí“ ale „neprožívá“ svou roli, prožívá prostě toto předvádění role. Zkrátka herec vždy prožívá svůj tvůrčí akt. Takto chápané prožívání se týká jakékoli nerealistické stylizace. Pro „metodu prožívání“ jsou to možná nové úkoly, které čekají na nová osvětlení, i když původní princip je týž. Ale kde jsou nové úkoly, tam je i vývoj. A vývoje se Stanislavskij nikdy nebál, ten předpokládal a pro svůj „systém“ si nic naléhavěji nepřál.

Vysoké požadavky, které Stanislavskij kladl na vnější hereckou techniku, na mistrovské ovládnutí slova a pohybu, jsou samozřejmě snad všem hereckým školám a směrům. Ne tak samozřejmé a všeobecné je spojení herecké profese s mravními požadavky, které vyplývají z hercova uměleckého a společenského poslání. A přece společenská funkce k herectví organicky a přirozeně patří a patří, zejména v socialistickém společenství, ale i mimo ně, a proto herecká etika přirozeně a organicky dovršuje Stanislavského „systém“.

Tak přirozený a ucelený „systém“ je tedy k dispozici i našim hereckým školám. A víme, když se u nás krátce po válce objevil, že byl všude přijímán spontánně a radostně. Ale z mnoha příčin, mezi nimiž bylo jistě i přecenění podružnosti a nesprávné chápání principů „metody“, schematický výklad, pedantická praxe a dogmatické přestování metody pro metodu, došlo na školách k celkem pochopitelnému odklonu od „metody“. Rozpaky ovšem nutně působí otázka: čím ji nahradit?

Dříve se naznačovalo cosi o Brechtovi, nyní i cosi o Grotowském. Každý, kdo zná víc než jejich pouhá jména, ví, že se tu neporozumění Stanislavskému nahrazuje pouhým nedorozuměním. Je možné, že někoho láká Brechtova poetika „epického divadla“, ale kromě osobitých požadavků, které na interprety svých her kladl, se Brecht studiem hereckého tvůrčího procesu zvláště nezabýval a žádnou metodu herecké výchovy nevypracoval. Je možné, že někoho láká Grotowského poetika „chudého divadla“, ale otázku širší použitelnosti jeho náročných a značně výlučných postupů, v nichž ostatně nezapírá, že je odchovancem Stanislavského „metody“, můžeme nechat stranou, když s nimi sám skoncoval a svými parateatrálními výzkumy v uzavřených skupinách překročil hranice hereckého umění do jiných oblastí.

Náhradou za „metodu“ je tedy zatím jen návrat k starému „učení u Mistra“. Tento typ výuky má jistě svou tradici i své výsledky. Učilo se tak i na pražské konzervatoři už od dob první profesorky herectví, paní Marie Laudové-Hořicové. Její veršovaná herecká abeceda není zdaleka tak směšná, jak se snad na první pohled zdá a ze školních zápisků jejích žáků se dá vyčíst, že zásady, které jim vštěpovala, se velice podobají zásadám Stanislavského, i když jeho „metodu“ ještě nemohla znát. Ale jako dobrá herečka poznala zásady přirozené herecké tvorby a jimi se řídila. A tak je tomu u většiny dobrých herců. Stanislavskij ovšem neudělal nic jiného než to. Jenže metodičtěji a systematictější. A proto se vši úctou k pedagogickým schopnostem a individuálním postupům herců-učitelů je třeba znovu na „metodu“ Stanislavského upozornit.



Stanislavskij nevymyslel a nikomu nevnučuje žádná umělá pravidla herecké tvorby. Objevil jen její přirozené zákony a odtajil „tajemství hereckého umění“, které tkví „v přesném plnění zákonů organické přirozenosti“. Jeho „metoda“ není proto ničím jiným než školou přirozeného herectví.

Je nablédni, že ve věku vědecko-technické revoluce i herecká pedagogika potřebuje svůj vědecký základ, potřebuje metodu, která je nástrojem moderního člověka. A tento nástroj není nutno teprve vynalézat, ten tu je. Je třeba jen umět ho uchopit a naučit se s ním zacházet. Je třeba nedat se jím spoutat, naopak na jeho principech experimentovat, využít jeho pobídek k tvořivé volnosti a na základě nových praktických i vědeckých poznatků jej rozvíjet a zdokonalovat. Nic totiž není přirozenějšího, jde-li o systém, jehož ustavujícím zákonem je sama přirozenost.

RADOVAN LUKAVSKÝ

U nás je dílo Stanislavského dnes prakticky nedostupné. Knižní vydání z poválečných let jsou rozebrána, „Práce na roli“ česky vůbec knižně nevyšla.

Pedagogická praxe mě přesvědčila, že Stanislavskij do rukou studentů i pedagogů patří, a proto jsem se pokusil zpracovat celý komplex „systému“ do jednoho čtivého svazku, který by neodra- zoval čtenáře ani přílišnou délkou, ani stárnoucím překladem i vypravěčským stylem.

Při zpracování jsem sledoval tyto cíle: soustředit se ve výkladech pedagogických i tvůrčích po- stupů na podstatné, očistit jádro „metody“ od všech beletrizujících pasáží a široce pojatých kon- verzací, zjednodušit nadbytečné opakování jedné a téže myšlenky k jejímu nejvýraznějšímu zpra- cování — ale žádnou z nich neztratit a zachovat i ducha Stanislavského knihy a podstatu jeho stylu.

Celá kniha zůstává tedy deníkem žáka pomyslné herecké školy, a jak Stanislavskij předeslal, „nečiní si nárok na vědeckost“, takže termínů jako „intuice“ či „podvědomí“ neužívá ve filozofic- kém, ale v prostém, běžném smyslu. Navíc jsem k „Metodě“ připojil stať „Umění herce a režisé- ra“, zpracovanou Stanislavským jako slovníkové heslo pro naučný slovník „Encyclopedia Bri- tannica“. „Systém“ pak i v této knize završuje „Etika“ herce a divadelníka.

Při práci jsem přihlížel ke stávajícím překladům, některé vžitě termíny jsem ponechal, jiné, školní praxí poněkud znevážené, jsem pozměnil a základní terminologii jsem sjednotil. K pod- statnému zkrácení původních textů nestačilo pochopitelně pouze škrtat, proto jsem se pokusil o jejich přetlumočení zhuštěnou formou a mluvnou češtinou. Doufám, že ve snaze prospět, jsem Stanislavskému a jeho dílu neublížil.

R. L.

# 17

## Vnitřní technika prožívání

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.

První část knihy je věnována vnitřnímu životu člověka, jeho vnitřnímu světu, jeho vnitřnímu životu.



## Diletantismus

Diletantský přístup k roli. Rozpad organické jednoty. Roztěkaná pozornost. Strach z diváka. Tělesná křeč

/1/ Dnes bylo zahájeno vyučování. Učitel Torcov nám uložil, abychom si připravili úryvky z rolí podle vlastní volby, s kterými bychom příště vystoupili na jevišti.

Já, Šustov a Puščin jsme byli zpočátku velice skromní. Mysleli jsme nanejvýš na nějakou frašku. Ale pak se začalo mluvit o Shakespearovi a nakonec jsme si vybrali já Othella a Šustov Jaga.

Po návratu domů jsem se zavřel ve svém pokoji, vzal „Othella“ a pustil se do čtení. Ale už při druhé stránce jsem cítil nutkání hrát — rukama, nohama i obličejem. Začal jsem deklamovat. Nůž na rozřezávání knih jsem si strčil za pásek jako kinžál, z ručníku jsem si udělal turban, z ubrusu oděv a z přikrývky plášť. Připadal jsem si jako opravdový vojevůdce. Ale Othello byl Afričan! Musel v sobě mít něco tygřího! A tak jsem se plížil pokojem, ukryval se za skříní a číhal na kořist, skokem jsem se vrhal na polštář jako na protivníka a rdousil ho „jako tygr“. Pak mi polštář nahradil Desdemonu. Vášnivě jsem ji objímal, s opovržením odstrčil, znovu líbal a nakonec jsem ji uškrtil a zaplakal nad její mrtvolou. Některé okamžiky mi připadaly velice zdařilé. Ale náhodný pohled do zrcadla mi ukázal, že moje pózy a gesta vypadají ve skutečnosti jinak než v mé představě. Toto zklamání podlomilo všechnu mou energii.

/2/ První zkouška! Šustov uměl celý text už nazpaměť. Já musel roli číst, nebo jsem říkal vlastními slovy, co jsem si pamatoval. Text mi kupodivu nepomáhal, ale vadil. Jak také do poměrně klidné úvodní scény Othella s Jagem vpašovat zuřivé cenění zubů, koulení očima a tygří skoky, aniž by to rušilo?! Ale vzdát se těchto divošských prvků se mi nepodařilo, protože jsem je neměl čím nahradit. Četl jsem text role a nezávisle na něm jsem hrál svého divocha. Slova překázela hře a hra slovům — nepřijemný pocit a dokonalé rozladění.

Doma jsem si všechno opakoval, ale nepřišel jsem na nic nového a staré mě už nemohlo uspokojit. Až mi pomohla náhoda. Rodinné okolnosti mě donutily uchýlit se s prací do kouta pokoje a říkat si roli co nejtíšeji. Tato nepatrná změna mě k mému údivu přiměla k trochu odlišnému pojetí role a vnesla do mé práce oživení. Záhada rozřešena! Nesmí se lpět na jednom a do nekonečna opakovat otřelé! Musí se improvizovat!

Na zkoušce jsem začal opravdu s improvizací. Ale už po prvních slovech jsem se zamotal v textu a co nejrychleji se musel vrátit k starému způsobu hry. Zdá se, že bez naučených divošských prvků se už asi neobejdu. Nevládnou já jimi, ale ony mnou. Jak to nazvat? Otročtví?

/3/ Zkouška na jevišti! Jakmile jsem vešel na scénu, otevřel se přede mnou nečekaně ve-

Sebepřecenění

Překotný přístup k roli

Rozložení organické jednoty slova a pohybu

Klad a zápor improvizace

Roztěkaná pozornost



líký, černý prostor... Poprvé jsem se díval z jeviště do hlediště. Ohromilo mě to. Kromě toho život za scénou pokračoval bez ohledu na zkoušku svým obvyklým chodem. Rušil mě každý hluk, každý pohyb. Rušila mě i nápověda. Má pozornost byla zcela roztěkaná. Přesto jsem automaticky pořád hrál a hovořil. Najednou za mnou nějaký dělník rozsypal hřebíky. Pomáhal jsem mu je sesbírat a v tu chvíli jsem pocítil, že je mi na té velké scéně dobře a útulno. Bylo to zřejmě tím, že mou pozornost upoutalo sbírání hřebíků a že jsem přestal myslet na černý otvor do hlediště.

Náhodné soustředění pozornosti

Podbízění se diváků

A při další zkoušce ještě něco nového: ze všech obav jsem náhle pocítil potřebu pobavit diváky, aby se — probůh! — nezačali nudit. Dráždilo mě to a pletlo, začal jsem brebat a zajíkat se. Rozběhl jsem se proto po textu, že jsem sotva popadal dech, a pak malé zakoktání — a katastrofa byla neodvratná.

Mechanická hra

/4/ Generální zkouška. Když jsem si oblékl kostým a maskér mě nalíčil, byl jsem při pohledu do zrcadla příjemně překvapen. Chválili mě pak i moji spoluzáci a to mi vrátilo sebedůvěru. Šel jsem na scénu. Trochu mi vadilo nezvyklé rozestavení nábytku. Co chvíli jsem o něco zachytil cípy kostýmu nebo jataganem. Ale vzdor tomu jsem ustavičně vzrušeně přecházel po jevišti a mechanicky odřikával text. Teprve když jsem se blížil k vrcholnému místu role, blesklo mi náhle hlavou: „Teď se zastavím!“ a zachvátila mě panika... Ani nevím, jak jsem se vrátil k automatické hře, která i tentokrát zachránila tonoucího.

Strach z diváka

/5/ Představení. Poplašeně jsem vystoupil z přítmi kulis do světla reflektorů a byl jsem oslepen. Ostré osvětlení vytvořilo mezi mnou a hledištěm jakousi clonu, která mě před ním chránila. Volně jsem vydechl. Ale oči světlu brzy přivykly a pak se mi propast hlediště zdála ještě černější. Měl jsem pocit, že je na mně namířeno tisíce očí a provrtávají mě jako svou oběť. Byl bych se obrátil i naruby, abych se vlísal do jejich přízně a dal jim víc, než mám a mohu dát. Ale v mé duši bylo prázdno jako nikdy. Z přílišné snahy vydat ze sebe cit se mého těla zmocnilo zvláštní křečovitě napětí. Ochromilo mi obličej, ruce i nohy a znemožňovalo gesta i pohyb. Chtěl jsem se zachránit hlasem a dal se do křiku. Ale i hrdlo se sevřelo přílišným napětím, dech se mi zúžil, hlas se dostal do nejvyšších poloh a nemohl z nich dolů, až jsem ochraptěl. Styděl jsem se za každé slovo, za každé gesto, rudl jsem, svíral prsty u rukou i nohou a vši silou se tiskl do křesla. Pak mě z bezmocnosti popadla zlost a já vzplanul bezohlednou smělostí. Proslulou větou: „Krev, Jago, krev!“ jsem vychrlil celý bez sebe. Byl to výkřik otupělého ubožáka, ale zazdalo se mi, že v hledišti napjali na okamžik uši, a jakmile jsem ucítil pochvalu, vjela do mne taková energie, že jsem nevěděl, kam s ní. Spadl ze mne všechen strach a já poznal dosud netušené opojení.

Tělesné křeče

Náhodný okamžik pravdy

Podobně pak elektrizoval hlediště výkřik Maloletkové, která při svém výstupu sletěla ze schodů a vykřikla: „Pomoc!“ Až mne zamrazilo. Vida! Stačí jediná věta a podmaní si diváky!



## Jevištní umění a jevištní řemeslo

Živelné prožívání. Podvědomí. Přirozený tvůrčí proces. Psychotechnika. Umění prožívání. Umění představování. Řemeslo. Herecká hysterie. Posunčina. Využívání umění

/1/ Dnes jsme vyslechli Torcovovy poznámky k naší hře.

Řekl: „V umění je třeba především vidět a pochopit krásu. Proto si nejdřív uvědomíme a vy-zdvihneme nejpozoruhodnější momenty představení. Byly dva: jeden, když Maloletková při svém nešťastném pádu úpěnlivě vykřikla ‚Pomoc!‘, druhý, když Nazvanov volal ‚Krev, Jago, krev!‘ V obou případech jsme se jak vy na jevišti, tak my v hledišti zcela poddali tomu, co se na scéně odehrávalo, a pocítili jsme stejné vzrušení. Tyto zdařilé momenty lze označit jako umění prožívání.“

„Co to je?“, zeptal jsem se pln zájmu.

„Poznal jste to přece sám na sobě. Co jste zakoušel v oněch okamžicích opravdové tvůrčí práce?“

„Nic nevím, nepamatuji se.“

„Jednal jste tedy podvědomě?“

„Nevím. Snad. Je to dobře nebo špatně?“

„Velmi dobře, když podvědomí vede správným směrem, špatně, když svádí na scestí. Nejlépe je, když si role herce docela podmaní. Prožívá ji pak živelně, nemyslí na to, jak cítí a co dělá, všechno vychází samovolně z podvědomí. Jenže podvědomí, bohužel, nepodléhá naší vůli.“

„Jsme tedy ve slepé uličce? Máme se dát unést rolí, což je možné jen za pomoci podvědomí, ale to právě neovládáme?!“

„Naštěstí je tu východisko. Naše vědomí může působit na podvědomí aspoň nepřímo. Jsou psychické oblasti, které se vůli a vědomí podřizují a současně mohou ovlivnit i naše bezděčné duševní pochody. Tvůrčí práce je potom z větší části bezděčná a podvědomá a jen z menší části probíhá pod kontrolou a bezprostředním vlivem vědomí. Řídí ji naše organická přirozenost. Je to geniální umělkyně, s kterou nemůže soutěžit ani nejrafinovanější herecká technika.“

„A když přirozenost selže?“

„Pak je třeba ji povzbudit. K tomu jsou tu psychotechnické metody. Jejich cílem je zapojit podvědomí do tvůrčí práce vědomými nepřímými cestami. *To je jeden z hlavních principů umění prožívání: podvědomá tvůrčí práce organické přirozenosti vzbuzená vědomou psychickou činností. Anebo krátce: Podvědomé prostřednictvím vědomého.*“

„V hereckém umění je tedy nutná stálá tvůrčí práce podvědomí?“

„Tvůrčit podvědomě bez přestání a se zanícením, čili inspirovaně, není možné. Takoví géniové ani nejsou. Chvillemi nutně nabývá vrchu práce vědomí. *Podvědomí nikdo neumí poručit. Jedině, co herec může udělat je: podvědomě tvorbě připravit půdu.*“

Živelné prožívání

Účast podvědomí

Přirozený tvůrčí proces

Hlavní princip psychotechniky

První zákon psychotechniky



Druhý zákon psychotechniky	<p>„Jak se to dělá?“</p> <p>„Především je třeba umět nepřekážet podvědomí, když samo vstupuje v činnost. Stačí totiž porušit pravdivost života na scéně a citlivé podvědomí se ze strachu před násilím ihned ukryje.</p>
Hlavní cesta psychotechniky	<p>Dále je třeba tvořit uvědoměle a opravdově. To vede k pravdě, pravda probouzí víru, a když přirozenost uvěří tomu, co se v člověku děje, dá se sama do práce: probudí se podvědomí a může se zrodit i inspirace.“</p>
Pravdivé jednání	<p>„Co znamená hrát roli ‚opravdově‘?“</p> <p>„Znamená to logicky a důsledně, lidsky myslet, chtít, usilovat a jednat v životních podmínkách role a v plné shodě s ní. Znamená to roli prožívat. Znamená to vdechnout roli ducha, a tím život a tento život předvést na scéně uměleckou formou.</p>
Hlavní cíl umění prožívání	<p>Hlavní a zásadní cíl hereckého umění prožívání tedy je dát roli nejen vnější životnost, ale především ji obdarit vnitřním životem. K tomu je třeba směřovat v každém okamžiku tvůrčí práce na scéně. Proto taky se zamýšlíme především nad vnitřní povahou role, nad její psychologií.</p>
Princip prožívání	<p>Roli je nutno prožívat, to jest cítit souběžně s ní. „Každý velký herec procítuje to, co představuje, a to ne jednou či dvakrát během studia role, ale ve větší či menší míře pokaždé, ať ji hraje poprvé či potisící...“, říká nejlepší ze starých představitelů školy ‚prožívání‘ Tomáš Salvini ve své odpovědi Coquelinovi.</p>
Vnější výraz prožívání	<p>Nestačí ovšem roli jen vnitřně prožívat, je třeba dát prožitému také vnější výraz. Proto musí mít herec k dispozici výjimečně tvárný a dokonale vycvičený hlasový a tělesný aparát. Hlas i tělo musí naprosto lehce, bezprostředně a přesně zrcadlit nejjemnější vnitřní záchvěvy a podvědomá hnutí.</p>
Význam prožívání	<p>Naznačil jsem v hrubých rysech, v čem spočívá umění prožívání,“ uzavíral Torcov. „Věříme a skutečnost nás v tom stále utvrzuje, že celou hloubku a odstíny vnitřního života role může vyjádřit jen takové umění, které je prostoupeno živým, organickým prožitkem člověka-herce. Jen takové umění může uchvátit diváka, docílit, aby nejen pochopil, ale především prožil všechno, co se na scéně děje, a rozšířil si tak svou vnitřní zkušenost. Budete-li dbát organických zákonů své tvůrčí přirozenosti, nesejdete nikdy na scesti a budete s to kontrolovat a napravovat své chyby. Proto se také domnívám, že studiem základů umění prožívání má začít průprava všech herců bez rozdílu uměleckých směrů.“</p>
„Hra vycházející z nitra“	<p>/2/ „Pokud jde o celý váš výkon v Othellovi,“ obrátil se Torcov na mne, „ten lze označit jako ‚hru vycházející z nitra‘. Herci, kteří neuznávají techniku a spoléhají jen na vnuknutí, mohou někdy intuitivně prožít jednotlivé silné okamžiky velké umělecké kvality a divácké působnosti. Ale když se vnuknutí nedostaví, nemají čím vyplnit prázdná místa ve hře, vznikají dlouhé periody nervového ochabnutí, umělecká nemožnost a naivní diletantská šmírařina. Přirozenému fondu musí tedy pomáhat dobře zpracovaná psychotechnika.“</p>
Umění představování	<p>„U vás“, řekl Torcov Šustovovi, „jsem také viděl několik záblesků umění, jenže ne umění prožívání, ale představování.“</p>
	<p>„Co je umění představování?“</p> <p>„Je to jiný umělecký směr. Jeho představitelé také svoje role prožívají, aspoň jednou či vícekrát, ale ne na jevišti, nýbrž jen během studia doma či na zkouškách, vnější formu svého prožitku zachytí svalovou pamětí a před divákem pak už jen předvádějí věrnou reprodukci této formy bez nebezpečí, že by jakékoli vzrušení narušilo jejich hereckou sebevládu, a tím i formální dokonalost projevu. Prožívání tu tedy není cílem a před divákem je dokonce nežádoucí, nicméně zůstává důležitou etapou tvůrčí práce, takže jako podstatná složka umělecké tvorby tu nechybí. A proto i herec tví představování je umění v plném slova smyslu.“</p>



V umění prožívání se mnoho jakoby improvizuje na pevně stanovené téma, což dodává výkonu svěžest a bezprostřednost. Tak tomu bylo ve zdařilých okamžicích u Nazvanova. Šustov naopak místy uchvátil výrazností, hereckostí, ale... V celé jeho hře bylo cosi chladného, co vzbuzovalo podezření, že jde o pevně určené formy, které vylučují improvizaci a zbavují hru svěží bezprostřednosti. Nicméně bylo cítit, že originál, z něhož byly kopie dovedně snímány, byl dobrý a opravdový. Ozvuk někdejšího prožitku propůjčil některým momentům působivost opravdového umění.“

Šustov se přiznal, že si vzal na pomoc zrcadlo, v němž si ověřoval, jak se prožívání projevuje navenek. Byl varován:

„To je nebezpečné, i když pro umění představování typické. Zrcadlo navyká herce dívat se na sebe, ale ne do sebe.“

Nebezpečí zrcadla

„Jenže já s tím, co jsem viděl v zrcadle, nebyl spokojen a hledal jsem v paměti nějaký vzor, až jsem si vzpomněl na člověka, který pro mne byl vždycky zosobněním lstivosti a úskočnosti, a pak jsem prostě okopíroval jeho vnější způsoby.“

„Chyba!“, řekl Torcov. „Pak jste zaměnil umění představování za pouhé opičení, za kopírování, které nemá s tvůrčí prací nic společného. Měl jste nechat materiál ze své paměti projít vlastní duší, oživit jej vlastní představivostí.“

Kopírování

Jak takový odpozorovaný materiál organicky převzít a dále zpracovat, o tom mluví ve svém ‚Hereckém umění‘ francouzský herec Coquelin:

„Herec si vytváří ve své fantazii vzor a pak jako malíř přenáší každý jeho rys ne na plátno, ale na sebe sama. Vidí na svém Tartuffovi nějaký kostým, oblékne ho na sebe, pozoruje jeho chůzi a napodobí ji, studuje jeho fyziognomii a přijímá ji. Ale to není všechno, to by zůstalo jen při vnější podobnosti a nebyl by vytvořen typ. Hercův Tartuffe musí mluvit hlasem, jako Tartuff musí gestikulovat, naslouchat i přemýšlet jako Tartuffe, musí mít Tartuffovu duši. Pak teprve je portrét hotov.““

Herecké portrétování podle Coquelina

„Ale to je těžké. Není jednodušší důvěřovat přírodě, přirozené tvůrčí práci a opravdovému prožívání?“, zeptal jsem se.

„Na to odpovídá Coquelin: ‚Umění není realita a už vůbec ne její zobrazení. Vytváří svůj vlastní život mimo čas a prostor, svůj překrásný, abstraktní svět.‘ A tedy: herec nežije, ale hraje. Zůstává chladný k objektu své hry, ale jeho umění musí být dokonalé.“

A skutečně,“ dodal Torcov, „umění představování vyžaduje dokonalost, aby zůstalo uměním. I taková tvůrčí práce je krásná, třeba ne příliš hluboká. Je spíše efektní než silná. Forma je při ní zajímavější než obsah, působí spíše na zrak a sluch než na duši. Dokáže ohromit, ale k vyjádření hlubokých vášní jsou její prostředky buď příliš efektní, nebo příliš povrchní, a účinek bývá přechodný. Spíše se mu obdivuješ, než věříš. Jemnost a hloubka lidské psychiky se nedá zvládnout jen technickými prostředky. Nicméně je nutno představované roli, podložené opravdovým prožíváním, přiznat tvůrčí, uměleckou hodnotu.““

Účinky „představování“

/3/ Govorkov dnes prohlásil, že je vlastně hercem umění představování, k němuž inklinuje pudově i přesvědčením, a přesto že vždycky také všechno, co na scéně dělá, prožívá. Torcov nato řekl:

Polemika o prožívání

„Každý člověk v každém okamžiku svého života něco prožívá. Záleží na tom, co na scéně prožíváte. Vlastní pocity souběžné s životem role? Nebo něco, co nemá k roli žádný vztah? To se totiž stává i zkušeným hercům a stalo se to vám všem. Jedni předváděli svůj hlas, efektní intonace, techniku hry a druzí chtěli pobavit diváky pobíháním, ‚neodolatelnými‘ gesty, pózami, zkrátká



něčím, co se k postavám vůbec nehodilo. A vy, Govorkove, jste svou roli ani neprožíval ani nepředstavoval, takže vaše hra nemá s uměním nic společného.“

„Co je tedy má hra?“ zeptal se Govorkov zaraženě.

Řemeslo

„Šarže“

„*Řemeslo. Není pravé umění bez prožívání. A tam, kde končí tvůrčí prožívání nebo představování, tam začíná řemeslo. Řemeslní herci neumějí prožívat roli a ztělesnit prožité. Dovedou jen deklamovat text role a provázet ho ustálenými šablonami gest, hereckou manýrou nebo šarží. Jsou to hotové a lehce reprodukovatelné prvky jevištního projevu, které primitivně a konvenčně ukazují nejrůznější citová hnutí a nahlávají divákům přítomnost lidské duše v roli. Ale je to jen mrtvá maska neexistujícího citu.*

„Herecká emoce“

Jsou řemeslné manýry v práci s hlasem, v dikci, intonaci a celém přednesu role: přehnané zvukové gradace, líbivé kadence a herecká tremola. Jsou šablony pro chůzi a pohyb: řemeslný herec po scéně nechodí, ale „kráčí“. Jsou primitivní prostředky k vyjádření vášni: koulení očima, chytání se za vlasy nebo za srdce. Vytvořily se tradiční šarže některých typů (milovník, intrikán) či postav z různých společenských vrstev (sedlák, voják, aristokrat). Vnitřní prázdnota řemeslné hry vede k vnějším efektům, nabubřelému gestu, k teatrální líbivosti. To vše může nezkušeného diváka i oklamat, ale ne vzrušit... *Proto se řemeslní herci snaží nahradit nepřítomný cit nepravým vzrušením, které vzniká umělým vydražďováním v tělesné oblasti. Sviráním pěstí, svalovým přepětím, přerývaným dechem se lze uvést do stavu velkého fyzického napětí, které divák může pokládat za projev velkého temperamentu či vášně. Je to tzv. herecká emoce, kterou v sobě vzbuzují herci umělým bičováním nervů. Je to svého druhu hysterie, nezdravá extáze, vnitřně bezobsažná. „Herecká emoce“ je hrubým padělkem pravého citu, i když řemeslní herci právě ji pokládají za pravé umění.*

Téměř celou práci řemeslného herce lze charakterizovat jako obratný výběr a kombinaci šablon. Zlé ovšem je to, že každá šablona je přilnavá, snaží se vyplnit prázdná místa v roli, předběhne často cit a brání jeho vzniku. Tohle nebezpečí hrozí i hercům jinak schopným organické tvůrčí práce. Před vtravostí šablon se proto musíme mít ustavičně na pozoru.“

/4/ Nejvíc ze všech to odnesl chudák Vjuncov. Jeho hru neuznal Torcov ani za řemeslo.

„A co to tedy bylo?“

Posunčina

„*Diletantská posunčina!*“, řekl. „*Řemeslný herec nahrazuje cit konvenční šarží a používá ustálených šablon, kdežto diletant ani to nemá, a proto sahá bez výběru po nejvšeobecnějších prvcích pro vyjádření hněvu, radosti či žalu, které má v zásobě každý člověk. Když řeknu komukoli z vás, aby zahrál bez přípravy, jen tak „všeobecně“ divocha, vsadím se, že si všichni budete počínat skoro stejně: pobíhat, řvát, cenit zuby, tak jak to odpovídá všeobecné, i když falešné představě o divoších. Takové vnější charakteristické znaky se ustálily takřka jako normy a přihlásí se samy, bez zvaní, jenže brzy nudí. Skutečně umělecké vyjadřovací prostředky jsou naopak těžko dostupné, ale zato nikdy nenudí, naopak, dovedou uchvátit herce i diváky.*“

Využívání umění

/5/ Svůj rozbor uzavřel Torcov tím, že nás varoval před „využíváním umění“. Řekl:

„*Tak třeba Veljaminová nehrála Kateřinu ze „Zkrocení zlé ženy“, ale koketovala s hledištěm. Ukazovala své pěkné nohy, všichni jsme si je mohli dobře prohlédnout, ale Shakespearův záměr jí zůstal cizí a nám neznámý.*

Našeho umění se, bohužel, často využívá k cílům, které jsou mu cizí. Herectví tu není k tomu, aby herec předváděl svou krásu, nebo aby získal popularitu, vnější úspěch či kariéru. Proto se rozhodněte jednou provždy, jestli hodláte umění sloužit a přinášet mu oběti, nebo ho zneužívat ke svým osobním cílům.“



/6/ „Rozeznáváme tedy v našem umění dva základní proudy: umění prožívání a umění představování. Široké pozadí, od kterého se odrážejí, jim tvoří dobré i špatné jevištní řemeslo. Diletantismus může být stejně užitečný jako nebezpečný, podle toho, jakou jde cestou.

*Skutečnost a praxe ovšem neberou ohled na teoretické škatulky. Při každém představení a u každé roli se střídá skutečně prožívání s okamžiky představování, řemesla, posunčiny i „zneužívání“. Často se stává, že i velcí herci se z lidské slabosti snižují k řemeslu a řemeslníci se zas chvílemi vzepnou k pravému umění, protože v okamžiku vnitřního vzepětí mohou i šarží a otřelou šablonou problesknout zákmity opravdové tvůrčí práce.*

Představení, které jste předvedli, vás upozornilo na všechno to, co se nemá na scéně nikdy objevit, čeho se musíte vyvarovat.“

„Ale jak se máme vyhnout všem těm nebezpečným úskalím, která nám hrozí?“

„Na to je jediný prostředek: mít neustále na zřeteli *hlavní cíl našeho umění, který se dá vyjádřit takto: „Vdechnout roli lidskou duši a její život vyjádřit krásnou scénickou formou.“*

Praxe a teorie

Hlavní cíl hereckého umění

## Jednání „kdyby“ dané okolnosti

Základy dramatického umění. Pravdivé jednání. Účinky „kdyby“. Puškinův aforismus. Účinek daných okolností. Psychotechnika citu. Hraní „všeobecně“

/1/ Torcov poslal na jeviště Maloletkovou a dal jí úkol: Opona jde nahoru a vy sedíte na scéně sama, sedíte, sedíte... a opona padá. To je všechno.

Maloletková tedy seděla na scéně, ale dlouho se bála zvednout oči. Pak cítila, že se od ní něco očekává, a tak si začala potahovat blůzičku, posedávat, pátrat po něčem na podlaze, až konečně spadla opona.

Přišla řada i na mne. Neměl jsem strach. Ale cítil jsem rozporná nutkání: bavit diváky a současně si jich nevšímát. A uvědomoval jsem si, že sedím v umělé póze jako u fotografa, že se tvářím herecky a ne lidsky, že je mi divadelní lež na scéně bližší než přirozená pravda.

Nakonec usedl na scéně sám Torcov. Nic nedělal, o nic se nesnažil a přece nás poutalo dívat se na něj. Když tam seděl někdo z nás, nebavilo nás to. Proč? Torcov nám to vysvětlil:

„Všecko na scéně se musí dít za nějakým cílem. Sedl jsem si tu, abych si od vás odpočinul.“ Nato pozval Maloletkovou, aby si sedla vedle něho do křesla. Ta se zpočátku začala zas vrtět, ale pak se pozorně zadívala na Torcova, který soustředěně hledal cosi ve svém zápisníku. Bála se ho rušit, trpělivě čekala a její chování bylo najednou docela přirozené. Pak šla opona.

„Jaké jste měla pocity při hře?“ zeptal se jí Torcov.

„Ale já nehrála, čekala jsem, až něco najdete v notesu a řeknete mi, co mám hrát.“

Etuda s „nečinností“

Zacilenost všeho scénického konání



Základ  
dramatického  
i hereckého umění

„Nehrála jste, a to právě bylo dobře. *Na scéně je třeba jednat. Na jednání spočívá celé dramatické i herecké umění.*“

Jednání vnitřní  
a vnější

„Copak sedět v křesle je nějaká činnost?“  
„Nehybnost neznamená pasivitu. Je možné zůstat navenek bez hnutí, ale uvnitř být v plné činnosti. Fyzická nehybnost je někdy dokonce výsledkem zvýšené psychické činnosti. A ta je v tvůrčí práci zvláště důležitá, protože hodnota umění je určována jeho vnitřní náplní. Doplňme tedy svůj výrok takto: *Na scéně je třeba jednat vnitřně i vnějšně.*“

Etuda „hledání“

Pak uložil Torcov Maloletkové úkol: „Jste z chudé rodiny. Byla vám darována drahocenná jehlice, která by mohla vytrhnout celou rodinu z bídy. Ale jehlice se vám ztratila. Hledejte ji.“

Podmínka  
pravdivosti  
jednání

Maloletková hrála nešťastnici, která hledá, ale nenalézá. Ve skutečnosti ovšem nic nehledala, jinak by byla jistě našla jehlici, kterou Torcov na scéně opravdu ukryl. To ovšem nevěděla a byla se svým výkonem velice spokojená. Ale Torcov se zeptal, kde má jehlici. Přiznala se, že na ni vlastně zapoměla. Šla na jeviště znovu a tentokrát opravdu hledala. A našla. „Jak jste se cítila?“ zeptal se Torcov. „Nevím. Hledala jsem.“ „A to je správné,“ řekl Torcov, „na scéně se nesmí pobíhat, aby se pobíhalo, a trpět, aby se trpělo. *Na scéně je třeba jednat účelně a produktivně, čili opravdově.*“

Pokus o vyvolání  
citu

Pak jsme se všichni pokoušeli jednat na scéně opravdově, ale k ničemu to nevedlo. „Snažte se znázornit své city,“ řekl Torcov, „jeden žárlivost, druhý utrpení, třetí smutek. Posadte se na židle a pokuste se tyto city v sobě vyvolat.“ Zkusili jsme to. „Co si myslíte,“ zeptal se Torcov, „je možné sednout si do křesla a pro nic za nic žárlit, trpět nebo vzrušovat se? Žárlit pro žárlení či milovat pro milování se na scéně nedá. Vede to k šarži. Ukazovali jste na tváři jen grimasy neexistujícího prožívání. Cit se nedá z nitra vyždímat, nedá se znásilňovat. Proto, když se chystáte jednat, nechte cit na pokoji. Probudí se sám tím, co vyvolalo žárlivost, lásku nebo utrpení, tím, co mu předcházelo. A na to musíte myslet, to si musíte snažit vyvolat. O výsledek se nestarejte. Musíte lidsky jednat, ne se opíčit po vnějších projevech vášně. *Herec nesmí postavy a vášně hrát, musí v postavách a ve vleklu vášni jednat.*“

Pravidlo o „citu“

/2/ Na jevišti byla postavena dekorace zařízeného pokoje, ale my se už nespokojili příkazem „jednejte pravdivě!“, chtěli jsme konkrétní úkoly. Měli jsme tedy jeden „zavřít dveře“, druhý „zatopit v kamnech“ a podobně, ale všichni jsme byli hned se vším hotovi. Krátké, polomechanické jednání se nám nezdálo zajímavé.

Etuda s „šilencem“

„Ale to přece záleží na vás, jak nudné či zajímavé je vaše jednání,“ řekl Torcov. „Záleží na příčinách, vnitřních pohnutkách a okolnostech. Otevřít či zavřít dveře je jistě banální, mechanický úkol. Ale co byste dělali, kdyby za dveřmi stál šilenec, který v tomto bytě bydlel a teď utekl z blázince?“

Etuda se  
„zatápěním  
v kamnech“

Náš vztah k úkolu se rázem změnil. Ať už schválně nebo bezděky, uskočil Vjuncov ode dveří a my všichni jsme za velikého strkání udělali totéž. Pak jsme dveře zabarikádovali a telefonovali do blázince.

„Kdyby“

Stejná proměna se stala se „zatápěním v kamnech“, když je Torcov zasadil do těchto okolností: „Kdyby Maloletková slavnostně otvírala byt a na návštěvu měl přijít i Moskvín a Kačalov a kdyby v bytě byla zima a syrové dřevo ne a ne hořet, a kdyby to, co si tu vymyslím, byla pravda, co byste dělali?“ Byli jsme pak jako u vytržení, jak se nám rázem dařilo jednat účelně a produktivně. „A co vás k tomu přimělo?“ zeptal se Torcov. „Jediné nepatrné slovíčko ‚kdyby‘.“

„Kdyby“ je páka, která herce přenáší do světa tvůrčí práce,“ řekl Torcov. Pak podal Maloletkové popelník a Veljaminové rukavici: „Tady máte žábu! Tady máte myš!“ Obě ihned poděšeně rea-



govaly. „Vidíte,“ pokračoval Torcov, „že ‚kdyby‘ je schopné vyvolat bezprostřední, instinktivní jednání. V takovém případě mu říkáme ‚magické kdyby‘. Jsou jednoduchá, abych tak řekl ‚jednopatrová kdyby‘, a jsou ‚mnohopatrová kdyby‘ s velkým počtem předpokladů a doplňujících myšlenek. Vezmete-li celou hru, vidíte, že už autor v kompozici vychází z předpokladů: kdyby se děj odehrával tehdy a tehdy v té a té zemi, kdyby na tom místě žili ti a ti lidé s takovými myšlenkami a city, kdyby přicházeli do vzájemných konfliktů za takových a takových okolností atd. A režisér autora doplňuje: kdyby mezi jednajícími osobami byly ty a ty vzájemné vztahy, kdyby žily v takových a takových okolnostech a vedly si tím a tím způsobem atd. Podobně pak po svém domýšlejí další podmínky hry i ostatní tvůrci představení. Síla ukrytá v ‚kdyby‘ vyvolává jakýsi posun: oči se začnou jinak dívat, uši jinak slyšet, rozum jinak posuzovat své okolí a nakonec pouhá smyšlenka vyvolá reálnou cestou reálnou činnost, nezbytnou k dosažení vytčeného cíle.

„Kdyby“ nemluví o skutečném faktu, ale o tom, co by mohlo být, kdyby... „Kdyby“ nic netvrdí, jen klade otázku, na kterou se herec snaží odpovědět. „Kdyby“ je otevřené a pravdivé a pracuje čistě. Pobízí herce k vnitřní i vnější aktivitě, je prvním popudem k rozvinutí představ o roli. Magickým či prostým, „kdyby“ začíná tvůrčí práce.“

/3/ „Skutečnost vášní a pravděpodobnost citů v předpokládaných okolnostech, to žádá náš rozum od dramatického spisovatele,“ citoval dnes Torcov Puškina a dodal: „Totéž se žádá od herce, jen s tím rozdílem, že si autor okolnosti volí, kdežto pro herce jsou už hotové a dané.

Puškinův  
aforismus

Co tedy jsou ‚dané okolnosti‘? Je to fabule hry, její fakta, události, čas a místo děje, životní podmínky, režijní a herecké pojetí, inscenace, výprava, kostýmy a rekvizity, světila a zvuky atd. To všechno musí herec při své tvůrčí práci vzít na vědomí.

„Dané okolnosti“ jsou totéž co ‚kdyby‘ a ‚kdyby‘ je totéž co dané okolnosti. Jedno bez druhého nemůže existovat. ‚Kdyby‘ je na počátku tvůrčí činnosti a ‚dané okolnosti‘ ji rozvíjejí. Od ‚daných okolností‘ závisí ‚skutečnost vášní‘. Jinak řečeno: vytvořte si ‚dané okolnosti‘, upřímně jim uvěřte, a ‚skutečnost vášní‘ z nich sama vyplyne.“

„Dané okolnosti“

„Ale co máme dělat konkrétně?“

„Postavte ‚kdyby‘ před každou z daných okolností: kdyby sem vpadl šílenec, kdyby dveře nedržely, kdyby je vyvrátil, co bych dělal? A na otázku odpovězte činem, udělejte to, co se vám zrovna bude chtít, k čemu vás to bude nutit, aniž byste se rozmýšleli. A pak vědomě či podvědomě pocítíte to, čemu Puškin říká ‚pravděpodobnost citu‘ a ‚opravdovost vášně‘.

Práce s „kdyby“

Tajemství tkví v tom, že se na vlastní city nesmí naléhat, o ‚opravdovosti vášní‘ se nesmí přemýšlet, protože city a vášně se nepodrobují rozkazu ani násilí, ale přicházejí samy od sebe. Stačí soustředit se na dané okolnosti a vžít se do nich.“

Psychotechnika  
citu

Govorkovovi se zdálo, že toho pak na herce připadá vlastně málo.

„Málo?“ podivil se Torcov. „Uvěřit cizí myšlence a vžít se do ní? Zpracovat autorův text, odhalit, co se skrývá pod slovy, proložit jej vlastním podtextem, zkonstruovat své vztahy k lidem a k životním podmínkám, přetavit v sobě všechnen materiál dodaný autorem a režisérem, znovu jej ztvárnit, doplnit vlastními představami, vžít se do něho psychicky i fyzicky, probudit v sobě ‚opravdovost vášní‘ a produktivní jednání těsně spjaté s nejskrytějšími tendencemi hry, a tak vytvářet živé a typické postavy... to je vám málo? To je velká tvůrčí práce a opravdové umění!“

Hercův tvůrčí  
podíl

/4/ „Dnes budeme hovořit o vnitřním a vnějším scénickém jednání,“ oznámil Torcov program hodiny.



Význam  
„jedinání“

„Naše umění je svou podstatou založeno na aktivitě. Tato aktivita se scénicky projevuje v jednání. Podle jednání a chování posuzujeme lidi znázorňované na scéně a jsme s to pochopit, kdo jsou.

Hraní  
„všeobecně“

Ale jednání herců na scéně je často pravým opakem toho, jak jedná člověk ve skutečnosti. Vnitřní duchovní prázdnotu své hry vyplňují herci vnější efektní šarží, s pathosem deklamují o svých nejsoucích prožitcích. A když herce nic nenutká k tomu, aby jednal lidsky, nezbyvá mu než hrát ‚všeobecně‘. Ale zkuste ‚jen tak všeobecně‘ pojtst. Zkuste zahrát lásku, nenávisť, žárlivost ‚jen tak všeobecně‘. Herci hrající ‚všeobecně‘ servírují jakousi omáčku z vášní, citů, myšlenek, logického jednání a ztělesňování. A při tom jak silně svou ‚všeobecnou‘ hru někdy ‚prožívají‘! Potí se a vzrušují, ale je to jen hysterie, jen ‚herecká emoce‘, o které jsme mluvili. Vzrušují se ‚jen tak všeobecně‘.

Boj proti  
„všeobecnému“

*Skutečné umění nepřipouští hru ‚všeobecně‘. Jedno vylučuje druhé. Umění miluje řád a harmonii, ale hra ‚všeobecně‘ sebou nese chaos a nesoulad.“*

„Jak se tedy máme chránit před hraním ‚všeobecně‘?“

„Snažte se vnést do ‚všeobecného‘ prvky, které jsou mu cizí a nesnesitelné.

‚Všeobecně‘ je povrchní a lehkomyšlné. Dejte tedy své hře co nejvíce plánovitosti a vážného vztahu k tomu, co se na scéně děje.

‚Všeobecně‘ je chaotické a nesmyslné. Dejte své roli logiku a důslednost.

‚Všeobecně‘ všechno začne a nic nedokončí. Dejte proto své hře ukončenost.

‚Všeobecně‘ je třeba nelítostně vyhánět z jevišť a jednou provždy tam uvést opravdové, produktivní a účelné, přirozené a svobodné lidské jednání, které odpovídá zákonům živé, organické přirozenosti a ne pravidlům divadelní konvence. Tisíce herců na světě se denně mrzačí tím, že v sobě systematicky pěstují špatné a škodlivé jevištní návyky. Divadlo samo k tomu láká a herci jsou také náchylní jít cestou nejmenšího odporu a vypomoci si řemeslným ‚všeobecně‘. Uvádějí tak herecké umění na pokraj záhuby, ničí podstatu tvůrčí práce.

‚Kdyby‘, ‚dané okolnosti‘ a vnitřní i vnější ‚jednání‘ jsou nad jiné závažné faktory v naší práci. Poznáte i další: představivost, pozornost, cit pro pravdu a jiné. Pro jednoduchost jim budeme říkat ‚prvky‘. Umění ovládat tyto ‚prvky‘ je hlavním cílem našeho kursu.“



## Představitost

Představitost a fantazie. Význam a druhy představitosti. Cvičení. Činorodost představ.  
„Existují“. „Filmový pás“. „Životopis“. Psychotechnika představ

„Jak už víte, ‚kdyby‘ je páka, která pozvedá herce z všední skutečnosti do roviny představitosti. Hra a role jsou smyšlenky, je to řada nejrůznějších ‚kdyby‘ a ‚daných okolností‘. Umělecká smyšlenka patří k povaze umění, a proto v procesu tvorby hraje nesmírnou úlohu představitost.“

Po tomto dnešním úvodu nám Torcov demonstroval funkci představitosti na výtvarných dílech. Ukázal nám například scénický návrh k poslednímu dějství neexistující Čechovovy hry. Nebo obrazy, na kterých malíř různě přetvářel tutéž krajinu. A nakonec ‚obrazy z meziplanetárního života‘. „Tady už nestačila pouhá představitost, tady musela pracovat pořádná fantazie,“ dodal Torcov.

„Jaký je mezi nimi rozdíl?“ optal se kdosi.

„Představitost nám vyvolává to, co je, co známe. Fantazie to, co neexistuje, co ze skutečnosti neznáme. Fantazie všechno zná a všechno dokáže. Pro umělce jsou představitost a fantazie nepostradatelné.“

„Jenže k čemu je doopravdy potřebuje herec?“

„Aby vytvářel ‚magická kdyby‘ a ‚dané okolnosti‘.“

„Ale ty už vytvořil autor a režisér?!“

„Od dramatika se nedovídáme zdaleka všechno, co musí herec o hře vědět. O tom, co se událo před začátkem hry, co bude po jejím konci, co se děje za scénou, odkud postava přichází a kam odchází, o tom autor vždycky podrobně nehovoří. Ale herec nemůže odcházet do neznámého prostoru a zas přicházet, aniž by věděl, odkud jde a co se tam dělo. Ani autorské poznámky: ‚rozčileně přechází‘, ‚směje se‘, ‚umírá‘, nebo lakonické charakteristiky postav jako: ‚mladý člověk příjemného zevnějšku‘ nestačí k tomu, abychom mohli vytvořit celý zevnějšek postavy, její zvyklosti a chování. Rovněž nestačí, abychom slova role pouze nabíflovali a odříkali z paměti. Ani režisérovy požadavky a jeho režijní plán neprokreslí charakter jednající osoby do všech myšlenkových a citových odstínů, nevyčerpají hloubku jejích pohnutek a činů. To všechno musí doplnit a prohloubit sám herec. Teprve pak postava, kterou představuje, plně ožije a je schopna jednat tak, jak to vyžaduje autor, režisér i hercův živý cit.“

A při vši té práci nám pomáhá představitost se svými ‚magickými kdyby‘ a ‚danými okolnostmi‘. Nejenže dopoví, co autor, režisér a ostatní neřekli, ale ožíví veškerou tvůrčí práci. Silná a jasná představitost je jak při studiu role, tak při jejím provedení pro herce nepostradatelná. *Představitost je vedoucí silou tvůrčího procesu.*“

Představitost  
a fantazie

Úkoly pro  
hereckou  
představitost

Význam  
představitosti



Druhy  
představitosti

„A co má dělat ten, kdo ji nemá?“

„Rozvinout ji, nebo jít od divadla! Jsou samozřejmě různé druhy představitosti. Je představitost iniciativní, která pracuje samostatně, neustále a bez námahy. Je představitost, které iniciativa chybí, ale zato se snadno chopí toho, co se jí napoví, a samostatně to rozvíjí, takže i s ní se dá pracovat poměrně lehce. S představitostí, která náповěď sice zachytí, ale nerozvíjí, je už těžší práce. A nejtěžší s těmi, kteří nejsou schopni ani samostatně tvořit, ani zachytit tvořivé impulsy. Musí-li hercovu představitost nahradit režisér svou vlastní, přestává být herec tvůrčím umělcem a je z něho pouhý pěšec v režisérově hře. Když herec přejímá jen vnější, formální stránky toho, co se mu ukáže, je to příznak nedostatku představitosti, bez které neizé být hercem.“

Chyby při  
„sprádaní  
představ“

/2/ Vylíčil jsem dnes Torcovovi, jak jsem se doma usilovně cvičil ve „sprádaní představ“ podle jeho pokynů a že jsem při tom usnul. Vysvětloval mi:

„První chyba byla v tom, že jste svou představitost znásilnil, místo abyste ji zainteresoval. Druhá chyba, že jste snil pro snění samo, nechal jste směr snění náhodě, nedal jste mu poutavý úkol, a tedy ani smysl, bez něhož se tvůrčí práce nemůže obejít. Třetí chyba, že snění nebylo čínorodé. Nezapomeňte, že jen aktivita představovaného života vede herce k vnitřnímu i vnějšímu jednání.“

Cvičení  
představitosti

Čínorodé představitosti a jejímu rozvíjení jsme pak věnovali řadu různých cvičení, jako například:

Dětská hra „jak bys, kdybys?“, uvedená známým příkladem: „Co piješ?“ „Piju čaj“. „A kdyby to byl rybí tuk, jak bys pil?“

Vztah  
k zástupným  
předmětům

Etuda, ve které jsme se stali členy vědecké expedice, jejíž letadlo muselo nouzově přistát, a měli jsme předvést, co bychom udělali, kdyby naše učebna byla horským údolím, stůl balvanem, kamna opuštěným ohništěm, knihy konzervami, váza demižónem vína atd. K tomu nás Torcov upozornil, že není třeba věřit, že židle jsou stromy či skály, máme věřit jen opravdovosti svého vztahu k zástupným předmětům a chovat se k nim: jako by to byly stromy či skály.

Živá představa  
pomyslného

Etuda, ve které jsem dostal za úkol vejít „jako“ do svého pokoje a všechno si v něm podrobně představit. „A nezapomeňte stisknout kliku,“ radil mi Torcov, „cítíte, jak se otáčí, jak se dveře otvírají a jak vstupujete do pokoje? Co před sebou vidíte?“ „Přímou proti sobě skříň, umyvadlo, vlevo pohovku, stůl.“ „Zkuste se projít po pokoji a žít v něm... Proč jste tak svařtil čelo?“ „Vidím na stole dopis, na který jsem dosud neodpověděl, a je mi trapně.“ „Výborně! Zřejmě už můžete říct: „Já ve svém pokoji existuji.““

„Existuji“

„Co znamená ‚existuji‘?“ zeptal jsem se, když cvičení skončilo.

*„Existuji“ znamená, že jste se postavil do středu smyšlených okolností, že se cítíte být ve světě představovaných věcí, představovaného života a že začínáte jednat sám za sebe a ze sebe.*

Představa  
neznámého

Představit si známé prostředí je ovšem snadnější než přenést se v duchu do neznámých, ale možných životních podmínek. V představách se můžete pustit třeba na cestu kolem světa, jenom si musíte všechno představit konkrétně a do všech podrobností, protože žádné „všeobecné“ a „přibližné“ do umění nepatří. Nezapomeňte, že jen logika a důslednost vám pomohou přiblížit vaše vrtkavé snění k pevné skutečnosti.

Představa  
neskutečného

Můžete na své představitosti žádat i to, co je v reálném životě nespíitelné, a podniknout výlet do neskutečna. Hlavní tvůrčí podíl tu připadne fantazii, ovšem logika a důslednost zaujmají i při této práci klíčové postavení. Pomáhají přiblížit nemožné pravděpodobnému. Proto i když vytváříte něco pohádkového a fantastického, držte se logiky a důslednosti.

Čínorodost  
představ

Při všech těchto cvičeních mějte na paměti, že herci jde především o představy čínorodé. Zpočátku se třeba jen díváte na to, co vám maluje vaše představitost, a v představovaném životě ne-



hrajete sami žádnou roli. Ale pak si v něm začnete představovat sami sebe, i když jste i nadále sami sobě pasivními diváky. Až najednou dostanete chuť jednat. Přestanete vidět sebe, uvidíte jen to, co vás obklopuje, a na všechno, co se kolem vás děje, začnete reagovat, jako byste se na tomto životě skutečně podíleli. A tím okamžikem vás činorodé spřádání představ uvedlo do stavu, který charakterizujeme slovem „existují“.

Spřádání představ, snění, práce fantazie znamená především dívat se a vidět vnitřním zřením to, o čem přemýšlím. Obrazům, které se před mým vnitřním zrakem vybavují, můžeme říkat „ztělesněné představy“. Už jsme si řekli, že autor a režisér nedopovědí všechno, co musí herec pro svou tvůrčí práci nezbytně vědět. Je třeba domyslet, dotvořit, co chybí. Herec totiž potřebuje jednak nepřerušovanou řadu daných okolností, které vytvářejí životní prostředí, jednak souvislou řadu představ vázaných na tyto dané okolnosti. Úhrnem tedy potřebuje souvislou řadu „ilustrovaných daných okolností“.

*Zapamatujte si: v každém okamžiku svého pobytu na jevišti musí herec mít před očima buď to, co se děje kolem něho na scéně, čili vnější dané okolnosti vytvořené režisérem, výtvarníkem a ostatními tvůrci, nebo to, co se děje v jeho nitru, v jeho obrazotvornosti, čili představy, které ilustrují tyto okolnosti, dané pro životní náplň role. Ze všech těchto okamžiků se skládá hned vně, hned uvnitř nás jakýsi „filmový pás“, souvislá řada vnějších a vnitřních záběrů a představ. Tyto představy v nás vyvolávají odpovídající náladu, ta působí na duši a vyvolává odpovídající prožívání. Abychom si rozuměli: tvary našich představ vznikají v našem nitru, v naší paměti a představivosti, ale pak se pomyslně promítají kdesi mimo nás a my se na ně díváme ne vnějším, ale vnitřním zrakem. Tak se „filmový pás“ odvíjí v mém nitru a je promítán mimo mne na myšlenou projekční plochu našeho vnitřního zraku. A totéž se děje ve zvukové sféře: v představách slyšíme zvuky vnitřním sluchem, ale jako by zněly zvenčí, mimo nás.“*

„Vytvářet představy pro každý okamžik v celé dlouhé hře je asi hrozně složité a těžké,“ vyslovil jsem svoje obavy.

„Vyprávějte nám svůj životopis!“ vyzval mě Torcov. Vzpomněl jsem si jen na několik silných okamžiků a vyprávěl jen několik epizod, ale Torcov byl spokojen: „Zhustil jste svůj život do filmové zkratky. Prožil jste jej celý, ale co vám zůstává, jsou vzpomínky na nejzávažnější okamžiky. Z života role zůstanou také jen nejpodstatnější, zvrátové momenty. Není to tedy práce tak těžká.

Těžší a snad nesplnitelný by byl požadavek vytvářet nepřetržitou linii pocitů a duševních prožitků, protože naše pocity a prožitky jsou náladové, proměnlivé a nezachytitelné a nedají se „fixovat“. Vnitřní zření je povolnější. „Vidiny“ se ostřeji vrývají do naší zrakové paměti, takže je naše obrazotvornost může nově oživit. Mimo to jsou tyto „ztělesněné představy“ přece jen reálnější, materiálnější, dá-li se to tak říci, než představy o pocitech, vybavovaných citovou pamětí často jen velmi nejasně. *Povolnější a dostupnější „vidiny“ nám tedy pomohou oživit méně dostupné a méně stabilní pocity a prožitky, probudit touhy, nutkání a samo jednání. A proto pro každou roli nutně potřebujeme ne prostě, ale „ilustrované dané okolnosti“.*

„To znamená,“ chtěl jsem se ujistit, „že když si vytvořím pás představ pro všechny okamžiky Othellova života a když promítnu tento pás na projekční plochu svého vnitřního zraku...“

„...a když tyto ilustrace budou věrně zrcadlit dané okolnosti hry,“ vpadl mi do řeči Torcov, „a vyvolají ve vás nálady a pocity odpovídající náladám a citům role, tak budete jistě pokaždé znovu nakaženi svými vidinami a při každém pohledu na „filmový pás“ budete Othellovy pocity opravdově prožívat.“

„Jde tedy hlavně o to, jak vytvořit „filmový pás“?“

Místo přímé odpovědi nám dal Torcov za úkol vžít se do představ, že každý z nás je strom.

„Ztělesněné představy“

„Ilustrované dané okolnosti“

„Filmový pás“

„Životopis“

Psychotechnická funkce „ilustrovaných daných okolností“

Etuda „jsem strom“



„Dobrá,“ řekl Šustov, „já jsem tedy stoletý dub, i když tomu moc nevěřím.“

„Říkejte si tedy: já jsem já, ale kdybych byl dub, jak bych jednal? Kde bych stál? V lese, na lukách, na návrší? Vyberte si, co vás nejvíc vzruší. A v které době. Popište, co kolem sebe vidíte, co slyšíte a proč jste právě tady, k čemu tu sloužíte. A až vám bude jasné, kdy, kde, proč a nač existujete, hleďte nová ‚kdyby‘ a ‚dané okolnosti‘, které by vám pomohly vytyčit úkol a vyvolat ve vás úsilí splnit jej. Odpovězte si upřímně na otázku: jaká událost by mě mohla vyvést z rovnováhy, na co jsem citlivý, co mě nejvíc vzrušuje, děsí, naplňuje bolestí...?“

Rozvíjení  
představivosti

Dále nám Torcov objasňoval svou metodu rozvíjení představivosti: „Je-li žákova představivost mrtvá, dám mu jednoduchou otázku, na kterou vím, že nemůže odpovědět. Odpoví něco nazdařbůh, ale já se tím nespokojím a žák je nucen rozhýbat svou představivost nebo vzít na pomoc rozum a aspoň uvažovat o tom, nač je tážán. Práce představivosti je často připravována takovou uvědomělou, rozumovou činností. A když lenivá představivost neodpovídá ani na nejjednodušší otázky, je třeba jí napovědět. I když žák přežme cizí představu, přece jen začne před svým vnitřním zrakem něco vidět a snový svět vytváří aspoň částečně i z vlastního materiálu. Připraví se tak půda, do které učitel nebo režisér může zasít nová semena představ.“

Tuto metodu mohou na sobě praktikovat i žáci. Naučí se, jak ochablou představivost zneklidňovat otázkami, které klade rozum, jak bojovat s její pasivitou a jak ji rozvíjet. Představivost je pro herce nepostradatelná. A nejen při tvůrčí práci. I výkon otřelý opakováním lze vždycky osvěžit novým nápadem, novou okolností, novým ‚kdyby‘.“

Lekci o představivosti pak Torcov uzavřel:

Psychotechnika  
vyvolání  
představ

*„Nejlépe samozřejmě je, když představivost pracuje sama, intuitivně. Jinak ji musíme pomoci rozumovou činností a probudit ji podnětnými otázkami: kdo, kdy, kde, proč, nač a jak, které nám pomáhají vytvářet stále určitější obraz smyšleného života. Jakýkoli výtvar představivosti musí být přesně zdůvodněný a pevně vytyčený. Sprádat představy ‚všeobecně‘, bez pevně určeného tématu, je neplodné. Mátožné představy pro jevištní tvůrčí práci nestačí. Nedokážou probudit v člověku-herci organický život tak, aby se celá jeho přirozenost poddala roli psychicky i fyzicky. Sami už ze zkušenosti víte, jak herce díky jeho herecké přirozenosti pouhá otázka: ‚Co bych dělal, kdyby má představa byla skutečností?‘ nutká, aby na ni odpověděl jednáním.“*

Psychotechnický  
účinek představ

*Je to závažný poznatek, když zjistíme, že nehmotné, netělesné, subtilní sprádaní představ umí reflektoricky vyvolávat činnost našich svalů a hmoty našeho těla.“*

Požadavky  
na představivost

Pamatujte si: každý náš pohyb na scéně, každé naše slovo musí být výslednicí opravdového prožitku naší představivosti, jinak jsme jednali mechanicky jako stroj, jako automat. Chcete-li si zajistit účast představivosti při veškeré tvůrčí práci, je nezbytné, aby vaše představivost byla pružná, aktivní, citlivá a dostatečně rozvinutá.“



## Jevištní pozornost

Rušivý vliv diváka. Psychotechnika tvůrčí pozornosti. Selhání a obnova přirozených funkcí.  
Objekt pozornosti. Okruhy pozornosti. „Veřejná samota“. Vnitřní pozornost.  
Cvičení pozornosti. Smyslová pozornost. Víceplošná pozornost.  
Rozvíjení pozorovacího talentu

/1/ Pracovali jsme na etudách ‚s šilencem‘ a ‚se zatápěním v kamnech‘. Při zavřené oponě jsme se na jevišti cítili jako v útulném pokoji, ale tu dal Torcov z ničeho nic oponu rozhrnout. Je zajímavé, jak silně se tím naruší pocit soukromí. Když se čtvrtá stěna otevře, stane se čelní stranou, které se rázem přizpůsobuješ, protože odtud se na tebe dívají. Už není důležitý partner na scéně, důležité je, by tě viděl a slyšel někdo, kdo sedí ve tmě na druhé straně rampy. Zřejmě dokud se nenaučíme nevšímát si proscéniového otvoru, nehneme se s tvůrčí prací z místa. Šustov navrhl, že by nám snad nový dramtický úkol lépe pomohl odvrátit pozornost od hlediště.

„Dobrá, zkusíme to,“ souhlasil Torcov. „Představte si: Spolkový pokladník přepočítává doma svěřené peníze. Barevné pásky, které snímá z balíčků bankovek, hází do krbu. To se zájmem pozoruje slabomyslný bratr jeho ženy, která právě z vedlejší místnosti volá manžela, aby se šel podívat, jak koupe děcko. Pokladník odchází, slabomyslný osami, barevné papírky ho lákají a začne je házet do krbu i s bankovkami. Pokladník se vrací, vidí to a v zoufalství idiota uhoď. Ten padne nešťastně spánkem na mříž u krbu a zabije se. Příběhne žena, snaží se ubožákovi pomoci a zapomene na dítě, dítě se utopí... Tady máte tragédii, při které vás, doufám, přejdou myšlenky na diváky,“ řekl s úsměvem Torcov.

Zkoušeli jsme příběh zahrát, ale nevedlo se nám to, a tak Torcov dovolil, abychom „ty hrůzy“ sehráli při stažené oponě. Jenže pak mi vadila i přítomnost Torcova a jeho asistenta. Řekl jsem to. Oba bez protestu odešli. Osaměli jsme, ale nic se nezlepšilo. Má zjitřená pozornost se přenesla na partnera. Začal jsem sledovat a kritizovat jeho hru jako divák a cítil jsem, že on stejně tak sleduje mě. A nakonec moje oči zabloudily k zrcadlu a mě vyvedlo z míry i to, že se dívám sám na sebe.

Torcov, jak se ukázalo, všechno tajně pozoroval a celou dnešní zkušenost s námi pak probral. „Při otevřené oponě vám vadí přítomnost diváka v hledišti, při zavřené přítomnost režiséra na jevišti, pak vám vadí i spoluhráč, který se na vás dívá, a nakonec vadíte každý sám sobě jako divák. A tak ať se podíváte, kam chcete, všude vám vadí divák. Ale hrát bez něho je nuda. *Musíme se tedy zabývat ‚tvůrčí pozorností‘. Její tajemství je prosté: chceme-li odpoutat pozornost od hlediště, musíme se dát upoutat tím, co se děje na jevišti.*“

Vzpomněl jsem si na rozsypané hřebíky, které mi pomohly poprvé zapomenout na proscéniový otvor. Ale Torcov pokračoval:

Otevření opony

Etuda  
s „pálením peněz“

Rušivý vliv diváka

Tajemství  
„tvůrčí  
pozornosti“



Pozornost  
v životě  
a na jevišti

„Herec si musí najít předmět pozornosti ne v hledišti, ale na scéně. A čím bude tento předmět přitažlivější, tím lépe se jím dá pozornost ovládnout. Víte dobře, jak matka odvrací pozornost dítěte hračkou. Takovou hračku si musí umět podstrčit i herec, aby odvrátil svou pozornost od hlediště. V životě není okamžik, kdy by naše pozornost nebyla něčím zaujata. Předměty si přitahují naši pozornost samy. Ale na divadle nám hlediště brání žít normálně. Přitom je na jevišti mnoho věcí daleko zajímavějších než proscéniový otvor. Je jenom třeba, abychom se na to, co je na scéně, pořádně zahleděli, abychom se naučili udržet pozornost v prostoru hry, abychom si osvojili techniku, jak se upnout k předmětu natolik, že nás už sám odvrací od všeho, co je mimo jeviště.“

Psychotechnika  
pozornosti

Objekt pozornosti

Co je to „objekt pozornosti“, demonstroval pak Torcov názorně. V naprosté tmě se před námi na stole rozsvítila lampička. Ta znázorňovala „blízký předmětný bod“. Soustředit se na jediný světelný bod ve tmě je ovšem lehké. Pak Torcov každému určil, na co se má dívat při světle: na tužku, zápalku, opěradlo křesla a podobně. Šustov pozoroval svinutý provázek a najednou jej začal rozmotávat. „Vidíte, jak připoutání pozornosti k nějakému předmětu vyvolává přirozenou potřebu něco s ním dělat?“ řekl Torcov. „A činnost nutí pak naši pozornost k ještě většímu soustředění. Tak se pozornost prolíná s jednáním.“

Podobně, pomocí různě vzdálených světel, demonstroval Torcov „střední“ a „vzdálený předmětný bod“. Ale s udržením pozornosti na vzdálenějších předmětech při plném světle už to nebylo tak snadné. „Vidím, že se napřed musíte naučit, jak se vůbec máte na scéně dívat a vidět,“ řekl Torcov.

„Co je na tom k učení?“ zeptal se kdosi.

Selhání a obnova  
přirozených  
funkcí

„*Jakmile člověk vystoupí na scénu před diváky, všechno selhává, i ty nejzákladnější, nejprostší úkony. Proto se na jevišti musíme znovu učit sedět, chodit, pohybovat se. Musíme se učit dívat se a vidět, poslouchat a slyšet.*

Uděláme pokus,“ pokračoval Torcov. „Pozorujte všichni třeba tamten ručník.“ Všichni jsme tedy začali usilovně hledět na ručník. Ale Torcov nás přerušil: „Ne! To není dívání, ale poulení očí na objekt. Být pozorný a vydávat se za pozorného není jedno a totéž. Pryč s napětím! Pětadesát procent napětí dolů!“

Odstranění  
přebytečného  
napětí

Snažil jsem se uvolnit. Přebytek napětí byl opravdu neuvěřitelný. Jak je to prosté a jak málo je k tomu třeba, aby se člověk na scéně díval a viděl. V životě to dobře znám, jenže tam z toho nemám tu radost. Na scéně jsem to zažil dnes poprvé. Je to neuvěřitelně lehké ve srovnání s tím, co jsem dělal dosud. Ale právě v tom je ta obtíž: nedělat na scéně vůbec nic.

„Dívat se a vidět!“

Torcov mě pochválil: „Tomu říkám dívat se a vidět! Ale jak často se na jevišti díváme a nevidíme. Nic není strašnější než prázdný hercův pohled. Podává neklamné svědectví o tom, že jeho pozornost bloudí mimo život zobrazovaný na jevišti, že herec nemá k roli vztah a žije něčím jiným. Oko herce, který se dívá a vidí, upoutá i pozornost diváků a převede ji na předmět, na který se mají dívat. Prázdný hercův pohled naopak pozornost diváka od scény odvrací. Ukážu vám, co všechno přitahuje pozornost herců, kteří jsou na jevišti.“

Zhaslo se a do tmy se rozblíkala světla nejen po celém jevišti, ale i v hledišti, kde byla některá zvlášť silná. „Tam sedí kritik a režisér,“ řekl Torcov, „zatím co to sotva znatelně, skomírající světýlko na jevišti je váš partner, chudák. Tady vidíte, jak tomu na scéně nemá být, ale jak tomu často, bohužel, bývá.“

Cvičení pozornosti

A tak nás celou další hodinu učil Torcovův asistent Rachmanov „dívat se a vidět“. Ukládal nám jednoduchá cvičení: pozorovat po určitou dobu nějaký předmět a pak jej podrobně popsat. Čím víc se doba k pozorování zkracuje, tím je to obtížnější.



/2/ Dnes Torcov přistoupil k názornému předvádění různých „okruhů pozornosti“. Nejprve se ve tmě rozsvítila jen lampa před námi na stole. „Ten kužel paprsků představuje ‚malý okruh pozornosti‘,“ řekl Torcov. „Jste v něm vy sami a předměty na stole. Takový okruh se podobá detailnímu záběru, který zaznamenává všechny podrobnosti.“

„Malý okruh pozornosti“

Uvědomil jsem si, jak člověku stačí, aby se ocitl za tmy ve světelném kuželi, a hned má dojem, že je ode všeho izolován. Cítí se jako doma, nebojí a nestydí, zapomíná na cizí oči ve tmě. Snadno vidí na předmětech ty nejjemnější podrobnosti a zažívá ty nejintimnější pocity, probírá se spleť vlastních myšlenek, může navázat styk s druhou osobou a svěřit se jí, vybavit si v paměti minulost a snít o budoucnosti.

„Stavu, který teď prožíváte, říkáme ‚veřejná samota‘,“ pokračoval Torcov. „Kdykoli během představení se do ní můžete uchýlit. Stačí oddělit se od diváka ‚malým okruhem pozornosti‘.“

„Veřejná samota“

Zvětšováním světelného kruhu pak Torcov demonstroval „střední“ a „velký okruh pozornosti“. Jako pomůcku pro práci s těmito okruhy za světla nám Torcov radil ohraničit si je určitými předměty, které na jevišti vidíme: tak třeba plocha stolu může vymezit malý okruh, plocha koberce střední okruh a celý pokoj pak velký okruh pozornosti. A dodal: „K tomu vám ještě prozradím jeden technický trik. Zvětšovat okruh pozornosti můžete jen potud, pokud se dokážete udržet uvnitř vytyčeného prostoru. Jakmile se jeho hranice začne rozplývat, pozornost se ráda vymkne naší vůli. Abyste ji rychle opět ovládli, hledejte útočiště u ‚předmětného bodu‘ třeba u téhle lampy na stole. A teprve, když jste se pozorností opět zachytili, rozšířte si její okruh podle potřeby. *Pamatujte si, jakmile začnete ve větším okruhu pozornosti tápat, rychle hledejte záchranu u ‚předmětného bodu‘.*

Zvětšování okruhu pozornosti

„Předmětný bod“

„Malý okruh pozornosti“ můžete všude nosit s sebou, na scéně i v životě,“ uzavíral Torcov. A opravdu, zkusil jsem to na zalidněné ulici a zjistil jsem, že se tu člověk stáhne do veřejné samoty snáze než na jevišti. Asi proto, že na ulici do mne nikomu nic není, kdežto na scéně se lidé na mne dívají. *Ze všech tajů tvůrčí práce, do kterých nás zatím ve škole zasvětili, je pro mne nejceněnější ten přenosný ‚malý okruh pozornosti‘, který mě na scéně, v kritických chvílích, ochrání svou ‚veřejnou samotou‘.*

Psychotechnický význam „malého okruhu pozornosti“

/3/ Dnes Torcov řekl: „Dosud jsme se zabývali pozorností zaměřenou na předměty, které jsou mimo nás. Teď zkusíme upřít pozornost na předměty, vytvářené naší představivostí, na předměty našeho vnitřního světa. Připomeňte si třeba chuť kaviáru,“ vyzval mě. Udělal jsem to. „Kde je předmět vaší pozornosti?“

Představa jako předmět pozornosti

„Nejdřív jsem v duchu viděl talíř s kaviárem...“

„To znamená, že předmět byl pomyslně mimo vás...“

„A současně mi tato představa vyvolala v ústech onu chuť.“

„Čili: nejprve si vytváříme zrakové představy a jejich prostřednictvím si vyvoláme vnitřní pocitky některého z pěti smyslů. *Uvědomte si: zrakové představy mají schopnost vyvolat ozvěny v našem vnitřním životě, jinými slovy: mají schopnost navodit prožívání, které pak můžeme dále rozvíjet. A tuto působivost mají nejen představy reálných předmětů, ale i představy fantastické. Proto je pro nás tak důležitá právě vnitřní pozornost, protože velká část tvůrčí práce ve zkušebně i na scéně probíhá v oblasti tvůrčího snu, v oblasti vymyšlených daných okolností. Obtíž je v tom, že objekty našeho vysněného světa jsou nestálé a často nezachytitelné.*“

Vnitřní pozornost

„Je způsob, jak docílit větší stálosti objektů vnitřní pozornosti?“ zeptal jsem se.

„Všechno, co víte o vnější pozornosti, platí stejnou měrou o vnitřní pozornosti a jejich objektech. I tady můžeme používat blízkých, středních a vzdálených předmětných bodů, malých, středních



„*Jak tedy cvičit pozorovací talent?*“

„Začněte přírodou: květem, listem, pavučinou. A pokuste se vyjádřit slovy, co se vám na nich líbí. Tím přinutíte pozornost pronikat intenzivněji, hloubk k podstatě předmětu. Ale nevyhýbejte se ani ošklivému v přírodě, jinak vaše představa o kráse bude jednostranná, sladce sentimentální.“

Pak pozorujte umělecká díla a krásné věci vůbec. Ale ne chladným okem analytika. Herec má jistý stupeň vnitřní teploty, věci ho vzněcují, a tak získává živý, pulsující materiál pro tvůrčí práci. Pro herce je proto nepostradatelná vřelá smyslová pozornost.

Technickou metodu bude třeba teprve najít. Zatím přijměte to, co je praxí vyzkoušeno. Kladte si otázky: kdo, co, kdy, kde, proč a nač je to, co pozorujete. A upřímně si odpovězte.

A nakonec budete muset věnovat pozornost nejdůležitějšímu materiálu, na kterém naše tvůrčí práce z největší části spočívá: emocím, které získáváte v osobním styku s lidmi.

Emocionální materiál má mimořádnou cenu, protože z něho se vytváří „přítomnost lidské role v duši“, a to je hlavní cíl našeho umění. Je to materiál těžko postižitelný a nezískává se snadno. Mnoho z duševních prožitků se obráží v mimice, v očích, v hlase, v pohybech a v celém fyzickém aparátě, ale lidé většinou neradi odhalují své nitro, skrývají svůj cit, a tak není lehké dobrat se jádra lidské bytosti. A na druhé straně se lidé ani nedovedou na sebe dívat, navzájem se slyšet, nedovedou podle tváře nebo podle zabarvení hlasu rozeznat, v jaké náladě je jejich společník, neumějí se aktivně „dívat a vidět“ celou životní pravdu, která bývá složitá.

Psychotechnická metoda těchto pozorování není zatím vypracovaná. Mohu vám dát jen praktickou radu: pokud se vnitřní svět člověka zrcadlí v jeho činech, pozorujte ty činy, sledujte okolnosti a ptejte se: proč ten člověk jednal tak či onak a co si při tom myslel? A z výsledku se snažte udělat si představu o jeho vnitřním založení. Jinak je získávání nejjemnějšího emocionálního materiálu svrchovaně složitý proces, který se nepoddává našemu poznání, a tak musíme spoléhat na svou životní moudrost, na lidskou zkušenost, citlivost a intuici. Snad nám věda jednou pomůže najít praktické přístupy k cizí duši, snad vypracuje metody k získání podvědomého materiálu pro tvůrčí práci nejen podle vnějšku, ale i z vnitřního života lidí.

Cvičení  
pozorovacího  
talentu

Získávání  
emocionálního  
materiálu



i velkých okruhů pozornosti. Víte přece, že na jevišti je hercova vnitřní pozornost neustále odváděna od života role myšlenkami na vlastní lidský život. Proto je i oblast vnitřní pozornosti ve znamení neustálého boje mezi pravou a nepravou pozorností. Ta první roli pomáhá, druhá jí škodí.

Rozvíjení vnitřní  
pozornosti

Vnitřní pozornost je tedy třeba rozvíjet systematickou prací. Herec by si měl vycvičit pozornost bystrou, pronikavou, soustředěnou a stálou, která se dovede upoutat jen k tomu, co souvisí s rolí, a ostatní pomíjí. Jevištní práce klade na vnější i vnitřní pozornost požadavek ustavičné čínorodosti, ale kdo je při své práci disciplinovaný a vnitřně soustředěný, může být bez obav: jeho pozornost nabude potřebného cviku už v průběhu práce i bez zvláštních cvičení.

Je ovšem možné cvičit si pozornost i mimo jeviště, v soukromém životě. Pomohou tu stejná cvičení jako při rozvíjení představivosti. Navykněte si například před usnutím přehlédnout v duchu události celého dne. Uvědomte si i nejmenší podrobnosti. Když vzpomenete na oběd, připomeňte si nejen jídlo, ale i nádobí a jeho rozestavení, myšlenky a pocity vyvolané hovorem při jídle. Prohlédněte si v myšlenkách znovu dopodrobna místnosti, které jste navštívili. Vybavte si co nejjasněji své příbuzné, živé či mrtvé. To všechno bude bystřit vaši pozornost, která by neměla být povrchní.“

Přitažlivost  
představy  
o předmětu

/4/ „Tvůrčí práce vyžaduje plné soustředění organismu jako celku. Naši pozornost na jevišti upoutá spíš přitažlivá představa o předmětu než předmět sám. Proto jej musíte obklopit lákavými danými okolnostmi, vzrušujícími myšlenkami fantazie. Nudí vás pozorovat žárovku? Tak si řekněte: co kdyby to třeba bylo oko spícího netvora, co bych dělal? Tím se probudí vaše představivost, probudí se touha po jednání a začnete-li jednat, je to důkaz, že jste předmět vzali na vědomí, uvěřili v něj a odpoutali se od všeho, co je mimo scénu. Takto zaujatá pozornost zapřáhne do práce celý tvůrčí aparát. Je tedy třeba umět přerodit předmět a tím docílit, aby se chladná, intelektuální pozornost stala zapálenou, smyslovou pozorností. Smyslová pozornost je v tvůrčí práci zvláště důležitá, zejména jde-li o ‚vdechnutí lidské duše‘ do role.“

„Smyslová  
pozornost“

/5/ Ve třídě vznikl spor. Veselovský tvrdil, že je obtížné dbát současně o roli, o technické prvky, o text, o partnery, náповědu, diváky a několik předmětů pozornosti najednou. „Kolik pozorností bych na to potřeboval?“ řekl.

Víceplošná  
pozornost

„A co žonglér v manéži,“ odpověděl Torcov, „který na hřbetě klusajícího koně udržuje rovnováhu, na čele balancuje tyč, na jejímž konci točí talířem, a přitom rukama vyhazuje a chytá několik nožů? To všechno může dělat, protože člověk disponuje víceplošnou pozorností. Není to snadné, ale našťástí se dají takové úkony cvikem zautomatizovat.“

Přišla řeč i na to, kdy a jak může herec obrátit oči na čtvrtou stěnu, čili do publika. Torcov doporučoval: „Prozatím se držte pohledem linií portálu. Zamíří-li vaše oči do hlediště samy, stane se to instinktivně a správně. Ale pak se dívejte někam přes diváky, nebo naopak nedohlédněte až k nim. Ale střežte se podívat na čtvrtou stěnu přímo, bez vnitřního impulsu, střežte se fyzicky lhát.“

Pozorovací  
talent

/6/ „Herecká pozornost je ovšem také důležitý prostředek k získání materiálu pro tvůrčí práci. Proto herec musí být pozorný nejen na scéně, ale v životě,“ vykládal Torcov.

„Jsou lidé, kteří mají pozorovací talent od přírody. Ti mimovolně postihují a hluboko si vrývají do paměti všechno, co se kolem nich děje. Při tom si dovedou vybírat z pozorovaného to nejzávažnější, nejzajímavější, nejtypičtější. Když takové lidi potom posloucháte, teprve vidíte, co všechno uniká lidem bez pozorovacího talentu.“



## Svalové uvolnění

Vliv fyzického napětí na psychiku. Kontrola. Uvolňovací cvičení. Přirozená ekonomika sil

**Nervové vypětí** /1/ Opakovali jsme etudu „pálení peněz“. Když se blížilo tragické místo, něco se ve mně zbortilo a křečovitě sevřelo. Abych si pomohl, sevřel jsem vši silou popelníček ze skla, který jsem držel v ruce. V dlani něco prasklo, z ruky tekla krev, omdlel jsem.

Tato příhoda přiměla Torcov zařadit do programu kapitolu z „Vnější techniky“ „O svalovém uvolnění“. Řekl:

**Svalová křeč** „Neumíte si ani představit, jakým zlem pro tvůrčí práci je svalová křeč. Zachvátí-li hlasové ústrojí, herec ochraptí nebo ztratí hlas. Přepadne-li nohy, chodí herec jako paralytik. Ruce zdřevění. Křeč může napadnout šiji, páteř, bránici, dýchací ústrojí. A nejhorší je, když křiví tvář; mimické svalstvo tuhne a výraz sotva odpovídá tomu, co herec prožívá.

*Tělesné vypětí paralyzuje všechnu naši vnitřní aktivitu,*“ pokračoval Torcov. „Chcete se přesvědčit, jak svalové napětí spoutává psychický život člověka? Zkuste zvednout tohle piano a teď rychle násobte  $37 \times 9$ ... Nejde to? Tak si aspoň připomeňte všechny obchody v naší ulici! Také to nejde? Zkuste si vyvolat chuť ledvinek nebo pocit, který máte při dotyku plyše!...“ Ale všechno marné; ti, co s velkým úsilím zdvihali klavír, museli jej napřed pustit, uvolnit svaly a pak mohli postupně odpovídat na otázky. „Vidíte?! Nedokazuje to, že svalové napětí působí rušivě na duševní práci, na prožívání? *Dokud trvá fyzické napětí, nemůže být řeč o normálním jemném citění nebo o normálním prožívání role. Proto je před začátkem tvůrčí práce třeba uvést svalstvo do normálního stavu, aby přepětí nesvazovalo svobodu jednání.* Jinak se vám stane něco podobného jako Nazvanovovi.“

**Svalové uvolnění**

„A je možné zbavit se fyzické křeče jednou provždy?“

**Kontrola napětí**

Torcov místo odpovědi připomenul případ herce, popsany v knize „Můj život v umění“, který trpěl svalovým přepětím, a vypěstoval si proto takový návyk mechanické kontroly, že se jeho svaly při vstupu na jeviště okamžitě samy uvolňovaly. A stejně se zbavoval svalového přepětí i v obtížných okamžicích tvůrčí práce na scéně. „Při tom nešlo jen o zvlášť silnou svalovou křeč,“ upozornil Torcov. „I nejnicotnější sevření, které herec hned ani nepostřehne, může mít na tvůrčí práci rozkladný vliv. Znal jsem herečku, jejíž hra trpěla jakousi přepjatostí, dokud se nepřišlo na to, že v dramatických místech role trochu zvedá pravé obočí. Naučila se tedy v kritické chvíli toto napětí odstraňovat a tím se uvolnilo svalstvo v celém těle. Vnitřní prožitky se pak mohly svobodně projevat. Stala se z ní tvárná herečka.

**Potřebný návyk**

*Vidíte, že je třeba mít sama sebe pod ustavičnou kontrolou, jak v životě, tak na jevišti. A pátrat, nevzniká-li někde zbytečné svalové napětí. Každou křeč je nutno hned odstranit. A to nejen ve chvílích klidu, ale hlavně v okamžicích vyššího nervového i fyzického vzepětí.“*



„Nenapínat se při vzrušení?!“ Zdálo se mi to nepochopitelné.

„Nejen nenapínat, ale naopak uvolňovat svalstvo. K tomu je třeba kontroly, která se herci musí stát návykem, musí patřit k jeho normálnímu stavu na scéně. To vyžaduje systematický trénink. Je nutné vycvičit se tak, aby v okamžiku velkého vzepětí byl návyk uvolňovat svalstvo silnější než nutkání je napínat.“

Jedno takové cvičení nám Torcov hned doporučil: „Lehněte si na záda, na tvrdou plochu, a všimněte si svalových skupin, které se ze setrvačnosti i nadále namáhají... , a uvolněte je. Indové učí, že je třeba umět ležet, jako leží malé děti nebo zvířata. Usne-li na písku kočka nebo dítě, otiskne se v něm celé jejich tělo, zatímco u dospělého člověka se otisknou jen lopatky a kříž. Zaviňuje to navyklé, chronické napětí v různých částech těla. Teprve ve stavu naprostého uvolnění si tělo nejlépe odpočine. Proto tak líhají v poušti vodiči kavavan, kteří jsou nuceni krátit svůj spánek na minimum. Délku odpočinku jim nahrazuje dokonalé svalové uvolnění. Ostatně zkuste se uvolnit před usnutím, uvidíte, jak je to výborný prostředek i proti nespavosti.“

Nebo jiné cvičení: zaujměte jakoukoli tělesnou pozici a postarejte se, aby svaly, které pozici udržují, byly napjaty jen natolik, nakolik je to nezbytně třeba, kdežto sousední svalové skupiny aby zůstaly v klidu.

A jako vyšší stupeň tohoto cvičení zkuste pak takovou polohu zdůvodnit nějakým ,kdyby‘ a danými okolnostmi. Uvidíte, že od okamžiku, kdy poloha dostane aktivní úkol, přestane být jen polohou a stane se činností.“ Zkusil jsem to. Stál jsem se zdviženou rukou a řekl jsem si: kdybych stál pod větví, na které visí broskev, a chtěl bych ji utrhnout, co bych dělal? A skutečně, stačilo uvěřit této myšlence a okamžitě úkol vzatý ze života proměnil mrtvou pózu v živé, opravdové jednání. Stačilo postihnout zrno pravdy v tomto jednání a přirozenost zařídila ostatní: zbytečné napětí se zeslabilo, nutné zesílilo a nebylo k tomu třeba ani žádné uvědomělé techniky.

„Přirozenost sama řídí živý organismus lépe než vědomí a sebedokonalejší technika,“ pokračoval ve výkladu Torcov.

„Ve všech těchto názorných cvičeních se dají vyzorovat tři momenty, které při každé tělesné pozici na scéně spolupůsobí:

1. každá nově zaujatá pozice i samo vzrušení z veřejného vystoupení vzbuzuje přebytečné tělesné napětí,
2. sebekontrola nám pomůže takové napětí zjistit a uvolnit,
3. připadá-li pak taková pozice herci nevhodná, musí ji oprávnit vhodným zdůvodněním. A tedy: napětí, uvolnění, zdůvodnění.“

Po všech těchto pokusech je mi jasné, že životní úkol a opravdové jednání vnesou do naší práce přirozenost. Jednání, ať je pak reálné nebo pomyslné, hlavně, když je dobře zdůvodněné, a to takovými okolnostmi, kterým herec sám upřímně věří. *Jenom přirozenost dovede dokonale ovládat naše svaly, účelně je napínat nebo uvolňovat.*

/2/ Další cvičení byla zaměřena na izolovanou činnost jednotlivých svalových skupin. Torcov nás postavil do řady a nařídil, abychom zvedli pravou ruku. Rachmanov pak hmatem zjišťoval přebytečné svalové napětí jednak v rameni a celé ruce, jednak v šiji, v zádech a zvláště v kříži, kde rádo vzniká napětí v přilehlých svalových skupinách, které mají zůstat zcela uvolněné. Takto cvičně lze „izolovat“ činnost kterékoli svalové skupiny. Tak na příklad zvedáme-li paži ramenním svalem a správně ho napínáme, musí paže v lokti, v zápěstí a prstech zůstat naprosto uvolněná a vláčná jako ve puštěné poloze. Můžeme pak postupně zdvihát paži i v lokti, v zápěstí a nakonec jednotlivé články prstů. V opačném sledu, od prstů k rameni, paži potom uvolňujeme. Podobně lze procvi-

Cvičení  
svalového  
uvolnění

Zdůvodnění  
tělesné pozice

Přirozené  
vyladění  
svalového napětí

Cvičení v ovládní  
jednotlivých  
svalových skupin



čovat nohy nebo krční svalstvo tak, aby byly využity všechny jeho pohybové možnosti. Také páteř jsme zkoušeli ohýbat obratel po obratli, nejhořejším v týle počínaje a nejnižším v pánvi konče. Ale ke svému zděšení jsem zjistil, že jsem s to ohnout páteř zatím jen ve třech místech, ačkoli mám přece čtyřicet pohyblivých obratlů!

Po cvičné hodině řekl Šustov výstižně: „Mám dojem, že nás Torcov jako nějaký mechanik rozebral na jednotlivé kůstky, klouby a svaly, všechno pročistil a promazal a opět sestavil. Cítím se pohyblivější, obratnější a „výraznější“.“

Odstranění špatných návyků

Musíme se prostě od paty k hlavě předělat a přizpůsobit požadavkům hereckého umění, nebo vlastně požadavkům přirozenosti, s kterou je naše umění v podivuhodném souladu. Jenže naši přirozenost kazí špatné návyky, které v životě mohou zůstat bez povšimnutí, ale na scéně rázem bijí do očí.

Přirozená ekonomika sil

A tak jsem, nevím pokolikáté, začal doma pozorovat kočku. *Tělesná vyspělost a harmonie pohybů, s jakou se setkáváme u zvířat, je člověku nedostupná. Jak ekonomicky hospodáří se svou energií! Sebe-menší napětí nevynaloží zbytečně.* Chystá-li se ke skoku, soustředí svoji sílu tak, aby ji v jednom rozhodném okamžiku vrhla do příslušného pohybového centra, a naprostý klid se změní v bleskový pohyb, jehož lehkost a jistota je záviděníhodná. Uvědomil jsem si přitom svou počáteční chybu.

Svalové přepětí nám brání žít na jevišti přirozeným životem. Při zvedání klavíru je obtížné násobit pár čísel. Jak jsem tedy mohl chtít zvládnout v křeči složitou psychologii Othellovu? To mi ozřejmil Torcovův důkaz provedený protikladem.

## Části a úkoly

Smysl dělení na části. Organická spojitost částí a úkolů. Technika vyvozování úkolů z částí. Potřebné úkoly. Fyzické a psychické úkoly.

Dělení na části

/1/ Torcov zahájil novou, důležitou etapu vyučování výkladem, jak se má text hry a role rozdělit na jednotlivé části a co to části jsou.

Názorný příklad s krocánem

O přestávce pak Šustov vyprávěl, jak totéž předvedl velice názorně Torcovův žák, mladý pedagog herectví, dětem jeho strýce, kterým dává hodiny herecké přípravy. Seděli prý u oběda a na stůl byl přinesen krocán. Když měl být rozporcován, domácí učitel řekl: „Představte si, děti, že to není krocán, ale pětiaktová hra, třeba Revizor. Dá se pozřít najednou? Nedá. Musíme ji jako krocana rozdělit na části. Ale ani celá porce se nedá zhltnout naráz, a proto si ji musíme dělit dál, až máme přijatelná sousta. Zdá-li se nám sousto příliš suché a nezáživné, můžeme si je ochutit „omáčkou z magických a daných okolností“, kterou nám ostatně může podat sám autor nebo režisér nebo i spoluherec“ — „a pochutnáme si na krocánovi s opravdovostí vášně“, vpadly mu do řeči děti.



Při návratu domů jsem začal dělit na části každý svůj pohyb: beru za kliku u dveří, tisknu kliku, otvírám dveře, překračuji práh, zavírám dveře, pouštím kliku... Ale na kolik částí bych takhle musel rozdělit celého Othella? Zeptal jsem se na to v příští hodině Torcova. Odpověděl mi příkladem:

„Ptali se jednoho lodivoda, jak si na své dlouhé cestě může pamatovat každou zátočinu, mělčinu, každé úskali? Odpověděl: „Nestarám se o ně, plavím se tudy, kudy jde splavný proud“.

Herec nesmí brát svou roli po malých, nespočetných částech, které by si ani nezapamatoval, ale po velkých, nejzávažnějších částech. Tak třeba vy při svém návratu jste si měl říci: Co dělám? Jdu domů. A „návrat domů“ je první velká část. Když jste dorazil do svého pokoje, začala druhá část, když jste ulehl, začala třetí a to je váš splavný proud. *Dělení hry a role na malé části je jen prozatímní opatření, v tak rozmělněném stavu nemohou zůstat dlouho. Malými částmi se obíráme jen v průběhu přípravné práce. V tvůrčím procesu je musíme spojit do velkých částí. Čím méně částí, tím snáze zvládneme celek. Proto má být objem částí maximální a počet minimální.“*

„Rozdělení role na části usnadňuje její analýzu a její studium, to je mi jasné, ale jak potom zas spojovat malé části ve velké?“ zeptal se jsem.

„Když proniknete k vnitřní podstatě každé částičky, pochopíte, že není každá o něčem jiném, ale že se některé opakují, nebo jsou navzájem organicky příbuzné a ty začnete spojovat, až nakonec místo množství malých částí budete mít dva tři obsahové celky, s kterými se dá lehkot operovat a které si herec dobře osvojuje. Herci, kteří tohle neudělají, nevyznají se pak v anatomii hry a pro množství malých, bezobsažných částí ztrácejí pojem o celku. Význam částí pro herce poznáte časem v praxi. Poznáte, jak je těžké hrát špatně rozanalyzovanou hru, roli špatně rozdělenou na části. Jak to herce unavuje a jak rozvláčné to připadá divákovi. A naopak, dobře připravený herec myslí vždy jen na část, kterou má před sebou, a když ji odehraje, přesune pozornost na další. Přecházejte ve svých rolích od jednoho velkého úseku k druhému a nebude se vám zdát dlouhá ani pětiaktová tragédie.

*Dělení hry na části je pro nás ovšem nezbytné nejen proto, že umožňuje analýzu a studium role, ale i z jiného důvodu. Každá část ukládá totiž tvůrčí činnosti nějaký úkol. Tento úkol se z příslušné části rodí organicky. Do hry proto nelze svévolně vkládat cizí, nesourodé úkoly. Úkoly stejně jako části mají vyplývat jeden z druhého zcela logicky. A podobně, jako je tomu u částí, existují velké, střední a malé, závažné a druhořadé úkoly, které můžeme navzájem spojovat, takže rovněž vytvářejí splavný proud.*

*Úkoly jsou orientační body, které určují průběh splavného proudu a vyznačují základní etapy role. Podle nich se herec během tvůrčí práce řídí.*

V životě člověk neustále něco chce, o něco se snaží nebo překonává nějaké překážky... A z každé překážky vyplývá nějaký úkol, nějaké jednání, nutné k jejímu zdoání. Dosáhnout nejvyšších cílů se ovšem vždycky hned nedaří. Všelidské, světové úkoly neřeší jeden člověk, ale věky a celá pokolení. Veliké úkoly divadla naplňují geniální básníci a herci. A právě vytyčení velikých úkolů a jejich plnění prostřednictvím opravdového, účelného, produktivního jednání, to je tvůrčí práce na scéně.

Omyly některých herců tkví v tom, že nemyslí na jednání, ale na jeho výsledek. Tak vzniká šarže těchto výsledků, která může vést jedině k řemeslu.

*Vyhýbejte se tedy na scéně šablonovitému zobrazování výsledků, ale zaměřte své opravdové, účelné a produktivní jednání k vyplnění přijatých a vzrušujících úkolů. Úkoly odvracejí herce od šarže a ukazují mu správnou cestu. Úkol dává herci dobrý pocit, že má právo vyjít na scénu a žít tam svým životem souběžným s životem role.“*

Příklad  
s lodivodem

Pomocné funkce  
malých částí

Zpětné spojování  
částí

Význam částí

Organická  
spojitost částí  
a úkolů

Funkce úkolů

Úkoly v životě  
a na scéně



/2/ „Jakým způsobem se úkoly z jednotlivých částí vyvozují?“

„Psychologická metoda tu má jeden prostředek: stanovit přiléhavý název, který by charakterizoval vnitřní podstatu zkoumané části.“

„K čemu je takové křtění dobré?“ ptal se ironicky Govorkov.

„Dobře zvolený název, vymezující vnitřní obsah části, je její syntézou, extraktem. Už jeho hledání nutí herce sondovat danou část, vylouhovat její vnitřní obsah. A při volbě názvu najdeš i úkol. Jen vám radím, abyste název částí vyjadřovali podstatným jménem, kdežto úkoly slovesem.“

„Proč?“ nechápali jsme.

„Zkuste tedy jedním plnit úkoly, které jsou označené podstatnými jmény ‚láska mateřská, či ‚povinnost fanatika‘,“ vyzval nás Torcov a poslal na jeviště. Tam se Veljaminová pokoušela jakýmsi grimasami vyjádřit „všeobecnou“ něhu a lásku, zatímco Vjuncov se zlostně mračil, strnule napřímil záda, začal dupat a mluvil basem, aby vyjádřil sílu, tvrdost a rozhodnost k jakési „všeobecné“ povinnosti. Na to navázal Torcov:

„Vidíte, k čemu vede úkol daný podstatným jménem. To proto, že podstatné jméno vybavuje statickou představu o postavě a nikoli její aktivní, dějový obsah. Jenže každý úkol musí vést k jednání. Podívejte se, co se stane, když namísto podstatným jménem označíme úkol slovesem. Jak se to dělá? Jednoduše:

„Chci“ Položte před příslušné podstatné jméno slůvko ‚chci‘. Zkuste to třeba s podstatným jménem ‚moc‘ a dostanete ‚chci moc!‘ Ale to je žádost příliš všeobecná. Najděte konkrétnější cíl a vyjádřete ho slovesem. Chci dělat co?“

„Chci být mocný! Chci se dostat k moci!“ navrhovali žáci.

„Být‘ je statické a ‚dostat se k moci‘ je pořád příliš všeobecné a sotva se hned uskuteční. Úkol má být konkrétní a splnitelný. Slova, která nevnukají aktivní produktivní jednání, se nehodí. Musíte si říci: chci dělat co..., abych dosáhl moci? Na tuto otázku si odpovězte a poznáte, jak musíte jednat. Takového konečného cíle se nedosahuje najednou, ale postupně, splněním řady pomocných úkolů: chci na sebe upozornit, vyniknout, jevit se schopným, chci budit důvěru a tak dále. Ovšem jeden a týž úkol někoho vzrušuje a nutká k jednání, jiného nechá chladným. Musí tedy každý pro sebe najít takový úkol, který by ho přitahoval a povzbuzoval.

A to je zatím všechno,“ uzavíral Torcov, „ostatní se dovíte až při práci na roli.“

/3/ „Scénické úkoly jsou velmi mnohotvárné, ale ne všechny se vždycky hodí. Proto je důležité, aby herec uměl posoudit kvalitu úkolu a vybíral si jen ty potřebné. A které jsou potřebné?

1. Úkoly, které se vztahují ke hře a směřují k spoluhercům.
2. Úkoly obsažné, přiléhavé a typické pro představovanou roli, nikoli tedy přibližné, povrchní úkoly.
3. Úkoly herce-člověka souběžné s úkoly role.
4. Úkoly životné a splnitelné, které působí na roli hybně, a ne tedy mrtvé, konvenční herecké úkoly a zaměřené jen k pobavení diváků.
5. Úkoly, kterým může věřit jak herec, tak spoluherec a divák.
6. Úkoly poutavé a vzrušující, schopné vyvolat prožívání.
7. Úkoly tvůrčí a umělecké, které směřují k základnímu cíli našeho umění: k vytvoření přítomnosti lidské duše v roli a k jejímu uměleckému ztvárnění.“

„Můžeme rozlišovat i úkoly vnější a vnitřní, čili fyzické a psychické?“ zeptal jsem se.



„Kde končí fyzická a začíná duševní oblast?“ řekl Torcov. „Vezměte obyčejné podání ruky: zdravíte-li se se známým, je to většinou navyklý, mechanický úkon, který se obejde bez psychologie. Jindy ale chcete podáním ruky vyjádřit i svou úctu nebo nějaký cit. Podáváte ji sice jako obvykle, ale už tu je něco psychologie, je to úkol, řekněme, elementárně psychologický. A konečně: co když jste včera někoho urazil a rád byste dnes podáním ruky vyjádřil svůj pocit viny a prosbu za prominutí? To už je dost složitý psychologický úkol. Anebo z druhé strany vezměte třeba složitou psychologii Saliériho, když se rozhodne zavraždit Mozarta: jak je těžké vzít pohár, nalít do něho víno, nasypat jed a podat jej příteli... A přece jsou to všechno fyzické úkoly. Jenže, co je v nich psychologie! Dá se ovšem říci i obráceně: jsou to všechno složité psychologické děje, ale kolik je v nich fyzického! Vidíte, jak je obojí lehce zaměnitelné. Ale nebojte se toho a zaměřujte jedno s druhým! *Využijte nejasnosti hranic mezi fyzickou a duševní přirozeností. Řiďte se tu vlastním citem, raději s odchylkou k fyzickým úkolům, jsou snáze dostupné i splnitelné. V tvůrčím okamžiku vám to jen prospěje. Správné vyplnění fyzického úkolu vám pomůže navodit si správný psychický stav. Tak se fyzický úkol mění v psychologický.*

*Jinak ať je úkol jakkoli správný, přece jen je nejdůležitější, aby byl lákavý, aby herce upoutal, aby se mu chtělo jej vyplnit. Takový úkol má přitažlivou sílu a působí jako magnet na hercovo tvůrčí úsilí. A stejně důležité je, aby úkoly byly dostupné a splnitelné, aby neznásilňovaly hercovo přirozenost. Úkoly s těmito vlastnostmi jsou pravé úkoly tvůrčí.“*

Jednota  
fyzického  
a psychického

Pravé tvůrčí  
úkoly

## Pocit pravdy a víra

Pravda v životě a na scéně. Cit pro pravdu a lež. Psychotechnika pravdy a víry. Pravdivost fyzických úkonů. Náhoda a improvizace. Malý fyzický úkon a vrcholný prožitek. Logika a důslednost fyzických jednání. Imaginární předměty. Činnost v nečinnosti. Logika citu. Cesta k prožívání. Obhajoba cvičení. Jevištní pravda

/1/ Než začala hodina, ztratila Maloletková na jevišti peněženku a všichni jsme jí pomáhali hledat. Ani jsme nevěděli, kdy Torcov přišel a že nás z hlediště pozoruje.

„Výborně,“ řekl, když se peněženka našla, „všechno bylo pravda. Pozornost soustředěná, i nejmenší fyzické úkoly přesně splňovány, hledání jste opravdově prožívali, a tak to má v umění být!“

„Ale to nebylo umění, to byla skutečná událost,“ namítali jsme.

„Zopakujte tu událost!“ nařídil Torcov.

Položili jsme tedy peněženku zas tam, kde jsme ji našli, a začli ji znovu hledat. Ale nevedlo se nám to.

Opakování  
pravdivé  
události



„Jak to, že nedokážete opakovat, co jste ve skutečnosti právě zažili? Znamená to, že na scéně je třeba prožívat nějak jinak než ve skutečnosti? Samozřejmě!

Pravda v životě  
a na scéně

*V životě je pravda to, co je. Na scéně je pravda to, co není, ale co by se mohlo stát. Na scéně jde o hru a ne o skutečnost. Ve skutečnosti vznikají pravda a víra samy od sebe. Na scéně si musíme pocít pravdy a víry nejprve vytvořit. Není tu rozhodující, jestli to, co herce obklopuje, je pravé nebo kaširované, důležité je, aby jeho vztah k tomu všemu byl opravdový, aby jeho cit byl upřímný. Jevištní pravda je pravda citová. Jenže v divadle je tomu často. Naopak je vidět realistické dekorace, zatímco na opravdovost citu a prožívání se zapomíná.*

*Na scéně je pravda to, čemu upřímně věříme jak ve svém vlastním nitru, tak v duši spoluherců. Čili: pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy, jedna bez druhé nemohou existovat a bez nich nemůže být ani prožívání, ani tvůrčí práce. Na scéně musí být všechno přesvědčivé jak pro herce a jeho partnery, tak i pro diváky, kteří mají uvěřit, že city, které herec na scéně prožívá, mohou v životě opravdu existovat.*

Vnitřní pravda a naivní víra jsou pro herce na jevišti nezbytné,“ uzavřel Torcov.

Dětské  
„jako kdyby“

/2/ „Dětské ‚jako kdyby‘ je mnohem účinnější než herecké ‚kdyby‘.“ Torcov vyprávěl, že na zkoušce v divadle byla holčička, která bez rozpaků přijala dřevěný špalík, zabalený do kusu látky, jako panenku a zamilovala si ji tak, že si chtěla po zkoušce tuto ‚svou dceru‘ vzít s sebou domů.

*Dítě má jednu vlastnost, které se od něho musíme učit: ví, čeho nedbat a čemu věřit. Tak i herec na jevišti se má zajímat jen o to, čemu může věřit. Toho, co mu vadí, ať si neovšimá.*

Až se v umění doberete té pravdy a víry, jaká je v dětských hrách, pak se můžete stát velkými herci.“

Cit pro pravdu  
a cit pro lež

/3/ „Je dobře mít cit pro pravdu, ale stejně důležité je mít cit pro lež,“ řekl Torcov. „O jevištní lži je nutné mluvit zvlášť, protože mnoha režisérům, hercům i kritikům se konvence, teatrálnost a lež na jevišti líbí, ať už pro jejich špatný vkus nebo z přesytenosti. Reálná skutečnost je přestala bavit, a proto chtějí na scéně něco výjimečného. ‚Jen ne tak jako v životě!‘ říkají a zdůvodňují to vymyšlenými teoriemi, které jsou založeny jakoby na jejich mimořádném smyslu pro jemnost umění.

Jiní naproti tomu mají rádi pravdu, realismus, normální zdravou stravu bez pikantních příchutí. Chtějí na jevišti vidět obraz opravdového ‚života lidské duše‘.

V obou případech dochází k extrémům: výjimečnost a pikantnost může být až zruďná, přirozenost a prostota až ultranaturalistická. Obě krajnosti hraničí s nejhorší šarží.“

Přehnané vztahy  
k pravdě a lži

Když potom Dymkovová a Umnovych sehráli scénu s plenkami z ‚Branda‘, řekl Torcov: „Tady před sebou máte představitele dvou různých hereckých typů. Oba nenávidí lež na scéně, ale každý po svém. Dymkovová má před lží panický strach a všechnu svou pozornost soustředí jen na ni. Je to zotročení, při kterém nemůže být ani řeči o tvůrčí práci. Umnovycha nezotročuje strach ze lži, ale naopak vášnivá láska k pravdě. Ale kdo má jedinou utkvělou myšlenku ‚jen nic nezfalšovat!‘, nebo jedinou starost ‚jen aby to za každou cenu byla pravda!‘, ten nemůže na scéně tvořit.“

„A jak se toho vyvarovat?“ ptala se Dymkovová.

Strach ze lži

„Když se vám vtírá strach ze lži, položte si otázku: jednám, nebo se peru se lží? Na scéně přece nevystupujeme proto, abychom zápasili se svými nedostatky, ale proto, abychom opravdově, účelně a produktivně jednali.“



A když vás, Umnovychu, přepadne strach o pravdu, ptejte se: pro koho tu jednáme, pro živého člověka, který je mým partnerem na jevišti, nebo pro sebe či pro diváka? Divák totiž, dokud se dívá, nesoudí. Soudcem je herecký partner. Toho když přesvědčíte o pravdivosti svého citu a vzájemného styku, máte důkaz, že jste dosáhl tvůrčího cíle a pravda na scéně zvítězila.

Strach o pravdu

*Poznávat na scéně pravdu a pravdou vytlačovat lež, to je důležitý proces, který by ve vás měl probíhat automaticky. Proto vám radím: nikdy na jevišti nezveličujte požadavek pravdy a význam lži. Začali byste předstírat pravdu pro pravdu, nebo byste se ozbrojili nepřirozenou ostražitostí, která je sama jednou z největších scénických nepravd. Ke scénické pravdě a lži je třeba mít klidný, nesmlouvavý vztah. I lež může být užitečná, poslouží-li jako ladička toho, co nesmíme dělat.* Veřejná tvůrčí práce herce vzrušuje a tak má tendenci ukázat více citu, než ho ve skutečnosti má, a tím okamžikem přehrává. Vnitřní protest, vzbuzený citem pro lež, je mu v té chvíli nejlepším regulátorem. Takového protestu má herec dbát, i kdyby se mu zdálo, že prožívá správně, protože jeho tvůrčí aparát může z nervozity vkládat do hry víc úsilí, než je třeba a bezděky předstírá, že je vše v pořádku. Taky se stává, že někdo má velmi jemný cit pro pravdu jako divák, ale úplně ho ztratí, když sám vystoupí na scéně jako herec.“

Správný vztah k pravdě a lži

„Nejlepší, co se může herci na scéně stát, je, když pravda a víra vznikají samy od sebe,“ řekl Torcov. „Ale co dělat, když tomu tak není?“

Psychotechnika pravdy a víry

„Pak je v sobě musíme vytvořit pomocí psychotechniky. Pocit pravdy a víry vzniká v psychické oblasti, která je těžko dosažitelná. Psychotechnika se tedy obrací na oblast našeho těla, která je dostupnější. Nejsnáze můžeme vyvolat pocit pravdy a víry v tělesné oblasti, v malých, prostých fyzických úkonech.“

Pravda fyzických úkonů

Uděláme zkoušku,“ řekl Torcov a vyzval mě, abych zopakoval etudu „spalování peněz“. „Zatím se vám nepodařilo ji zvládnout, protože chcete všem hrůzám, které jsme si ve fabuli vymysleli, uvěřit najednou. To „najednou“ vás nutí hrát „všeobecně“. Zpracujte ji po částech. Vycházejte z nejjednodušších fyzických úkonů a dovedte i to nejmenší jednání k pravdivosti. Uvidíte, že i celek bude působit pravdivě, a uvěříte mu.“

Etuda na fyzická jednání

Jenže tentokrát jsem musel etudu s penězi hrát bez příslušné rekvizity, bez balíčku peněz. Začal jsem nejsoucí peníze počítat, ale Torcov už zasahoval: „Nevěřím. Kdybyste aspoň pořádně ty peníze držel, aby neupadly. Najděte konec provázku, kterým je balíček převázán! Ne! Berete všechno moc zkrátka. Chcete-li fyzicky uvěřit tomu, co děláte, neskrblete časem. Vidíte přece, do jakých malinkých pravd, do jakých realistických detailů se musí jít, aby naše přirozenost fyzicky uvěřila tomu, co se na scéně dělá.“ Úkon za úkonem logicky a důsledně řídil Torcov mou fyzickou práci. Pociťoval jsem opravdovost fyzického jednání a začal improvizovat: imaginární provázek jsem pečlivě stočil a položil na stůl, pak jsem balíčkem peněz klepl o stůl, abych je srovnal. Vjuncov se zasmál: „To se ti povedlo!“; a Torcov to potvrdil.

Jednání s imaginární rekvizitou

„Tajemství této psychotechnické metody netkví ovšem v samotném fyzickém jednání, ale v pocitu pravdy a víry, který v nás fyzické úkony vyvolávají. Nemůžete-li uvěřit najednou v pravdivost celého složitějšího děje, rozdělte jej na části a snažte se uvěřit třeba té nejmenší z nich. Uvidíte, že z pocitu jedné malinké pravdy, z jediného okamžiku víry v pravdivost svého jednání se herec může vžít do role a uvěřit pravdě celé hry. A jestli jedna malá pravda a jediný záblesk víry mohou navodit u herce tvůrčí stav, tím spíš pomůže herci vžít se do celé role a uvěřit velké, složité pravdě dramatu celá řada takových okamžiků, logicky a důsledně po sobě jdoucích. Vzniká tak linie fyzických úkonů, kterou si musíte prošlapávat jako pěšinku v trávě, ale která vám za to bude ukazovat správný směr a provede vás celou rolí a hrou.“

Zrod víry v pravdivost fyzických jednání

Metoda fyzických jednání

K nalezení pocitu pravdy může někdy přispět i náhoda. Upadne-li partnerce během hry kapes-

Využití náhody



ník, převrhne-li se židle, může herec sice vypadnout na okamžik z role, odstranit závalu a opět se vrátit k přerušnému hereckému jednání, ale může se taky zachovat k takové náhodě jako postava hry a zapojit ji do partitury role. To znamená improvizovat, ale takový neočekávaný úkon, provedený ne herecky, ale lidsky, vytvoří okamžik pravdy, kterému nelze nevěřit. A v konvenční jevištní atmosféře působí taková náhoda jako závan čerstvého vzduchu.

Využití pocitu fyzické pravdy ve vrcholných okamžicích dramatu

Naučte se využívat malých fyzických úkonů k navození pocitu pravdy a nepohrdejte jimi. Jejich účinnost se netýká snad jen okrajových míst role, ale projevuje se i ve vrcholných okamžicích dramatického a tragického prožívání. I v životě se stává, že se nejvznešenější prožitky projevují v nejprostších, až naturalistických úkonech. A velcí dramatikové dovedou takové fyzické úkony začlenit do závažných situací. Co dělá lady Macbeth ve vrcholném okamžiku tragédie? Obyčejný fyzický úkon: stírá si krvavé skvrny z rukou. My, herci, pak musíme umět využít toho, že tu dochází k vzájemnému působení těla a duše, jednání a citu, že tu vnější pomáhá vnitřnímu a vnitřní vyvolává vnější.

Prosté fyzické jednání má tak mimořádný význam právě ve vrcholných okamžicích dramatického a tragického prožívání ještě z jednoho důvodu: pro herce je velmi obtížné vystupňovat tvůrčí napětí k vrcholnému bodu tragédie, vyvolat v sobě extatický stav bez skutečné potřeby a snadno při tom upadne do křeče a řemeslné šarže. Vyhnout se tomuto nebezpečí znamená zachytit se něčeho reálného a hmatatelného. A tady pomáhá jasný, vzrušující, ale snadno proveditelný fyzický úkon, který nás i v obtížných dramatických situacích takřka mechanicky udržuje ve správném směru a chrání před šablonou. Čím je prostší a proveditelnější, tím lépe se o něj můžeme opřít.

Vliv fyzických úkolů na hercův tvůrčí stav

Jednoduché úkoly pro fyzická jednání mají na herce vůbec blahodárný vliv. Řekněte herci, že jeho role je psychologicky hluboká či dramaticky náročná, a už začne předstírat vášně a „rvát kulisy“ nebo pítvat své nitro a znásilňovat cit. Ale dejte herci ten nejjednodušší fyzický úkol, zasazený do poutavých a vzrušujících daných okolností, a začne jednat beze strachu, protože nepřemýšlí, zdali v tom, co dělá, je dost psychologie či tragiky.

Psychotechnický význam pocitu pravdy

*Vzbuzení pocitu pravdy je jedním z nezávažnějších momentů herecké tvůrčí práce, jehož nám psychotechnika pomáhá dosáhnout. Neznásilňovaný cit se pak může plně a opravdově rozvinout.*

Jak tedy vidíte, „uzavíral Torcov, „chce tragédie něco jiného, než co zatím většinou děláte, a to: neždímat cit z nitra, ale bez přepínání a násilí se starat jen o náležitě vyplnění fyzického jednání v daných okolnostech hry, vyhmátnout malou pravdu fyzických úkolů a upřímně ji uvěřit.

Účinek fyzických jednání na pozornost

*Fyzickými úkony se projevuje život našeho těla a to je polovina života celé role. Fyzické jednání nás vede k samé bytnosti a pocitovosti role a kromě toho nám pomáhá udržet pozornost v oblasti hry a jeviště.“*

Účinek cvičení s imaginární rekvizitou

/4/ Opakoval jsem etudu „spalování peněz“ bez reálných rekvizit. Plnil jsem všechny fyzické úkony a měl jsem dobrý pocit: věřil jsem si a cítil jsem, že i druzí mi věří.

„Co vám pomohlo najít pravdu a víru?“ zeptal se Torcov.

„Vlastně jen pomyslný předmět ‚nic‘.“

„Nebo spíš fyzické jednání s tímto ‚nic‘,“ opravil mě Torcov. „Je to podivuhodný jev: pozornost rozptýlená po celém divadle se pevně zachytí na neexistujícím předmětu a toto ‚nic‘ ji odvede od diváků a ode všeho, co je mimo jeviště, připoutá ji k sobě a k fyzickým úkolům, které si sama vynucuje, a zasahuje tak až do živého jádra hry, do její podstaty. Současně vám ovšem pomáhala i logika a důslednost vašeho jednání. A to je ještě závažnější věc hodná pozoru:

*V životě všechno probíhá samo sebou, tam o logice a důslednosti úkonů nepřemýšlíme. Při jídle si*



přece nelámeme hlavu, jak držet příbor, jak kousat a polykat, to všechno probíhá logicky a důsledně, ovšem samočinně, jinak bychom se nenajedli. Funguje tu podvědomí, instinktivní sebekontrola.

Logika a důslednosti fyzických jednání v životě a na scéně

*Na scéně je tomu jinak. Tam nejednáme proto, že by to bylo pro nás životně nutné, ale z vůle režiséra a autora. Jenže chybí-li fyzickému jednání organická nezbytnost, zmizí i jeho ‚mechanická‘ logika a podvědomá, důslednost. Musíme je tedy nahradit vědomě logickým a důsledným jednáním a častým opakováním vypěstovat během času příslušný návyk.*

Je důležité, abyste si co nejdříve navykli na logiku a důslednost fyzických úkonů i na pocit pravdy a víry, který s sebou přináší. Toto tihnutí k logice a důslednosti, k pravdě a víře, se totiž bezděky přenáší i do dalších oblastí, na naše myšlenky, přání, pocity, zkrátka na všechny prvky a složky lidské přirozenosti. A když jejich činnost je logická a důsledná, plná opravdovosti a víry, pak je hercovo prožívání dokonalé.“

/5/ „Techniku působení na cit malými fyzickými úkony si osvojíte zejména vytrvalým cvičením fyzických jednání s pomyslnými předměty,“ znovu zdůrazňoval Torcov, „tak, aby vše probíhalo logicky a důsledně, ale naprosto automaticky. Divák musí věřit, že jednáte na scéně stejně podvědomě jako v životě.“

Smysl cvičení s imaginárními předměty

„Ale proč nemáme cvičit rovnou se skutečnými předměty?“

„Protože reálné předměty vybavují mechanismus některých úkonů tak překotně, že jim herec nestačí. Dochází pak ke skokům, jednání je mezerovité, logika a důslednost plynulé linie fyzických úkonů je porušena, ztrácí se jejich pravdivost, a kde není pravda, není víra a není ani prožitek, ať už u herce či u diváka.

*Imaginární předmět vás zato nutí soustředit pozornost ke každé nejmenší fázi fyzického úkonu, promíkat hlouběji k jeho podstatě, a tak díky logice a důslednosti dojdete přirozenou cestou k pravdě, od pravdy k víře a ke skutečnému prožívání. Dělejte to napřed uvědoměle, dokud se častým opakováním nevytvoří mechanický návyk. Stálým cvičením dovedete své jednání k organické opravdovosti.“*

Cvičné příklady

Po vyučování jsem ještě slyšel, jak Torcov nabádá Rachmanova, aby s námi v hodinách „cvičných příkladů“ neúnavně pracoval na etudách s imaginární rekvizitou. „Žáci si musí uvědomit logiku a důslednost fyzických úkonů a toto vědomí se musí stát jejich přirozenou potřebou, jejich normálním stavem na scéně. Ať se učí psát dopisy, prostírat stůl, pít pomyslný čaj, šít šaty či stavět domy! A když dosáhnou dokonalosti, obklopte jim jeden a týž fyzický úkon nejrozmanitějšími ‚kdyby‘. Kdo nacvičil ‚oblékání‘, ať ukáže, jak by se oblékal, kdyby byl svátek, kdyby ráno zaspal a pospíchal do vyučování, kdyby hořelo... Logika a důslednost fyzického úkonu se samozřejmě nemění, lidé se oblékají vždycky stejně, ale okolnosti naše jednání přece jen ovlivňují. Jak, to nám napoví naše přirozenost, životní zkušenost, samo podvědomí. My se musíme postarat jen o to, aby fyzický úkon za takových okolností proběhl logicky a důsledně.“

/6/ Logika a důslednost se staly teď cílem všech našich etud. Dokonce i když jsme sami mezi sebou, hlídáme jeden druhého a běda, je-li kdo přistižen při nelogickém a nedůsledném jednání. Až nás při takovém vzájemném šikanování přistihl Torcov a vyhuboval nám:

Nebezpečí formálního chápání logiky a důslednosti

„Vaše hloupá hra zbavuje mou metodu smyslu. Cílem přece není formální logika a důslednost fyzických úkonů, ale opravdovost citu a upřímná víra tvořícího herce. Bez takové opravdovosti a víry se i logické a důsledné jednání na jevišti mění v konvenci a vede ke lži.

*Nejnebezpečnější pro mou metodu, pro celý systém, pro psychotechniku a konečně pro celé umění,*



Nebezpečí  
samoučelnosti  
systému

*je formální vztah k naší složité tvůrčí práci a její úzké chápání. Nic by nebylo hloupější a pro umění škodlivější než systém pro systém. Ze systému nelze dělat cíl a zaměnit tak prostředek za výsledek. To by byla největší lež. A té se dopouštíte, když ulpíváte na každém fyzickém úkonu, ne abyste hledali pravdu a zrození víry, nýbrž abyste učinili formálně zadost logice a důslednosti samotných fyzických úkonů. To nemá s uměním nic společného.*

Kritikář a kritik

Mimo to vám dávám přátelskou radu: nikdy nedávejte své umění, tvůrčí metodu a psychotechniku na pospas kritikářům a rýpalům. Ti mohou zbavit herce jeho zdravého smyslu a docela ho ochromit a umrtvit. K čertu s kritikáři vně i uvnitř nás! Vychovejte ze sebe zdravé, klidné, rozumné a vnímavé kritiky, kteří vaše jednání neumrtví, ale ožíví a pomohou vám jednat neformálně a opravdově. Skutečný kritik se dovede dívat a vidět krásu, kdežto kritik-rýpal dobré přezírá a vidí jen špatné.

Ať se ti, kdo kontrolují cizí tvůrčí práci, omezí na roli zrcadla a přímo, bez popichování řeknou, jestli věří či nevěří tomu, co viděli a slyšeli. Ať vyzdvihnou ty okamžiky, které je přesvědčují, víc od nich nežádáme. Kdyby byl divák přísný jako oni, nemohli bychom se před ním ukázat.“

„A divák snad není přísný?“

„Divák je přísný, ale ne nedůtklivý. Naopak. Chce být klamán a je rád, když může uvěřit scénické pravdě a zapomenout, že divadlo je jenom hra a ne život.“

Cvičení logiky  
a důslednosti  
jednání

[7/ Pracovali jsme opět na etudě „spalování peněz“. Měl jsem zahrát odchod do jídelny, kde žena koupá děcko. Vstal jsem tedy a zamířil do vedlejší místnosti.

„Jak vidím, právě tohle pořádně nedovedete,“ řekl Torcov. „Na jevišti vejít do místnosti nebo z ní vyjít za kulisy není lehká věc. Proto jste se taky dopustil tolika nedůsledností a nelogičnosti. Posuďte sám, kolik malých, ale nezbytných fyzických úkonů a pravd jste pomínil. Než jste vyšel, zaměstnával jste se přece závažnou prací, kontroloval jste spolkové papíry a pokladnu. To není maličkost, kterou lze jen tak odhodit. Zato z pokoje jste vyběhl, jako kdyby padal strop, a zatím vás jen zavolala žena. Taky byste v životě sotva šel ke kojenci s hořící cigaretou. Nechte ji tu a pak jděte. Vidíte, že ‚odchod do jídelny‘ je velké dějství, které se skládá z řady malých úkonů.“

Stejně tak při návratu z jídelny mi Torcov nedovolil hrát žádnou tragédii. „Nejdřív musíte běžet ke krbu a vytáhnout peníze z ohně, ale co nejrychleji, protože bankovky rychle hoří.“

„Tragická  
nečinnost“

A pak přišlo další obtížné místo, kdy jsem se měl proměnit „v solný sloup“, čili zůstat stát „v tragické nečinnosti“, jak řekl Torcov. Strnul jsem... A Torcov vypočítával mé chyby: vytřeštěné oči, tragické otírání čela, chytání se za hlavu a za srdce... To všechno jsou prý šablony staré dobrých tři sta let.

Psychické jednání

„Pryč se všemi šablonami! Najděte si sebenepatrnější, ale opravdové, produktivní jednání!“

„Ale jak mám jednat při ‚tragické nečinnosti‘?“ ptal jsem se. „Znal jsem ženu,“ řekl Torcov „která, když dostala zprávu o smrti svého muže, strnula bez jakéhokoli tragického výrazu na několik minut, ale v těchto minutách prožila celou svou minulost.“ Namítl jsem, že šlo potom o činnost ryze psychickou a ne fyzickou. „V každém fyzickém úkonu je něco psychického a v psychickém něco fyzického,“ odpověděl Torcov.

Logika  
a důslednost  
vnitřních dějů  
a pocitů

„Ale dobrá, budeme tedy mluvit o psychologii a zabývat se ne vnějším, ale vnitřním dějem, všimneme si logiky a důslednosti ne fyzických úkonů, ale vnitřních pocitů. Logika a důslednost pocitů, bez nichž nemůžeme oživit pauzu v ‚tragické nečinnosti‘, jsou ovšem složité psychologické problémy, jimiž se věda příliš nezabývala. Musíme si tedy vypomoci domácími prostředky.

Praktická  
pomůcka

Prostředek, kterému mě naučila praxe, je až směšně jednoduchý. Zeptám se sám sebe, co bych dělal, kdybych upadl do ‚tragické nečinnosti‘? A stačí pak dát si upřímnou lidskou odpověď.



*Člověk, než se o něčem rozhodne, je ve svém nitru, ve své představivosti na nejvyšší stupeň činný. A nejen to. Herec fyzicky zakouší to, o čem přemýšlí, a stěží v sobě potlačuje vnitřní nutkání jednat.*

*Tajemství naší metody tkví tedy v tom, že obtížné psychologické otázky kolem logiky citu necháme stranou a zkoušíme přístupnější oblast logiky jednání. Vedeme-li totiž logicky a důsledně vnější linii fyzických úkonů, zjistíme, že paralelně s ní probíhá linie našich pocitů. Je to pochopitelné, protože tyto pocity jsou pohnutkami všeho našeho jednání, jsou s ním tedy nerozlučně spjaty.“*

Začal jsem tedy znovu vážit každý fakt, každou danou okolnost etudy: šťastná rodina, povinnost k ní, odpovědnost pokladníka, hrbáč-idiot, hořící peníze, revize a katastrofa, která mě čeká... a najednou jsem neviděl jiné východisko, než utéci. Ale nebude útěk pádným důkazem proti mně? Ne, neutíkat! Říci, jak to bylo. Jsem přece nevinný. Ale jak to dokážu?...

„Všechny tyto přestavy si zaznamenejte a převedte je v jednání,“ radil mi Torcov. „Nejdřív jste zvážil fakta, která mohou svědčit proti vám: to je první úkon. Vaše postavení vám připadalo bezvýchodné a rozhodl jste se utéci: druhý úkon. Pak jste útěk zavrhl: třetí úkon. A rozhodl jste se všechno na sebe říci: čtvrtý úkon. Všechny tyto vnitřní úkony opravdově proveďte a vytvoříte v sobě stav analogický se stavem postavy, kterou představujete. A při každém opakování stavu ‚tragické nečinnosti‘ si tyto představy zrekapitulujte. Budou pokaždé jiné, ale nestarejte se o to, jsou-li lepší nebo horší, důležité je jen to, že jsou dnešní. Jen tak se vyhnete šablonovitému opakování toho, co jste nacvičili, a budete svou úlohu řešit vždy nově a čím dál hlouběji a plněji. Jen pod tou podmínkou se vám podaří udržet při reprízách živou pravdu a víru, produktivní a účelné jednání. To vám pomůže nikoli herecky konvenčně představovat, ale lidsky, bezprostředně prožívat.“

/8/ Znovu jsme opakovali etudu „spalování peněz“. Při počítání bankovek jsem zavadil pohledem o hrbáče-Vjuncova a poprvé jsem si položil otázku, kdo to vlastně je a proč tu na mne tak civí. A vymyslel jsem si, že on a má žena jsou dvojčata a že při těžkém porodu museli riskovat život jednoho, aby zachránili druhého, a že tak vlastně zdraví a krása mé ženy byly vykoupěny zmračením jejího bratra. V tom okamžiku jsem k němu pocítil provinilou něhu a díval jsem se na něj jinými očima. Abych ho pobavil, začal jsem žertovat při poklepávání balíčky bankovek o stůl a komickým pohybem jsem je „jako“ házel do ohně. Vjuncov na všechno živě reagoval a vyšla nám scéna plná pohody. A než jsem pak odešel ke své ženě, znovu jsem si položil otázku: kdo to vlastně je?... a vymyslel jsem i o ní celý příběh... Scéna i nadále probíhala přirozeně a nenásilně.

„Vidíte?!“ triumfoval pak Torcov, „z jedné pravdy se logicky a důsledně odvíjejí další pravdy! Malé pravdy volají po větších! Když jste při počítání bankovek fyzicky poznal, co je to jevištní pravda, chtěl jste se dobrat pravdy i v tom ostatním: jak je to s hrbáčem a jak s mou ženou? Odpověděl jste si smyšlenkou, které bylo snadné uvěřit, a začal jste na scéně žít opravdově, podle přírodních zákonů.“

Čemu připsat tuto změnu? Dřív jste cítil pravdu, ale nevěřil jste tomu, co jste dělal. Vnější posunčina a fyzická přepjatost nejsou úrodnou půdou pro vyklíčení pravdy a prožitku. Proto zrna vašich představ hynula. Teď je ve vašem výkonu všechno opravdové. Věříte tomu ne rozumem, ale citem své organické, fyzické přirozenosti. V takové půdě představa snadno vyklíčí. A spřádání představ dostává reálný smysl: zdůvodňujete tím své vnější jednání. Pravda fyzických úkonů probudila k životu vaši duši. Už jste nehrál, ale žil. Tomu stavu říkáme ‚existuji‘.

*Tajemství tedy spočívá v tom, že logika a důslednost fyzických úkonů a pocitů vás dovedly k pravdě, pravda vyvolala víru a vše společně dotvořilo stav ‚existuji‘, to znamená: jsem, žiji, cítím a myslím*

Tajemství metody fyzických jednání

Nové vážení faktů

Provedení vnitřních úkonů

Rekapitulace představ při reprizování

Prohlubování daných okolností

Účinek malé fyzické pravdy

Cesta k prožívání



souhlasně s rolí. Tam, kde je pravda a víra, kde je „existují“, tam je nutně nikoli konvenčně herecké, ale opravdové, lidské prožívání.

Lákadla citu

Pravda a víra jsou nejsilnější lákadla našeho citu.“

Polemika  
o smyslu  
hereckých etud  
a cvičení

/9/ Při ověřování, jaký máme kdo smysl pro jevištní pravdu, došlo ke srážce mezi Torcovem a Govorkovem. Začalo to tím, že Torcov kritizoval Govorkovův výkon:

„Z vašeho hlediska obratného mechanika, který se zajímá jen o vnější techniku jevištního projevu, se vám váš výkon zdál jistě správný a jste se svým mistrovstvím spokojen.

Ale já s vámi nic necítím; nemohl jsem, protože hledám v umění opravdovou, organickou tvůrčí práci samé přirozenosti, která oživuje mrtvou roli lidským životem.

Vaše domnělá pravda vám umožňuje představovat postavy a vášně. Má pravda umožňuje vytvářet tyto postavy a vyvolává tyto vášně. Ve vašem umění je divák divákem, věří vašemu mistrovství, jako věří akrobatovi, že nespadne z hrazdy. V mém umění je divák bezděčným svědkem a podílníkem tvůrčí práce, vžívá se do podstaty života na scéně a věří mi.“

Govorkov se neudržel: „Už půl roku nás nutíte představovat židle, zavírat dveře a zatápět v kamnech. Brzy se budeme muset kvůli realismu s menší či větší fyzickou opravdovostí dloubat v nose. Fyzické úkony patří do cirkusu. Ale světoví básníci, promiňte, nenapsali svá geniální díla, aby se jejich hrdinové cvičili ve fyzických úkonech. Umění je svobodné, potřebuje rozmach a rozlet, potřebuje prostor a ne maličké pravdy!“

Potřeba cvičení

Torcov chvíli překvapeně mlčel, pak mu odpověděl: „A proč právě vy máte taková herecká cvičení za ponižující? *Tanečnice každé ráno dře do úpadu, aby se večer mohla vznášet na špičkách. Pěvec každé ráno procvičuje bránici a rezonance, aby mohl večer vlít do zpěvu svou duši. A my se tu pachtíme po těsnějším, bezprostřednějším svazku mezi tělesnou a duševní přirozeností, abychom prostřednictvím jedné mohli působit na druhou.* Jen vy chcete dělat výjimku. Zříkáte se dokonce celé poloviny své přirozenosti, té fyzické. Opájíte se vnějšími řemeslnými prostředky, deklamátorským pathosem, obvyklými šablonami. Vystupujete na špičky a chcete se vznášet, ale ve skutečnosti vás ovládá jen hlediště. A mohl by z vás být výborný herec v rolích, pro které se hodíte svou povahou. Ale... uvažujte o tom, co jsem řekl. Rozpoznat včas, k čemu se hodíme, je v našem umění závažná věc.“

Životní pravda

/10/ Vjuncova Torcov pochválil s výhradou: „Při umírání jste vyhrával pravdu, kterou nikdo netouží na scéně vidět: svíjení, vzlykání, grimasy, křeče v celém těle. Proč ten naturalismus? Měl jste prožít poslední chvíle lidské duše a zaujalo vás fyzické umírání lidského těla. Ale každá životní pravda se nehodí do divadla.

Jevištní pravda

*Jevištní pravda má být ryzí, nezkrášlená, oprostěná od zbytečných banálních podrobností. Má být reálně opravdová, ale zpoetizovaná tvůrčím nápadem. Ať je realistická, ale umělecká!“*

Nakonec předvedla svou etudu Maloletková a Torcov byl nadšen: „To byla umělecká pravda! Všemmu věříš, všechno je vzato ze života, ale všechno je jen tolik, kolik je právě třeba. Maloletková se umí dívat, umí vidět krásu a má smysl pro poměrnost. Dokonalost jejího výkonu pramení z přirozeného talentu a hlavně z výjimečně nádherného smyslu pro pravdu. A co je jemné a pravdivé, je nutně i svrchovaně umělecké. Ničím nepokaženou přirozenou opravdovost už nic nepředčí.

Všechno, co herec na scéně dělá, až po ty nejnicotnější úkony, má být proniknuto a schváleno pocitem pravdy. Proto se vyhněte všemu, nač ještě nestačíte, nebo co se přičítá vaší přirozenosti, logice, vašim zdravým smyslům!“ uzavřel Torcov.



## Emocionální paměť

Zkouška emocionální paměti. Smyslová paměť. Krystalizace vzpomínek. Prvotní a druhotné pocity. Kombinace prvků vlastní duše. Vliv scénických prostředků na city.

Opakování prožitku. Soucítění. Psychotechnika citu. „Vábničky“.

Tvůrčí materiál

/1/ Dnes jsme opakovali etudu „s šilencem“... A dá se říci, že s opravdovou chutí, protože každý už věděl, co a jak má dělat. Ale Torcov nebyl spokojen. Že prý naše hra už nebyla tak svěží a upřímná jako poprvé. Bránili jsme se, že jsme přece všechno cítili a prožívali. Nato nám Torcov řekl:

„Každý člověk v každém okamžiku svého života něco prožívá. Jde o to, co jste cítili a prožívali. Je pravda, že jste s překvapující přesností zachovali celý režijní plán, všechny přechody, vnější jednání, seskupení v hromadných scénách a dokonce i nahromadění nábytku při barikádování dveří. Ale copak je tak strašně důležité, kde kdo stál a co kde leželo? Jako diváka mě především zajímá, jak jste vnitřně jednali, co jste cítili. A toho jsem se nedočkal.“

Když jsem vám poprvé navrhl předpoklad, že ten nezvaný host za dveřmi je šilenc, zvažili jste dané okolnosti i otázku sebezáchovy a pak jste začali jednat. Dnes jste bez zvažení daných okolností už jen kopírovali vnější jednání známé z dřívější, ale nevytvořili jste nový, dnešní život. Materiál ke hře jste vzali z hereckých a ne z životních vzpomínek. Je to přirozené, nejlepším popudem k tvůrčí práci bývá nové tvůrčí téma. Při prvním provedení vás „šilenc za dveřmi“ vzrušil, dnes už vám bylo všechno předem známé a hotová vnější forma má pro herce velkou přitažlivost. Ukázali jste dobrou paměť pro vnější jednání, ale neprojevila se u vás paměť pro pocity. Co to je?

/2/ Emocionální paměť, jak jí říkáme, osvětluje psycholog Ribot takovým příkladem: Dva lidé byli zastíženi mořským příbojem na skalnatém břehu, a když vyvázli z nebezpečí života, vyprávěli své dojmy. Jednomu z nich utkvěla v paměti každá podrobnost v jednání: kam a jak šlápl, jak lezl po kamenech, kam skočil... Z toho si druhý takřka nic nepamatoval, zato si vzpomínal na všechny své dojmy a pocity: jak se počáteční nadšení změnilo ve zděšení, jak se pochybnosti střídaly s nadějí, jak ho pak zachvátila panika.

Kdybyste byli dnes znovu prožili všechny pocity, které jste poprvé při etupě „s šilencem“ zakusili, a pak mimovolně začali nově a opravdově jednat, byl bych řekl, že máte výjimečnou emocionální paměť. Kdyby vám byly vnější prvky, kterými jste se začali řídit, připomněly, co jste tehdy cítili, takže by vaši hru ovlivnily aspoň emocionální vzpomínky, pořád ještě bych řekl, že máte dobrou emocionální paměť.

Opakování etudy s „šilencem“

Zkouška emocionální paměti

Kopírování dřívějšího jednání

Ribotův příklad paměti pro jednání a pro pocity

Selhání emocionální paměti



*Ale vy jste hráli jen vnějškově, fyzické úkony ve vás nevyvolaly dřívější prožitky, ani jste nepocítili potřebu znovu zvážit dané okolnosti a začít jednat jako poprvé. Mohli jste použít psychotechniky, zvolit si nějaké nové „kdyby“, novou okolnost, tím povzbudit představivost, vyvolat nové hodnocení situace, a tím i city, jenže vy jste opakovali jen vnější jednání, šli jste jen po výsledku a vaše emocionální paměť se vůbec neprobudila.“*

Funkce  
emocionální  
paměti

„Emocionální paměť nám tedy umožňuje vyvolat známé, už jednou zažité pocity, podobně jako zraková paměť nám vybaví tvar předmětu, obraz, krajinu, tvář člověka. Jsou malíři s tak silnou zrakovou pamětí, že mohou malovat portréty nepřítomných osob. A jsou hudebníci s takovou sluchovou pamětí, že mohou v duchu poslouchat celé symfonie. A což vy sami si nedovedete připomenout vůni konvalinek, chuť hořčice, hebkost plyše? Všechny tyto druhotné pocity vznikají v paměti některého z pěti smyslů.“

„Má smyslová paměť nějakou důležitost pro herce?“

Důležitost  
smyslové paměti  
pro herce

„Velikou. Zraková a sluchová paměť uchovává vzpomínky na zrakové a sluchové vjemy, na mimiku lidské tváře, na hlasovou intonaci. Herci zrakového typu snadno pak vyhmátnou cit podle jednání, které si v představě vybaví. Herci sluchového typu jsou podobně vnímaví spíš na zvuk hlasu, na řeč a intonaci a prvním popudem k vyvolání pocitů jsou u nich sluchové vzpomínky. Podobně se mohou uplatnit i chuťové, hmatové nebo čichové počitky. Ovšem zrak a sluch jsou dojmům nejpřístupnější a nejsilněji působí na celou smyslovou oblast. Z toho je zřejmá těsná spojitost všech pěti smyslů. A pro nás nejdůležitější je spojitost smyslové oblasti s naší pocitovou pamětí, a tedy i vliv na vyvolání emocionálních vzpomínek. Smyslová paměť je pro herce, jak vidět, nezbytná.“

/3/ Vyprávěl jsem Torcovovi, jak jsem byl kdysi svědkem pouličního neštěstí a jakými proměnami od té doby prošly mé emocionální vzpomínky. Torcov toho použil pro další výklad:

Krystalizace  
vzpomínek

„Váš příklad,“ řekl, „krásně ilustruje proces krystalizace vzpomínek v emocionální paměti. Každý člověk viděl nejedno neštěstí. Vzpomínky na ně se mu ukládají v paměti, ale ne se všemi podrobnostmi, nýbrž jen s těmi, které na něho nejvíc zapůsobily. A k nim se pak připojují další podobné prožitky a z nich se postupně vytváří jeden zhuštěný okruh vzpomínek na stejnorodé pocity. Není v něm nic zbytečného, jen to podstatné. Je to syntéza všech stejnorodých pocitů, která se už netýká jednotlivých drobných událostí, ale všech případů stejné povahy. Takové vzpomínky jsou hutnější a obsažnější než sama skutečnost.“

Čas je nádherný filtr, velkolepé síto vzpomínek na prožitky. Čas je i skvělý umělec, který do našich vzpomínek vnáší čistotu a poezii.“

Prvotní  
a druhotné pocity

/4/ „Herc tady, místo aby čekal na inspiraci odněkud z výše, se má pro ni obracet sám k sobě, ke své emocionální paměti? Ovšem vnuknutí, čerpaná z naší paměti, nejsou už prvotního, ale druhotného původu?“ ptal jsem se.

„Nevím,“ vyhnul se Torcov odpovědi, „nevyznám se natolik v otázkách podvědomí. Ostatně, není všechno, co na scéně prožíváme, druhotného původu?“

„Chcete tím říci, že prvotní, bezprostřední pocity jsou na scéně snad nežádoucí?“

„Naopak, velmi žádoucí!“

„Pak tomu nerozumím. Když na scéně prožívám bezprostředně, je to dobře nebo špatně?“

„Přijde na to. Dejme tomu, že hrajete Hamleta a vrháte se s kordem v ruce na krále a vtom vás poprvé v životě zaplaví skutečná krvežíznivost. Poddat se takovému bezprostřednímu hnutí by asi znamenalo konec představení a policejní protokol. Bylo by to dobré?“



„Jsou tedy prvotní pocity přece jen spíš nežádoucí?“

„Rozhodně žádoucí! *Neočekávanost prvotního pocitu v sobě má pro herce neodolatelně povzbuzivou sílu. Jediná chyba těchto okamžiků prvotního prožívání je ta, že nemáme v moci my je, ale ony nás. Je tedy dobré, když samovolně vznikají, jen pokud nenarušují hru a roli.*“

„Takže v otázkách podvědomí a inspirace jsme bezmocní?“ ptal jsem se zklamaně.

„Ale stavíme snad své umění a jeho techniku jen na prvotních pocitech? A nemají druhotné pocity i v životě své důležité místo?“ utěšoval mě Torcov. „*Ovšem, že neočekávané, podvědomé, vnuknutí je to nejlepší, co nás může při tvůrčí práci potkat. Ale to nezmenšuje význam vědomých, druhotných vzpomínek naší emocionální paměti. Naopak! Těch se naučte využívat! Jsou dostupnější a jen jejich prostřednictvím lze do jisté míry působit na inspiraci.* Nezapomeňte, že základní princip naší metody je: podvědomé prostřednictvím vědomého.“

„A nejsou druhotné počítky méně kvalitní než prvotní?“

Aby rozptýlil naše obavy, vyprávěl nám Torcov případ své sestry: Dostala se málem pod kola vlaku, ale ještě když přišla domů, rozčilovalo ji hlavně to, jak jí přitom průvodčí vynadal. Teprve v noci jí najednou vytanulo, jak se to všechno vlastně sběhlo, a dostala nervový šok. Takový účinek na ni tedy měl znovu vyvolaný, druhotný počitek. Jednou zachycené dojmy totiž v naší paměti žijí a často rostou, prohlubují se, dávají popudy k novým pochodům, povzbuzují představivost, která doplňuje zapomenuté podrobnosti a vidí i to, co se nestalo. Proto mohou být druhotné počítky dokonce silnější, než byly prvotní.

Cena druhotných pocitů je i v tom, že herec nevkládá do role to první, co se mu namane, ale vybírá to nejčinnější a vytváří ji jen z vybraného materiálu emocionální paměti.

„Copak do všech rolí, ať je to Hamlet nebo Šťastlivce, vkládá herec tytéž vlastní pocity?“ ptal se Govorkov s nedůvěrou.

„A co jiného?“ řekl Torcov. „*Herec může prožívat jen své vlastní emoce. Odkud by měl brát pro každou roli nové a cizí city? Může roli pochopit, vžít se do postavy a jednat jako ona, což znamená, že toto tvůrčí jednání v něm vyvolalo analogické prožitky, které ovšem nepatří postavě, ale herci samému.*“

Nikdy neztrácejte na scéně sama sebe. Kdo se zřekne svého já, ztratí půdu pro tvůrčí práci. Ke ztrátě sama sebe dochází v tom okamžiku, kdy končí prožívání a začíná šarže. Proto ať budete hrát kteroukoli roli, musíte do ní vložit svůj vlastní cit.“

„To znamená celý život hrát sama sebe?“ divil se Govorkov.

„Sama sebe,“ potvrdil Torcov, „ale v různých sestavách a kombinacích vlastních emocionálních vzpomínek, podle toho, jak je vyvolává role a dané okolnosti.“

„Ale herec do sebe přece nemůže směstnat city všech rolí světového repertoáru,“ namítl Govorkov.

„Role, které do sebe nepojmete, nikdy dobře nezahrajete,“ řekl Torcov.

„Copak může být týž člověk Šťastlivcem i Hamletem?“

„Především není herec ani jedním, ani druhým. Je člověkem s více či méně výraznou individualitou a v jeho povaze mohou být zárodky všech lidských předností a chyb. Svou tvůrčí práci pak musí zaměřit k tomu, aby tyto zárodky v sobě našel a rozvíjel podle role, kterou ztělesňuje.“

*Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek. Kolik je not v hudbě? Jen sedm. A dodnes nejsou jejich kombinace zdaleka vyčerpány. A kolik je v duši prvků, stavů, nálad a pocitů? Jistě víc než not v hudbě. Můžete se tedy spolehnout, že jich máte dost pro celý svůj herecký život. Hleďte jen, abyste znali metodické prostředky, jak čerpat z nitra emocionální materiál a jak jej skládat a kombinovat*

Síla i nebezpečí prvotních pocitů

Význam druhotných pocitů

Vlastní emoce analogické s rolí

Hraní sama sebe

Přestavba prvků vlastní duše



podle rolí do různých charakterů. Znamená to především umět oživit svou emocionální paměť. Některé vnitřní prostředky k jejímu povzbuzení už znáte. Ale jsou i vnější povzbuzující prostředky. O těch si povíme příště.“

Vnější prostředky  
k oživení  
emocionální  
paměti

/5/ Na jevišti nám vyměnili nábytek a to nás trochu vyvedlo z míry. Museli jsme si scénu upravit a znovu se zabydlet, a pak jsme se soustředili na předvádění různých světelných a zvukových efektů. Bylo to zajímavé. Uvědomoval jsem si, jak se současně se světly a zvuky mění i pocity. Ale to právě Torcov svým pokusem sledoval. Řekl:

Vliv prostředí  
na city

„Prostředí, jak vidíte, působí na naše city nejen v životě, ale i na scéně. A když duševní rozpoložení, které scénické prostředky vyvolávají, odpovídá požadavkům hry, může mít na scéně vnější prostředí i větší význam než v životě. Pomáhá zaměřit pozornost na vnitřní život role, působí na herecké prožívání. Zkrátka nálada, kterou scénická výprava vyvolá, má povzbuzující účinek na naše city. Ovšem banální, nevkusná scéna, nebo naopak scéna krásná, ale bez vztahu k vnitřnímu obsahu hry, může mít na herce a jeho prožívání i škodlivý vliv.“

Výběr prostředí  
podle nálady

Pak se Torcov rozhlédl, co kdo právě dělá, a vyptával se: „Proč vy se procházíte? Proč jste se tak pohodlně uvelebila u stolu? Co děláte u lampy? Proč jste se uchýlila do koutku?“ Naše odpovědi pak shrnul: „Zkrátka každý z vás si podle své nálady vybral to nejpříhodnější místo pro to, co prožívá a co dělá, vytvořil si vhodné prostředí pro svůj cíl.“

Ale někdy naopak úkol a práci napoví prostředí. Můžeme to vyzkoušet.“ A museli jsme pak pobývat v různých částech pokoje a říci, jaké nálady a emocionální vzpomínky v nás právě toto místo vyvolává a jak by se toho dalo využít.

Citové zdůvodnění  
„cizí scény“

Do třetice pak Torcov sám obměňoval rozestavení nábytku a sám také ukázal, jak máme stát či sedět, a my jsme pak museli uvažovat, za jakých podmínek a v jakém duševním rozpoložení bychom opravdu takhle mohli sedět či stát; museli jsme zdůvodňovat cizí scénický plán, najít jemu odpovídající náladu, prožívání a jednání. K tomu Torcov řekl:

„S takovým zdůvodňováním ‚cizí scény‘ se herec v praxi ustavičně setkává a musí je dobře ovládat. Sami si tu názorně ověřujete, jaká je spojitost mezi uspořádáním scény a duševním stavem herce a jak je porušení této vazby nebezpečné. Mívá se obvykle za to, že detailní scénickou výpravou, osvětlením, zvuky a jinými režijními efekty chceme především ohromit diváka v hledišti. Ale jsou to důležité povzbuzující prostředky také pro herce. Pomáhají mu soustředit pozornost na to, co je na scéně, vytvářejí příznivou atmosféru, která osvěžuje emocionální paměť a nutká k prožívání.“

Emocionální  
účinek  
scénických  
prostředků

*Dekorační, zvukové i jiné scénické prostředky jsou tedy povzbuzujícími činiteli pro náš cit. Na nás je, abychom se uměli na scéně dívat a vidět, oddat se vlivu prostředí a reagovat na všechno, co nás obklopuje.“*

/6/ „Až doposud jsme postupovali od popudu k citu“, řekl Torcov. „Ale chceme-li určit náhodně vzniklý prožitek, musíme se vydat opačnou cestou od citu k popudu.“

Příklad  
seřhání citu

Povím vám příklad. V roli Satina mi dělal velkou potíž monolog ‚o Člověku‘. Chtěli na mně totiž nemožné, chtěli, abych mu dal ‚všeobecnou platnost‘ a ‚nesmírný lidský obsah‘, tak aby se stal ‚těžištěm celé hry‘. A tak pokaždé, když jsem se k monologu blížil, vzepřel jsem se uvnitř jako kuň zapřažený do těžkého vozu před strmým kopcem. Kazilo mi to všechno volný rozběh i radost z tvůrčí práce. Po monologu jsem si vždycky připadal jako zpěvák, kterému při vysoké notě selhal hlas. Ale najednou mi to místo vyšlo — a samo sebou. Abych tomu náhodnému úspěchu přišel na kloub, připomněl jsem si všechno, co tomuto představení za celý den předchá-

Náhodný prožitek



zelo: Ráno mě rozladil nejprve účet od krejčího, pak ztráta klíče a nakonec recenze o našem představení, která všechno nepodařené chválila a dobré hančila. Myslel jsem pak celý den na hru, pořád znovu jsem ji rozebíral, a tak mi večer nepřišlo ani pomýšlení na úspěch či na diváky. Vlastně jsem ani nehrál, ale jen slovy a činy plnil úkoly role. Logika a důslednost mě vedly tak, že se role hrála sama, a ožehavé místo jsem si vůbec neuvědomil. Výsledkem byl dobrý výkon. V čem to vězelo? Účet, ztráta klíče a shluk náhod naladily mé nitro tak, že na mne recenze zapůsobila silněji, než bych čekal. Zkompromitovala můj plán role a přinutila mne k jeho revizi. A ta mne přivedla k úspěchu.

Od citu k popudu

Obrátil jsem se na jednoho zkušeného herce, aby mi poradil, co dělat, abych mohl příště totéž zopakovat. Řekl mi, že chtít opakovat náhodný jevištní prožitek je jako křísit zvadlou květinu. Lepší je prý vypěstovat novou. Je opravdu zbytečné hnát se tvrdošíjně za pocitem, za vzpomínkou, za jiskrou, která vás včera inspirovala. Ta je stejně nenávratná jako včerejší den. Musíte umět přivolat pokaždé novou a svěží. Nevadí, je-li slabší než ta včerejší. Krásné na ní je, že je dnešní, opravdová a že se sama vynořila, aby roznítila vaši tvůrčí práci. Ostatně, kdo může říci, která z tvůrčích jisker je lepší nebo horší. Každá má něco do sebe. A třeba jen to, že je inspirující.

Nemožnost opakování náhodného prožitku

Herci, kteří se snaží takové náhodně vydařené momenty opakovat, obracejí se většinou rovnou k citu a chtějí ho znovu zakusit. Ale takové přání je nesplnitelné, a tak jim nezbyvá než cit kaširovat a padělat. *Jedině správné je nestarat se o cit sám, ale o podmínky, z kterých vznikl a které prožitek vyvolaly.* To je půda, kterou je třeba kypřit, aby z ní vyklíčil cit. Proto nemáme nikdy začínat výsledkem. Ten nevznikl náhodou, ale jako logický důsledek toho, co předcházelo.

Vytvoření podmínek pro vznik prožitku

Šel jsem tedy ke kořenům monologu, k tomu, co jej spojuje se základní ideou hry. Pochopil jsem, že jsem dosud myslel spíš na to, jak bych co neefektivněji přednesl cizí slova role, než na to, jak bych co nejupřímněji a nejúčinněji předal spoluherci své myšlenky a prožitky, odpovídající prožitkům a myšlenkám ztělesňované postavy. Předstíral jsem výsledek, místo abych logicky a důsledně jednal, a tím se výsledku skutečně dobral.

Od popudu k citu

*Proto je dobré: od náhodně vyvolaného citu jít k jeho popudu, abychom pak mohli jít znovu od popudu k citu.*

[7/ Dnes Torcov řekl:

„Čím je emocionální paměť rozsáhlejší, čím víc je v ní materiálu, tím je hercova tvůrčí práce bohatší a plnější. To je myslím jasné bez dalšího vysvětlování. A právě tak: čím je emocionální paměť silnější, pronikavější a přesnější, tím upřímnější a plnější je tvůrčí prožívání. Slabá emocionální paměť, která vyvolá jen nevýrazné, málo sdělné pocity, se pro herectví nehodí.

Kvalita emocionální paměti

Záleží ovšem i na jakosti materiálu, který se do emocionální paměti ukládá. Stane se například, že člověk, který je veřejně uražen, zažívá svou urážku ve vzpomínce s dvojnásobnou silou. Takový lehce vznětlivý emocionální materiál dovoluje herci na scéně prožít celkem bez obtíží situaci analogickou s tím, co prožil v životě. K vyvolání slabšího emocionálního materiálu je už třeba psychotechniky.

Kvalita emocionálních vzpomínek

Kvalita emocionální vzpomínky je ovšem jiná u člověka, který byl sám uražen, a jiná u toho, kdo byl jen svědkem takové urážky, nebo o ní slyšel vyprávět. Herec musí umět využít i takového nepřímého emocionálního materiálu. Je pravda, že jen uražený urážku osobně cítí, ale svědek ji spolucítí. Jak? Představte si, že jste byli svědky takové urážky, nebo že vám váš přítel třeba jen vypráví, jak byl kýmsi uražen, ale pak se dovíte, že k urážlivé scéně došlo kvůli vám. Vaše soucítění svědka se rázem změní v cítění přímého účastníka.

Nepřímý emocionální materiál



Od soucítění s postavou k vlastnímu citění

*Podobný proces probíhá při práci na roli. Seznamujeme se s ní při čtení dramatikova díla a přitom se probudí naše soucítění s jednající osobou hry. Během přípravné práce musíme proměnit toto soucítění ve vlastní opravdové citění člověka-herce, které je analogické s citěním jednající osoby. Často k této proměně dochází samočinně. Člověk-herce se natolik vžije do postavení jednající osoby, že se na události hry začne dívat jejíma očima, pocítí touhu reagovat na ně a jednat tak, jako by se ho osobně týkaly, jako by byl na místě postavy hry.*

Psychotechnika citu

A když tento proces neproběhne samovolně, je třeba vzít na pomoc psychotechniku. Jak? S emocionální pamětí a druhotnými počítky musíme zacházet jako lovec s plachou zvěří. Ví, že když sama k němu nepřijde, sám ji v lesní houšti nevypátrá. A tak mu nezbyvá, než ji lákat k sobě zvláštními píšťalkami, kterým se říká vábničky. Naše herecké citění je stejně plaché a ukryté v hloubi našeho nitra. A žádný cit tam nezachytíš, pokud se sám neozve. Proto musíš použít taky vhodných popudů jako „vábniček“.

„Vábničky“

O „vábničkách“ na emoce a druhotné počítky jsme vlastně mluvili v celém dosavadním programu a v každé jeho etapě jsme se s některými z nich blíže seznamovali. Jsou to ona „magická kdyby“ a dané okolnosti, smyšlenky představitosti, části a úkoly a vnějšími popudy mohou být světla, zvuky, dekorace, kostým, rekvizity, objekty pozornosti, fyzická jednání se svou logikou a důsledností, a hlavně jevištní víra a pravda vnějšího i vnitřního jednání, vztahy jednajících osob, slova a myšlenky dramatu.

Využití vazby popudu s citem

Spojitosti popudu s citem je třeba umět plně využít, tím spíš, že je to vazba reálná a normální. Herec musí „vábničky“ ovládat a taky umět na ně reagovat; a vědět, na jakou návnadu jaký cit u něho zabírá. „Vábničky“ jsou hlavní prostředky herecké psychotechniky.“

Tvůrčí materiál

/8/ Dnes Torcov pokračoval:

„Protože je teď zřejmé, jak důležitou úlohu v naší tvůrčí práci má emocionální paměť a druhotné počítky, přichází na řadu otázka zásob tvůrčího materiálu. Jsou to, samozřejmě, naše vlastní prožitky, citová zkušenost, kterou čerpáme ze skutečnosti i ze světa svých představ, ze vzpomínek, z knih, ale hlavně ze styku s lidmi.

Povaha tvůrčího materiálu a povaha divadla

Povaha potřebného tvůrčího materiálu závisela vždycky na povaze samotného divadla. Pro vódvil stačilo herci povrchní pozorování, pro konvenční drama trochu temperamentu, vnější techniky a zkušenosti, nabyté v příslušných společenských vrstvách. Ale když Čechov napsal *Racka*, všechen tento materiál se ukázal nedostatečným. *Čím víc se rozvíjel a komplikoval život jedince a společnosti, tím hlouběji musel herec pronikat do složitých jevů tohoto života. Už mu nestačilo pozorovat, viděl, že musí chápat smysl pozorovaných jevů, musí se dobrat podstaty toho, co se kolem děje. Musí být v bezprostředním styku s životem. Neúčastný pozorovatel života nemůže být umělcem hodným toho jména.*

Společenská zaujatost

Důležitost životních podmínek pro herce

Má-li herec dostát požadavkům, které na něj klademe, musí nezbytně žít plným, zajímavým, krásným, rozmanitým, vzrušujícím a povznášejícím životem. Má znát život ve městech i na venkově, v továrnách i ve světových kulturních střediscích, má studovat psychologii všech lidí, doma i v cizích zemích. Potřebuje neohraničený prostor, protože jeho posláním je zobrazovat živou lidskou duši všech lidí, kteří na zemi žijí. Herec ovšem nevytváří na scéně jen živou přítomnost, ale i minulost a budoucnost, a tak jsou jeho úkoly čím dál složitější. *At tedy herec bere ze života všechno, co život může dát, protože všechny dojmy, radosti, vášně, všechny zážitky, které jsou pro druhé jen obsahem jejich života, pro herce se mění v materiál jeho tvůrčí práce.*

A to je zatím všechno, co jako začátečníci potřebujete o emocionální paměti vědět,“ uzavřel Torcov svou přednášku.



## Vzájemný styk

Styk v životě a na jevišti. Moment přijímání a odevzdávání. Styk se sebou samým. S partnerem. S ireálným objektem. S publikem. Materiál styku. Vnitřní forma styku. „Uchvácení“. „Vyzařování“. Psychotechnika vnitřního styku. Cvičení „vyzařování“

/1/ „S kým nebo s čím jste právě ve styku?“ zeptal se Torcov Veselovského, hned když vešel, a vytrhl ho tím ze zamyšlení.

„S nikým a s ničím,“ odpověděl trochu zmateně.

„To byste byl ‚zázrak přírody‘,“ žertoval Torcov. „Ani když zavřete oči a zacpete si uši, nenajdete okamžik, kdy byste aspoň v myšlenkách nebyl s někým nebo s něčím ve styku.“

V životě je proces vzájemného styku nezbytný a nepřetržitý. Na scéně je jeho nezbytnost desateronásobná. Vyplývá to z povahy divadelního umění, které je přece založeno na vzájemném styku jednajících osob. Ale zatím se linie vzájemného styku na scéně co chvíli trhá, protože do linie prožívání prosakují hercovy soukromé pocity a myšlenky, které mají své ‚objekty‘ mimo jeviště, v životní skutečnosti. Okamžiky plného zaujetí rolí se pak střídají s chvílemi ochabnutí, kdy herec roli jen vnějškově, mechanicky reprodukuje. U diváka se pak souběžně střídá zájem s nezájmem, protože k účasti s tím, co se na jevišti děje, je divák stržen jen tehdy, když tam dochází k vzájemnému styku mezi jednajícími osobami. *Oč tedy musí herec dbát především? O nepřetržitý proces vzájemného styku s partnery prostřednictvím svých citů, myšlenek, úkonů, které jsou analogické s city, myšlenkami a úkony představované role.*

Řekli jsme si už, jak nutné je na scéně ‚dívat se a vidět‘, ale že je také možné dívat se a nevidět, čili že nejsme nutně ‚ve styku‘ s každým objektem, který nám padl do očí. Při takovém letném pohledu se nám sotva podaří něco si z objektu ‚vzít‘, vrýt si ho do paměti, nebo mu naopak ‚odevzdat‘ něco ze svého, oživit jej svým zájmem, svou představivostí. A bez tohoto momentu přijímání a odevzdávání nemůže být na scéně žádný vzájemný styk.“

/2/ „Všimněme si nejprve styku se sebou samým. Mlčky, v myšlenkách se stýká sám se sebou každý z nás často a možná i rád. Ale kdy sami k sobě hlasitě mluvíme? Když se přestane me vzrušením ovládat, když si tím ulevujeme, nebo když si chceme něco všít do paměti, když se učíme. Rozhodně ovšem nedochází k samomluvám v životě tak často jako na jevišti. A přiznám se, že když mám na scéně pronášet dlouhé, květnaté, veršované samomluvy, ztrácím jistotu a nevím, co dělat, kde hledat subjekt a kde objekt tohoto styku se sebou samým. *Východisko, které jsme si našel, je praktická, i když snad neovědecká metoda: subjekt umístit do centra psychického života, do mozku, a objekt do blízkosti srdce, kam obvykle umísťujeme své emoce. Samo-*

Vzájemný styk  
v životě a na scéně

Hercův úkol

Moment  
přijímání  
a odevzdávání

Styk se sebou  
samým

Psychotechnika  
monologu



*mluva se pak dá v duchu „směřovat“ od jednoho centra k druhému jako rozhovor mezi rozumem a citem. Z vlastní zkušenosti vám mohu říci, že na duševní rovnováhu herce při monologu to má blahodárný vliv.*

Styk s partnerem

Vzájemný styk s partnerem je na scéně snadnější, i když také ne bez obtíží. Především nezapomeňte, že se lidé vždycky snaží být ve styku s živým duchem toho druhého a ne jen s jeho očima, nosem nebo knoflíky, jak to herci na jevišti dělávají. Vzájemný styk mezi osobami dramatu probíhá především v dialogu. I tady se střídá moment „dávání“ a „přijímání“ a proces vzájemného styku musí být nepřetržitý. Jenže herci jej udržují často jen když mluví sami. Začne-li mluvit partner, vypínají pozornost, nevnímají jeho slova a myšlenky a přestávají hrát, dokud je slovní narážka neupozorní, že je opět řada na nich. Je to ošklivá a nebezpečná manýra. *Učte se sdělovat partnerovi své myšlenky a současně pozorovat, jestli došly k jeho vědomí a jaký na něj mají účinek. Sami pak musíte umět přijímat partnerova slova vždycky nově, jako byste je slyšeli poprvé; jen tak udržíte proces vzájemného dávání a přijímání, proces vzájemného styku.* Vyžaduje to ovšem velkou pozornost, techniku a hlavně disciplínu.

Psychotechnika dialogu

Styk s pomyslným objektem a jeho psychotechnika

Styk s pomyslným, ireálným objektem, jakým je například duch Hamletova otce, vede někdy nezkušené herce ke snaze vidět neexistující, vyvolat si halucinace, což pohlcuje všechnu jejich energii a pozornost. *Zkušený herec ví, že nezáleží na „přízraku“, ale na vnitřním vztahu k němu, a nesnaží se o víc, než dát poctivou odpověď na to, jak bych si počínal, kdyby se přízrak objevil. Ovšem při domácí práci na roli má styk s pomyslným partnerem v sobě jedno nebezpečí: návyk být ve styku s prázdným prostorem si herec snadno přenesse na jeviště, a jako by pak mezi sebe a živého partnera stále kladl nějaký pomyslný, mrtvý objekt.* Takový herec se na vás sice dívá, ale vidí kohosi jiného a přizpůsobuje se jemu, ne vám; vaše repliky, vaše intonace nevnímá; zírá do prostoru zastřeným okem, jako by od vás byl oddělen stěnou. Proto tak důrazně trvám na tom, aby žáci cvičili jen s živými partnery a nezvykli se na styk s prázdnotou.

Styk s publikem

A konečně styk s publikem je další obtížná forma vzájemného styku,“ pokračoval Torcov. Vjuncov se ozval:

„Styk s publikem snad vůbec nemá být?!“

Nepřímý styk s divákem

„Ano a ne,“ odpověděl Torcov. *„Zvláštnost a nesnadnost hereckého umění spočívá v tom, že herec je ve styku současně s partnerem i s divákem. S prvním přímo a bezprostředně, s druhým nepřímo a zprostředkovaně, přes styk s partnerem. Ani v tomto nepřímém styku s divákem nechybí ovšem střídavý moment „dávání“ a „přijímání“. Snadno byste se o tom přesvědčili, kdybyste hráli před prázdným hledištěm. Divák od nás přijímá a jako rezonanční deska nám zas vrací živé lidské city a vytváří tak jakousi „duševní akustiku“ představení.*

Přímý styk s divákem

Přímý styk s divákem může ovšem být i výrazovým prostředkem tam, kde patří k divadelní konvenci, jak je tomu například u starých francouzských komedií. Má-li tedy herec jako jediná postava vystoupit na předscénu a přímo oslovit diváky, ať to udělá odvážně a sebejistě, tak, aby hlediště ovládl a imponoval mu.

Řemeslný styk s divákem

Řemeslný herecký styk také směřuje nejraději přímo do hlediště. Je to cesta hereckých „šarží“, které se vystavují na odiv a veškerou aktivitu vyplývají často jen na vnější projev. Ale herecké umění má „oživit roli lidskou duší“. A proto si uvědomte, že jedním z nejdůležitějších projevů aktivity na scéně je vnitřní vzájemný styk a jednání, i když zůstávají neviditelné.“

Materiál vzájemného styku

[3] „Materiálem vzájemného styku, to, co se „dává“ a „přijímá“, jsou naše myšlenky a prožitky. V životě je vytvoří sama skutečnost, kdežto na divadle herec přejímá cizí myšlenky a city a prožít takový duševní materiál bývá obtížné. Rozhodně snadnější je pro herce konvenčně předstí-



rat výsledky neexistujících vášní a představovat „stýkajícího se“, než být s partnerem v opravdovém styku. Ale co je pak materiálem vzájemného styku při takové „šarži“?

Na tuto otázku nám Torcov hned sám poskytl názornou odpověď. Zahrál nám herce, který ze sebe sype text jako hrách a nestará se o jeho smysl, ani o to, komu co říká, a předvedl tak příklad naprosto bezobsažného materiálu.

Potom spustil hotový vodopád podivuhodných gest a intonací, nakažlivého smíchu, perlivé dikce ve skvělém tempu a v podmanivých barvách hlasu. Bylo to efektní, ale unikalo nám, o čem se v monologu mluví. „Použil jsem Figarova monologu,“ řekl pak Torcov, „abyste viděli, co to je předvádět ‚sebe v roli‘, předvádět prvky svého nadání: postavu, tvář, gesta, pózy, pohyby, hlas, dikci, intonaci, techniku, temperament, zkrátka všechno mimo cit a prožívání samo.“

A potom do třetice předvedl i „roli v sobě“. Chladně a vnějškově přednášel text role, nastínil její scénické pojetí, formálně naznačil její vnější linii a obrysy, tu a tam podtrhl slovo či gesto, vyzdvihl některý charakteristický rys postavy, zkrátka hrál jako hrávají herci, kteří opakují původně dobře zpracovanou roli už nejméně po sté, takže je omrzela. „Je to smutné,“ dodal nakonec, „taková formální ukázka role v hrubých rysech, ale i to na jevišti vidáme.“

*Většinou je vzájemný styk herců na scéně směsí dobrých i špatných materiálů. Nám jde o to, abychom se snažili dosáhnout co nejtrvalejšího styku prostřednictvím vlastních prožitků, což je jediná správná forma vzájemného styku.“*

[4] „Jaké jsou nástroje a prostředky k navázání vnějšího vzájemného styku?“ zeptal se dnes Torcov.

Odpověď jsme měli hledat sami pomocí následujícího pokusu: posadili jsme se na scéně v dvojicích a pustili se do libovolné hádky. A když se mi hádka s Govorkovem nejlíp dařila, dal mi Torcov svázat ruce, abych si nemohl pomáhat gestem, pak mě celého přivázali k židli, aby mě zbavili pohybu, potom mi zakryli obličej šátkem a nakonec mi Torcov nařídil, abych ani hlasu neužíval naplno, abych mluvil tiše, nevýrazně. Když jsem tak byl zbaven všech prostředků pro vzájemný styk, navrhl mi Torcov, že jeden z nich mi vrátí, abych si vybral který. Chvilí jsem se rozhodoval mezi hlasem, sluchem, mimikou a gestem, až jsem rozzlobeně prohlásil: „Herec není mrzák, vraťte mi všechno nebo nic!“

„Správně,“ řekl Torcov, „tak mluví herec, který chápe význam každého nástroje vzájemného styku a dovede jej ocenit. A tak by tomu mělo být u každého herce, aby už z našich jevišť zmizely nehybné tváře, prázdné pohledy, hluché hlasy, beztvárná řeč, toporná těla, dřevěné ruce a nohy, vše, co je neschopné citlivého projevu. Ale to ovšem znamená věnovat nástrojům vzájemného styku menší pozornost a péči, než jakou věnuje svému nástroji každý hudebník.“

[5] „Dosud jsme se zabývali vnější, viditelnou, tělesnou formou vzájemného styku na scéně. Ale existuje i neméně důležitá vnitřní forma, neviditelný duševní styk.“

Je to něco, co cítím a znám ze skutečnosti, ale pro co nemám teoretickou formuli ani jasný výklad. Nevím, jak pojmenovat tyto neviditelné prostředky vzájemného styku. „Sálání a pohlcování paprsků“? „Vyzářování a vzařování“? Věda tyto neviditelné proudy jistě brzy prozkoumá a najde i správné označení. Zatím se musíme spokojit s hereckými termíny.

V poklidném stavu je vyzářování sotva patrné. Ale ve chvílích velkých prožitků, povznášejších citů a extáze je ztelnější jak pro toho, kdo je vysílá, tak pro toho, kdo je přijímá.“

Pokoušeli jsme se pak ve dvojicích o navázání tohoto ryze psychického styku. A na chybách, kterých jsme se dopouštěli, nám Torcov ozřejmoval jeho principy.

Příklad bezobsažného materiálu

Příklad předvádění „sebe v roli“

Příklad předvádění „role v sobě“

Vlastní prožitky

Nástroje vzájemného styku

Povinná péče o nástroj

Vnitřní styk

Vysílání a příjem „záření“



Technika  
„vyzařování“

*„Nejdříve odstraňte všechno napětí, ať se ukáže kdekoli! Žádné napětí, ani v zorničkách, jinak nemůže být o vyzařování ani řeči. Fyzický pocit spojený s vyzařováním je sotva znatelný a nemá nic společného se svalovou námahou.“*

Podobnost  
s hypnózou

Když se mi podařilo tento stav zakusit, domluvili jsme se s Torcovem, že se podobá pocitu, který znám ze svých pokusů o hypnózu. Pocit, jako by z našich citů a tužeb vycházelo záření, které prostupuje našima očima a tělem a zalévá proudem druhé lidi.

„Uchvácení“

Mezi herci se tedy vytváří při slovním i bezslovním styku na scéně vnitřní svazek, který sílí a roste, pokud nevzniká jen z náhodných okamžiků, ale z dlouhé řady logicky a důsledně navzájem spojených prožitků, takže může dorůst i mohutného stavu, kterému říkáme „uchvácení“ a při němž proces vysílání a příjmu záření je silnější, pronikavější a hmatatelnější.

Technika  
„uchvácení“

V životě, který z velké části probíhá mechanicky v malých všedních úkonech, nedochází k tomu „uchvácení“ tak často jako na jevišti, kde předvádíme nejčastěji okamžiky výjimečné, plné radosti či hrůzy, vášně a hlubokých prožitků. Kromě toho musí herec na jevišti překonávat nepřirozené podmínky veřejné tvůrčí práce, takže i to je pobídkou, aby si našel vzrušující tvůrčí úkol, který by jej uchvacoval. Jenom na jedno nesmíme zapomenout, že „uchvácení“ neznamená zvýšené fyzické napětí, nýbrž zvýšenou vnitřní aktivitu.

„Vyzařování“  
a prostor

*Má-li herec ovládnout hlediště, musí je naplnit neviditelným prouděním svého citu nebo vůle. Hrát ve velké prostora není tedy obtížné proto, že je třeba namáhat hlas a zvýraznit pohyb. To se dá ovládnout bez obtíží. Nesnadné je vyzařování.*

Psychotechnika  
vnitřního styku

*Technická metoda pro vnitřní vzájemný styk je nasnadě: nevzniká-li vnitřní vzájemný styk přirozenou cestou, musíme k němu dojít prostřednictvím vnějšího styku. Na scéně takový proces vzniká snadněji než při cvičné etudě. Tam jsou všechny dané okolnosti vyjasněny, všechny úkoly stanoveny a cit čeká jen na příležitost, aby se mohl projevit, proudit a vyzařovat.*

Cvičení  
„vyzařování“

Schopnost vyzařování můžeme rozvíjet dvojím cvičením:

1. nějakou „vábníčkou“ v sobě vyvoláme emoci a začneme ji předávat druhé osobě, přičemž si všímáme svého tělesného pocitu,
2. snažíme se v sobě vyvolat tento tělesný pocit spojený s vyzařováním, a když se dostaví, určíme cit, který chceme vysílat.

Pokyny pro cvičení

Opakuji znovu: varujte se při tom úsilí a fyzické námahy. Vysílání a příjem záření probíhají vždycky lehce, volně, přirozeně, bez jakékoli ztráty fyzické energie. Neprovádějte taková cvičení sami nebo s pomyslnými osobami. Navazujte vnitřní styk jen s přítomnými živými objekty, s osobami, které jsou ochotné vaše vyzařování přijímat. Styk vyžaduje vzájemnost. Cvičit bez zkušeného dozoru je vůbec nebezpečné.

Význam  
a výhledy  
„vyzařování“

*Vysílání a příjem záření jsou tedy novým důležitým lákadlem k navázání vzájemného styku, pomáhají zaměřit pozornost na objekt a zachytit ji na něm, protože bez pevného objektu nelze vyzařovat. Zatím se vám to všechno zdá nesnadné, ale říkám vám, že přijde čas, kdy tváří v tvář spoluhercům na scéně už ani nebudete moci nenavázat s nimi vnitřní styk, nespojit se s nimi prouděním emoci nebo neuchvátit je.*



## Přizpůsobení

Funkce a impulsy přizpůsobení. Kvalita a druhy přizpůsobení. Výběr a provedení. Účast vědomí a podvědomí. Objekt hereckého přizpůsobení. Psychotechnika přizpůsobení

/1/ „Slovem ‚přizpůsobení‘ budeme napříště označovat jak vnitřní, tak vnější umělé změny, jimiž se lidé přizpůsobují při vzájemném styku a zesilují tak účinek na objekt.

Možnosti a funkce přizpůsobení jsou velmi četné. Pomáhá nám co nejvýrazněji vyjádřit naše city, nebo je naopak maskovat. Pomáhá upoutat pozornost či získat sympatie toho, s kým se navazuje styk. Jindy sděluje s druhým to neviditelné a sotva postihnutelné, co nelze vyjádřit slovy. Dopoví nedořečené. Čím složitější je úkol a sdělovaný cit, tím jemnější a mnohotvárnější musí být i přizpůsobování.

Každá nová životní podmínka, prostředí, změna místa i doby děje vyvolává příslušné změny v přizpůsobování. Každý prožitek vyžaduje k svému vyjádření vlastní, byť i nepostižitelné, zvláštní přizpůsobení. Také všechny formy vzájemného styku vyžadují příslušné přizpůsobení podle toho, jde-li o prostřednictví očí, mimiky, hlasu a všech pěti smyslů, nebo o vysílání a příjem záření. A žádá-li život od člověka nekonečné množství forem přizpůsobení, tím spíš je potřebuje herec na jevišti, kde je v nepřetržitém vzájemném styku a musí se neustále přizpůsobovat. Velkou roli hraje i kvalita přizpůsobení: jeho výraznost, barvitost, odvážnost, jemnost, odstíněnost, elegance, vkus.

Někteří herci se dovedou skvěle přizpůsobovat tragickým prožitkům a událostem, ale už ne tak komickým, jiní jsou naopak dobří v komedii a špatní v tragédii. Jsou herci, kteří se dovedou podivuhodně vžívat do všech oblastí lidského citu a podivuhodně se jim přizpůsobovat, ale jejich působnost je přitom omezena jen na malou vzdálenost, takže vyvolají sice silný dojem při zkouškách v intimním prostředí, ale na jevišti totéž přizpůsobení vybledne, nejde přes rampu, a když, tak v nevýrazné formě. Nebo jsou herci schopní výrazného přizpůsobování, ale to zůstává stále stejné a tak působí jednotvárně, ztrácí svou sílu a výraznost, otupuje se. Herci, kteří se přizpůsobují špatně, jednotvárně nebo málo výrazně, nemohou vyniknout. Herci schopní jen prostředně prožívat, ale výrazně se přizpůsobovat, dávají ‚živé lidské duši‘ na scéně pronikavější výraz než ti, kteří cítí sice hloub a silněji, ale nedovedou se dost výrazně přizpůsobit. Suďte tedy, jak závažnou roli má přizpůsobení v tvůrčí práci herce.”

/2/ V procesu přizpůsobení lze rozeznat dva momenty: výběr přizpůsobení a jeho provedení. U dětí, u nichž můžeme přizpůsobení zvláště dobře pozorovat, protože bývá výraznější než u dospělých, probíhají oba momenty podvědomě. Dospělejší mohou způsob přizpůsobení volit zcela vědomě a pro-

Výměr pojmu

Funkce přizpůsobení

Impulsy přizpůsobení

Kvalita přizpůsobení

Různé druhy přizpůsobení

Moment výběru a provedení



myšleně, ale provedení probíhá u většiny lidí také z větší části podvědomě či polovědomě. Zcela vědomé přizpůsobování snad v životě neexistuje. Pokud se s ním setkáme na jevišti, vidíme hereckou šablonu. A přitom právě na jevišti se otvírá podvědomému přizpůsobení naprostá volnost.

Podvědomé  
přizpůsobení

K veřejné tvůrčí práci je totiž třeba silných, podmanivých, působivých prostředků a k těm právě většina přirozených, podvědomých forem přizpůsobování patří. Jen bezprostředním přizpůsobením lze sdělit citové jemnosti a složitou psychologii velkých klasických postav. A vytvořit takové přizpůsobení je schopna jen naše organická přirozenost se svým podvědomím. Podvědomé přizpůsobení nelze napodobit ani rozumovou činností, ani hereckou technikou. Vzniká samovolně v okamžicích přirozeného citového vypětí. Jeho podmanivá síla tkví v neočekávanosti a smělosti, které vidáme u velkých talentů v okamžicích tvůrčí inspirace.

Polovědomé  
přizpůsobení

S polovědomým přizpůsobením se na scéně setkáváme častěji, ale i nepatrná účast podvědomí vytváří dojem života na scéně.

Vědomé  
přizpůsobení

Plně uvědomělé přizpůsobení lze připustit, jen když je herec přejímá jako radu od režiséra nebo spoluherce, ale ani pak je nesmí jen okopírovat, musí proměnit cizí formu ve svou vlastní. To platí, i když přejímá prvky přizpůsobování typické pro roli přímo ze života od živého vzoru. Prosté kopírování by vedlo jen k šarži a řemeslu.“

Pravé a nepravé  
přizpůsobení

Torcovův výklad provázela samozřejmě řada názorných příkladů a etud. Vjuncov například měl za úkol vymluvit se nějak z hodiny, aby mohl jít předčasně domů. Najednou dostal zřejmě dobrý nápad, že si až radostí poskočil. Ale při dopadu se mu zvrtila noha, vykřikl bolestí a na nohu se očividně nemohl postavit. Chvilku jsme váhali, jestli to nehraje, ale když jsme viděli, jak trpí, chtěli jsme pomoci. Podepřeli jsme ho a vedli ke dveřím, kde se náhle postavil zas na obě nohy a rozesmál se na celé kolo, jak nás všechny oklamal. Torcov ho pochválil a uložil mu, aby se ještě jednou pokusil dostat se dříve ze školy za každou cenu. Sám usedl a zabral se do četby nějakého dopisu. Vjuncov zkusil nejrůznější triky, sehrál nevolnost, křeče, smutek, únavu, ale nepodařilo se mu přimět Torcova ani k tomu, aby si ho všiml. A tak sáhl ke zjevné šarži, až nás všechny rozesmál, a to ho strhlo k dalšímu, ještě komičtějšímu přizpůsobování. Ale na to právě Torcov čekal: „Vidíte,“ řekl, „jak smích hlediště změnil jeho účelné jednání, a místo aby se nadále pravdivě přizpůsoboval mně a tomu, že ho nechci vzít na vědomí, začal se přizpůsobovat hledišti, které se mu smálo. Znáám řadu herců, kteří se umějí výborně přizpůsobovat, ale nevyužívají toho pro vzájemný styk s partnerem, nýbrž předvádějí přizpůsobení pro přizpůsobení jen pro pobavení diváka. Takto zneužitě přizpůsobení ztrácí svůj smysl i užitek.“

Herec musí v první řadě myslet na partnera a přizpůsobovat se jemu a ne divákům v hledišti. Na diváka má pamatovat dobře vypěstovanou jevištní mluvou, přesnou dikcí a logickým jednáním.

Psychotechnika  
podvědomého  
přizpůsobení

[3] *Technika, jak vyvolat přizpůsobení, nemá mnoho prostředků. Podvědomé přizpůsobení lze navozovat jen nepřímo, všemi lákadly, které probouzejí proces prožívání. Kde je prožitek, tam nutně dochází i k vzájemnému styku a přizpůsobování. Nejdůležitější ovšem i tady je: nepřekážet přirozenosti, neznásilňovat ji. Podaří-li se nám vytvořit v sobě normální lidský stav, znamená to, že jsme uvolnili cestu automatickému průběhu tvůrčího procesu.“*

Hledání nových  
odstínů  
přizpůsobení

Pak nám Torcov názorně předvedl, že praktická metoda, která tu pomáhá, je: hledat nové barvy a odstíny přizpůsobení a vnitřně si je zdůvodnit. Dal proto napsat na papírky různá hesla jako: klid, rozčilení, ironie, posměch, výčitka, rozmar, pohrdání, zoufalství, hrozba, šlechetnost, pochyby, podiv, varování, radost, a vyzval Veljaminovou, aby si vytáhla jeden lístek a příslušnou náladou oživila starou etudu. Opakoval to pak několikrát a vždycky se zdarem.



Nakonec nás Torcov upozornil na vysoké požadavky, které klade přizpůsobování na výrazové prostředky herce při vzájemném styku, a na nutnost svědomitého výcviku hlasu i pohybu.

Závěr celé lekce věnoval Torcov hrubému výčtu dalších niterných prvků, hereckých schopností a vloh, potřebných k tvůrčí práci, jako: vnitřní tempo a rytmus, dovršenost, vnitřní etika a disciplína, jevištní kouzlo a přitažlivost. A řekl:

„O těchto a dalších prvcích nemohu zatím mluvit, nechci-li porušit výchovnou zásadu, že se má postupovat od praktických, názorných příkladů a vlastních zážitků k teorii a tvůrčím zákonům. A tak se s nimi postupně seznámíme při další práci.“

Další „prvky“

## Hybné síly psychického života

Rozum, vůle a cit. Jednota a psychotechnika hybných sil

/1/ „Dejme tomu,“ začal dnes Torcov, „že všechny prvky, schopnosti, celý náš tvůrčí aparát je připraven k akci. Ale kdo tu akci povede?“

„Především náš cit!“ řekl Vjuncov.

„Dobře,“ souhlasil Torcov, „vcítíme-li se do role, jsou všechny duševní síly rázem v pohotovosti. Cit je první a nejdůležitější podněcovatel tvůrčí práce. Jediná obtíž je v tom, že si nedá poručit. A tak neprobudí-li se k tvůrčí práci sám, musíme se obrátit o pomoc někam jinam. Kam?“

„K představivosti! Vytkneme si úkol, magické kdyby!“

„A kdo vám je napoví?“

„Rozum!“

„Pak je tedy rozum ta hybná síla, kterou hledáme, která začne a usměrní tvůrčí práci. Ovšem vytčené úkoly, jak víte, mají smysl jen tehdy, probudí-li naši živou snahu a vůli po jejich dosažení; a může-li snaha a vůle uvést do pohybu hercův tvůrčí aparát, pak jsme našli třetí sílu a můžeme říci, že *tři nejdůležitější hybné síly našeho vnitřního života jsou: rozum, vůle a cit.*“

„Ale proč jsme tedy doposud mluvili tolik o citu a tak málo o vůli a rozumu?“ ozval se Gorkov.

„Rozum, vůle a cit jsou nerozluční členové jednoho triumvirátu a mluvíme-li o jednom z nich, jako bychom mluvili i o těch ostatních. Vykládal jsem vám o práci rozumu při dělení na části, při volbě a pojmenování tvůrčích úkolů. Ale copak se této práce nezúčastní vůle a cit? Jestli jsem těžiště tvůrčí práce zatím přesunul do emocionální oblasti, což připouštím, tedy proto, že se u nás jen zřídka setkáváme s opravdovou, živou emocionální tvorbou, ale zato vidáme až příliš mnoho uvažujících herců a scénických výtvorů vycházejících z rozumu. To mě nutí věnovat tolik pozornosti citu, i když tím úlohu rozumu trochu zanedbávám.“

Vůdčí síla  
tvůrčího procesu

Cit

Představivost

Rozum

Vůle

Jednota rozumu,  
vůle a citu



Představivost,  
soudnost,  
volní cit

Nový vědecký pohled rozděluje hybné síly psychického života na představivost, soudnost a volní cit.

Je to v podstatě totéž, jen úloha rozumu je tu rozdělena na dvě funkce: představivost a soudnost, kdežto vůle a cit jsou naopak spojeny do jedné funkce: volní cit. Vidíte, že nerozlučná jednota hybných sil může být teoreticky členěna různým způsobem, což na podstatě nic nemění. Práci rozumu lze skutečně rozdělit do dvou fází: první moment je vytvoření představy, druhý moment je vytvoření soudu o představě. Jakmile nás představa aktivizuje, znamená to, že probudila náš cit i naši vůli, takže je skutečně nelze od sebe oddělit. Proto můžeme mluvit o volním citu.

Společná práce  
hybných sil

*Jen při společné, družné práci všech hybných sil psychického života je naše tvůrčí práce svobodná, bezprostřední a přirozená a vede k osobnímu prožitku v daných okolnostech role.*

Základ  
psychotechniky

*Z toho vyplývá příslušná psychotechnika. Její základní myšlenka je probudit přirozeně a organicky všechny složky tvůrčího aparátu na základě vzájemného působení všech členů triumvirátu.*

Prostřednictví  
rozumu

Někdy se hybné síly probudí k činnosti spontánně, bez zásahu naší vůle. V takovém šťastném okamžiku stačí se jim poddat. Jinak je třeba sáhnout k lákadlům. Ale nesnažte se burcovat všechny složky najednou. Vyberte si jednu z nich, třeba rozum, který je nejpřístupnější a poslušnější než ostatní, a uvidíte, jak z myšlenky textu vyplyne odpovídající představa a soud a jak se tím přirozeně roznítí volní cit.

Je velkým štěstím, je-li emoce okamžitou odpovědí na tuto výzvu. Potom vše probíhá samo od sebe, přirozenou cestou. Pakli na ni neodpoví, pokusíme se povzbudit k tvůrčí práci dřimající vůli; jak?“

Prostřednictví  
vůle a citu

„Pomocí úkolu,“ odpověděl jsem.

„Záleží ovšem na tom, aby byl dost lákavý, jinak nepůsobí. Jen strhující úkol má sílu přímého účinku. A nejen na vůli. Všimněte si, že je třeba citového zaujetí, aby vzniklo volní úsilí. Jsme zkrátka opět u jednoty vůle citu a úkol je rozhodně skvělým lákadlem a povzbuzovatelem celého tvůrčího procesu.“

Herecké typy  
podle  
převažující složky

Harmonický poměr hybných sil je pro herce nutnou podmínkou. Přitom je ovšem možné, že u různých herců bude některá z nich vystupovat zvlášť výrazně a podle toho pak můžeme mluvit o herci emocionálního nebo volního anebo intelektuálního typu. Ale i tak stále platí, že pro naše umění je nezbytná účast všech tří složek: i rozumu i vůle i citu.“



## Linie úsilí hybných sil psychického života

Začátek práce na roli. Souvislá linie v umění. Životní linie ve skutečnosti a v dramatě.  
Dotváření linií

/1/ „Představte si, že jste každý dostal velkou roli; co po prvním čtení uděláte nejdřív?“ ptal se Torcov.

Vjuncov na to odpověděl, že by prostě hrál, Puščin, že by se začal vmýšlet do role, Maloletková, že by se snažila do role vcítit, já měl za nejlepší začít sprádaním představ pomocí „kdyby“ a daných okolností, Paša by začala dělením na části.

„Zkrátka,“ řekl Torcov, „každý z vás by se snažil tím či oním způsobem proniknout k mozku, k srdci, k volnému úsilí role, vyvolat ve své emocionální paměti odpovídající vzpomínky, vytvořit si představu a vlastní soud o životě postavy, okouzlit volní cit. Snažili byste se dotknout tykadly své duše ‚duše role‘ a na ni byste zaměřili úsilí hybných sil svého psychického života.

Jen zřídka se zmocníme podstaty role stejnoměrně jak rozumem, tak vůlí i citem. Mnohem častěji pochopí slovo textu do jisté míry náš rozum, částečně na něj reaguje náš cit a přitom se ozvou nejasné záchvěvy tužeb a vůle. Čili vytváří se neurčitá představa a zcela povrchní soud o dramatu, volní cit nedůvěřivě reaguje na první dojmy, takže získáváme o životě role jen jakési všeobecné povědomí. Naše poznání se prohlubuje většinou až vytrvalou prací na roli. Zpočátku vnímáme třeba jen jednotlivé podněty bez vzájemných souvislostí. Při grafickém znázornění by to byly jen jakési trhané, zmatené čáry. Ale pronikáme-li hlouběji k jádru role, útržkovité linie jejího životního úsilí postupně nabudou souvislostí. A to je nutné, protože první podmínkou každého umění je souvislá linie.

Učte se proto vytvářet nepřetržité linie rozumu, vůle a citu, linii smýšlenek představivosti, předmětů pozornosti, logiky a důslednosti, úsilí a jednání, emocionálních vzpomínek a všech pro tvůrčí práci nezbytných prvků.

Přerušeni linie jednání na jevišti znamená, že se přestává odvíjet role, hra, představení. Přerušeni linie některé z hybných sil psychického života, například linie rozumu, znamená, že se přestane vytvářet soud o tom, co mluví slova textu, postava přestává myslet, nechápe, co mluví a dělá. Přeruší-li se linie volního citu, herec přestane prožívat a nastává ochrnutí života role.“

„Nesmí tedy být taková linie ani na okamžik přerušena?“ ptal se Govorkov.

„To zas ne, to by byla známka duševní poruchy, které se říká ‚fixní idea‘. U zdravých lidí jsou jistá přerušeni normální a nutná jak v životě, tak na jevišti. Podrobnosti ať vysvětlí věda. My se spokojme tím, že za souvislou linii budeme považovat linii s nutnými nevelkými mezerami.

*Role potřebuje tedy téměř nepřetržitou životní linii. V reálné skutečnosti vede tuto linii sám život. V dramatě ji vytváří dramatik, ovšem ne vždycky celistvou a u některých rolí se značnými intervaly.*

Začátek práce  
na roli

Neurčitá  
představa

Rozptýlené  
podněty

Nezbytnost  
souvislé linie

Důsledky  
přerušeni linie

„Fixní idea“

Životní linie  
ve skutečnosti  
a v dramatě



Potřeba doplnit životní linii role

*Dramatik totiž často mlčí o tom, co se stalo mimo scénu a co je vlastně příčinou jednání na jevišti. Ale prožívání vyžaduje relativně souvislou linii života role. Je tedy na nás, abychom doplnili vlastní představitvostí, co autor textu nedotvořil. A proto herci, i když si nebudou za scénou hrát roli sami pro sebe, ať si aspoň představí, jak by si počínali, kdyby měli dál jednat v životních podmínkách své jevištní postavy, aby její životní linie po návratu na scénu pokračovala plynule a organicky.“*

## Tvůrčí stav

Vznik tvůrčího stavu. Povaha tvůrčího stavu. Překážky vzniku. Psychotechnika. „Toaleta duše“. Působivost úkolu

Aktivizace a sjednocení všech „prvků“

/1/ „Rozum, vůle a cit mobilizují silou jim vlastní všechny vnitřní prvky. Představitvost, pozornost, úkoly, záměry, pravda a víra, emocionální paměť, všechno je v tvůrčí pohotovosti, povzbuzováno hybnými silami, které se vlivem zpětného působení zaktivizovaných prvků stávají samy ještě aktivnější a činorodější.

Vznik tvůrčího stavu

Pod vedením hybných sil psychického života se všechny prvky sjednocují a společně míří tam, kam je lákají přísliby představitvosti, „kdyby“ a dané okolnosti, kam je táhnou tvůrčí úkoly, kam je pobízejí tužby, snahy a dění obsažené v roli. Toto sjednocení všech prvků v jednom úsilí společného směru vytváří u herce na scéně neobyčejně závažný vnitřní stav, kterému říkáme „scénický tvůrčí stav“.

Povaha tvůrčího stavu

Všechny herecké vlastnosti, schopnosti, vlohy i některé psychotechnické prostředky, kterým jsme zatím souborně říkali jen „prvky“, jsou tedy „prvky vnitřního scénického tvůrčího stavu“.

„Scénický tvůrčí stav“ je téměř normální lidský stav, od něhož se liší právě jen malou scénickou příchutí, totiž pocitem „veřejné samoty“, který jinak běžně nemíváme. Do takového téměř přirozeného lidského stavu se uvede hercovo nitro na scéně, bohužel, jen zřídka samo od sebe. Když se to poštěstí, herci si pochvalují: „To se mi to dnes hraje!“ Tím chtějí říci, že náhodou zažili na scéně přirozený lidský stav. Ale tvůrčí stav, tvůrčí dispozice je pro nás krajně nezbytná, protože bez ní není možná tvůrčí práce. Proto je tak vysoce ceněna, proto byla pokládána za „dar Apollónův“. Naštěstí už známe i psychotechnické prostředky, jak v sobě toto tvůrčí rozpoložení vyvolat.“

Překážky tvůrčího stavu

/2/ „Bez náležité tvůrčí dispozice má herec pocit: „dnes nemám náladu, dnes mi to nejde!“ Znamená to, že tvořivý proces neprobíhá, nebo probíhá špatně. Čím je to způsobeno?

Nevíra

Je možné, že herec předstoupil před diváky s nehotovou rolí, které nevěří, a nevěří proto ani slovům, která pronáší, ani úkonům, které vykonává, a to nutně narušuje jeho tvůrčí rozpoložení.

Nepřípravenost

Možná také, že herec prostě zanedbal potřebnou přípravu k tvůrčí práci, roli si před předsta-



vením neosvěžil a na scéně předvádí jen její vnější tvar. Ať už mu v přípravě zabránila nemoc, osobní starosti nebo jen lenost, jeho tvůrčí dispozice nemůže být dobrá. Mluvit ještě o tvůrčí práci se pak dá jen tehdy, ovládá-li techniku „představování“ a drží-li se vypracované „partitury role“.

*Základní nesnáze je ovšem v tom, jak víte, že před očima diváků ztrácí herec ze strachu, zmatku, stydlivosti či pocitu odpovědnosti svou schopnost lidsky mluvit, chodit, hledět, slyšet, myslet, cítit a jednat.* Všechny prvky se v takových chvílích doslova rozpadají a začínou se projevovat samostatně: pozornost pro pozornost, přizpůsobení pro přizpůsobení a podobně. To je ovšem nenormální. V normálním stavu jsou prvky tvůrčího stavu nerozlučitelné jak v životě, tak na scéně. Jenže herecká tvůrčí práce probíhá v nepřírodných podmínkách, a proto scénický tvůrčí stav je tak nestálý. Stačí, aby se v něm projevil jediný nesprávný prvek, ten za sebou hned strhne další a pokazí celý duševní stav i tvořivý proces. Herec pak na scéně sice jedná dál, ale jen aby jednal, nikoli ve shodě s linií role. Vykne si například okolnosti, kterým není s to uvěřit, a důsledkem je sebeklam, který dezorganizuje tvůrčí stav. Nebo se dívá na objekt, ale nevidí jej. Nebo si našel neživotný herecký úkol. Nebo místo s partnerem je ve styku jen s diváky a chce se blýsknout technickými finesami či silou svého temperamentu. Nesprávné prvky navozují nesprávný jevištní stav, při němž nelze prožívat ani tvořit, nýbrž jen řemeslně představovat, padělat ztělesňovanou postavu. V herci vzniká nesprávné rozpoložení, jakási „řemeslná pohotovost“. Na scéně je lehčí představovat než přirozeně žít. Tajemství tkví v tom, že už v okolnostech tvůrčí práce se skrývá lež, scénická lež, která vede nepřetržitý boj s pravdou. Proto vzniká na scéně tak těžko správný tvůrčí stav.“

[3/ „Jak si tedy počínat, jestliže správný tvůrčí stav nevzniká na scéně samočinně? Nezbyvá, než tento přirozený lidský stav, téměř totožný s tím, co zakoušíme ve skutečnosti, uměle vytvářet. K tomu nám pomáhá psychotechnika.

Herci před představením věnují pozornost především přípravě těla: líčí se a oblékají kostým, ale zapomínají na to hlavní, a to je vnitřní příprava, „toaleta duše“. Sochař, než začne modelovat, hněte hlínu, zpěvák se musí rozezpívat. Herec by se měl rozehrát: začít svalovým uvolněním, soustředit pozornost na nějaký objekt, vymyslet si fyzický úkol, zdůvodnit jej nějakým „kdyby“, a najít moment pravdy a víry. Pak vzít libovolný prvek: úkol, „kdyby“, představivost, pozornost, fyzický úkon, nepatrnou pravdu a snažit se něco z toho vřadit do pracovního procesu, ne ovšem přibližně, všeobecně, formálně, ale opravdově. *A bude-li oživen jeden prvek, strhne k životu i ostatní a pomůže vytvořit náležitou vnitřní dispozici. Vezměte řetěz za kterýkoli z článků a bude tažen celý řetěz. A stejně se chová i naše tvůrčí přirozenost. Této její vlastnosti je třeba využívat obezřetně, ale důsledně a vytvářet tvůrčí stav před každou tvůrčí prací, ať je to zkouška nebo představení.*“

„Pokaždé se takto připravovat?“ divil se Vjuncov a s ním i ostatní, protože nám to připadalo těžké.

„Zdá se vám tedy lehčí pracovat se znásilněnými prvky bez částí a úkolů, bez pocitu pravdy a víry. Šablona, šarže a lež vám mají pomoci, kdežto tvůrčí záměr, jasný přitažlivý cíl a přesvědčující dané okolnosti jsou vám na obtíž? Naopak! Lehčí a přirozenější je sjednotit všechny prvky v jediný celek, tím spíše, že k tomu mají samy přirozený sklon.

*To, co příroda spojila, nesmíte rozlučovat. Nestavte se proti přirozenosti a nemrzačte ji. Příroda má své podmínky a zákony, které nelze porušovat, které je nutno studovat, pochopit a zachovávat.*“

„Ale to aby herec sehrál dvě představení za večer,“ ozval se Govorkov, „jedno přípravné pro sebe a druhé pro diváky?!“

Ztráta přirozenosti před divákem

Rozpad organické jednoty

Účinek nesprávného prvku

„Řemeslná pohotovost“

Psychotechnika tvůrčího stavu

Herecká „toaleta duše“

Oživení jediného prvku

Sjednocení všech prvků

Zachování přirozenosti



Příprava  
na představení

„To není zapotřebí,“ uklidňoval ho Torcov. „Pro přípravu stačí dotknout se stěžejních bodů role, uvěřit tomu či onomu místu, pročitit to či ono jednání, doplnit nebo pozměnit třeba jen nicotnou podrobnost. Takové přípravné cvičení je kontrolou vyjadřovacího aparátu, vnitřním laděním tvůrčího nástroje, prohlídkou partitury a skladebných prvků. Nevyzrálá role vyžaduje nezbytně důkladnější přípravu.

Stálá péče  
o tvůrčí stav

Herec si tedy musí navozovat vnitřní scénické rozpoložení nejen během tvůrčí práce, ale i před ní, na zkouškách i při práci doma. Pravé tvůrčí rozpoložení je velmi labilní a jeho prvky vyžadují neustálou regulaci. Kvalita, účinnost, síla, stálost, hloubka, pronikavost složení a formy tvůrčího stavu jsou nekonečně mnohotvárné, zvážíme-li, že pokaždé převládá jiný prvek, jiná hybná síla psychického života a jiné jsou individuální vlastnosti tvůrce.

Do hloubky jdoucí tvůrčí stav je řídký jev. Setkáváme se s ním jen u velkých herců. Mnohem častěji tvoří herci v mělkém duševním rozpoložení, v němž je možno klouzat jen po povrchu role.

Nejsilnější  
„líkadlo“  
tvůrčího stavu

Tvůrčí stav může vzniknout také samočinně, náhodně, a hledá si pak téma k tvůrčímu uprojevu. Ale častěji tomu bývá naopak. Zajímavý úkol, role, hra povzbuzují herce k tvůrčí práci a vytvářejí v něm pravou tvůrčí pohotovost. Dá se tedy říci:

*Jaký je úkol a jednání, takový je i vnitřní scénický tvůrčí stav.“*

## Hlavní úkol. Průběžné jednání

Svrchovanost hlavního úkolu. Vlastnosti hlavního úkolu. Hledání hlavního úkolu. Linie úsilí hybných sil. „Úkol nad úkoly“. Tendence. Protiběžné jednání. Ščepkinova zásada

Hlavní úkol  
dramatu

/1/ „Jsou-li hybné síly a všechny prvky v tvůrčí pohotovosti, je třeba zaměřit je k ústřednímu cíli hry, který měl před očima básník a který má mít před očima i herec. Dohodněme se, že tomuto všezahrnujícímu cíli, který k sobě přitahuje všechny úkoly a probouzí tvůrčí úsilí hybných sil psychického života i všech prvků scénického tvůrčího stavu, budeme říkat ‚hlavní úkol dramatu‘.

Hlavní úkol  
představení

Scénické vyjádření básnickových citů, myšlenek a snů je hlavním úkolem představení.

Životní cíle

Dostojevskij hledal celý život Boha. Tolstoj usiloval po celý život o sebezdokonalení. Čechov bojoval proti všednosti a snil o lepším životě. Nezdá se vám, že takové velké životní cíle geniů se mohou stát vzrušujícími úkoly v hercově tvůrčí práci a soustředit na sebe všechny části hry i role?

Svrchovanost  
hlavního úkolu

*Všechno, co se ve hře odehrává, všechny tvůrčí záměry, úkoly a úkony, všechno směřuje k vyplnění hlavního úkolu dramatu a je s ním v takové spojitosti, že i nejnepatrnější maličkost, která by neměla vztah k hlavnímu úkolu, se stává zbytečnou a škodlivou, protože odvádí pozornost od ústřední myšlenky díla.*

Směřování  
k hlavnímu úkolu

*Směřování k tomuto hlavnímu úkolu musí být neustálé, nepřetržité, musí prostupovat celou hru a*



každou roli. Jen takové nepřetržitě, opravdové lidské úsilí po dosažení hlavního cíle hry žije jako hlavní tepna celý organismus role a vdechuje jí i celému dramatu život.

Aby se takové živé úsilí v herci opravdu probudilo, to ovšem záleží na kvalitě a poutavosti hlavního úkolu role. Geniální hlavní úkol bude neobyčejně přitažlivý. Špatný hlavní úkol si musí herec sám prohloubit a zvýraznit. Nepravý hlavní úkol, který neodpovídá tvůrčímu záměru autora hry, může být poutavý, ale vzdaluje herce od hry i role, a je tedy nepotřebný.

Potřebujeme takový hlavní úkol role, který probouzí tvůrčí představivost, strhuje na sebe všechnu pozornost, uspokojuje smysl pro pravdu a vyvolává víru, uvádí v činnost hybné síly psychického života a všechny prvky scénického tvůrčího stavu. Potřebujeme hlavní úkol, který je nejen v soulase s dramatikovým záměrem, ale vyvolává odezvu také v duši tvořícího herce a je s to dovést ho k neformálnímu, bezprostřednímu lidskému prožívání.

Hledat hlavní úkol musíme tedy nejen v roli, ale i v duši samotného herce. Jeden a týž hlavní úkol jedné a téže role zazní v duši různých představitelů pokaždé jinak. Bez subjektivních tvůrčích prožitků zůstává hlavní úkol suchý a mrtvý. Proto je nezbytné najít v herci takové odezvy, kterými by role ožila, rozdechvila se a zazářila barvami opravdového lidského života.

Herec má hlavní úkol sám objevit, má umět každý hlavní úkol proměnit ve svůj vlastní, to znamená najít v něm vnitřní náplň blízkou své vlastní duši. Hlavní úkol má totiž spojitost s oblastí našeho podvědomí.

Při hledání a stanovení hlavního úkolu je důležitá volba jeho pojmenování. Už víte, že přiléhavé názvy dávají úkolům účinnost a význam, na kterém závisí zaměření a výklad díla. Můžete si například pro roli Čackého v „Hoří z rozumu“ stanovit hlavní úkol takto: „Chci věnovat všechno své úsilí Sofii!“ Najdete pro to ve hře jistě dobré důvody. Ale odsunuli jste tím do pozadí ty společenské rysy hry i role, které vystoupí, jakmile vašim hlavním úkolem bude: „Chci věnovat všechno své úsilí vlasti!“, nebo ještě prohloubeněji: „Chci věnovat všechno své úsilí svobodě!“ Nebo jiný příklad: formuloval jsem si kdysi hlavní úkol pro „Zdravého nemocného“ prostě takto: „Chci být nemocný!“ Ale z komické postavy se mi stal patologický případ. Cestu k moliérovské komediálnosti mi otevřela teprve nová formulace: „Chci, aby mě pokládali za nemocného!“

Spojitost hlavního úkolu s hrou je skutečně organická. První starostí herce tedy je: nikdy neztratit ze zřetele hlavní úkol, jinak se přeruší životní linie hrané postavy.“

[2] „Linie úsilí hybných sil psychického života vychází tedy z hercova rozumu, vůle a citu, pojímá do sebe, sjednocuje a propojuje všechny části role, všechny prvky, vytváří vnitřní scénický tvůrčí stav a směřuje se vším všudy ke společnému, ústřednímu cíli, k hlavnímu úkolu, kterému je od té chvíle všechno podřízeno. Toto čínorodé úsilí hybných sil psychického života herce a role nazýváme „průběžné jednání herecky ztvárněné role“.

Nebýt průběžného jednání, všechny části a úkoly hry, všechny dané okolnosti, vzájemný styk, přizpůsobování, momenty pravdy a víry a vše ostatní by živořilo bez vzájemné spojitosti a bez naděje ožít.“

Torcov pak vyprávěl případ herečky, která se nadchla pro „systém“, studovala jej u různých pedagogů, ale výsledek byl ten, že ztratila to nejcennější, co měla, svou bezprostřednost a s ní i oblibu a úspěch. Byla v kritické situaci. Tehdy ji náhodou viděl hrát. Kde byla chyba? Předváděla oddělené „prvky“ systému, ale neměla ponětí o jeho tvůrčích zásadách, chybělo jí zejména průběžné jednání, bez něhož nemůže být o „systému“ ani řeč. Poradil jí tedy, jak spojit jednotlivé části průběžným jednáním a jak zaměřit toto jednání k jedinému cíli, k hlavnímu úkolu. A příští představení jí přineslo ohromující úspěch.

Hlavní úkol role

Potřebné vlastnosti hlavního úkolu

Hledání hlavního úkolu v roli i v sobě

Význam pojmenování hlavního úkolu

Důležitost hlavního úkolu

„Průběžné jednání“

Účinnost průběžného jednání

Příklad z praxe



K tomu pak Torcov připojil svou vzpomínku z Petrohradu. Byl tam na pohostinském vystoupení a po špatně připravené zkoušce vyšel celý mrzutý z divadla. Před divadlem byly davy lidí. Seděli a dřímali na sněhu, hráli se u rozdělaných ohňů a čekali na ráno, až se otevřou pokladny a zahájí se prodej vstupenek. Chtěli se dostat na představení. Torcov, když to viděl, zahanbeně si uvědomil, jaký význam pro ty lidi musí mít divadlo a jaká je to čest pro člověka-herce, zasvětit svůj umělecký život tomuto velkému kulturnímu poslání, tomuto „úkolu nad úkoly“. A varoval nás před záměnou opravdu vysokého životního cíle za malý, často nízce osobní cíleček, který znehodnocuje celou hercovu práci.

Směřování všech dílčích životních linií role k jednomu společnému cíli nám Torcov znázornil i graficky



Bez hlavního úkolu může mít každá z dílčích životních linek jiný úkol a tedy jiný směr:



Průběžné jednání je tu zničeno, bez vztahu k celku je hra rozbita na části odsouzené k osamocené existenci.

Je i třetí případ. Do hry je někdy vkládán vedlejší cíl nebo tendence, která je hře cizí. Přirozený hlavní úkol tu částečně působí, ale co chvíli se některé části stáčí k vložené tendenci:



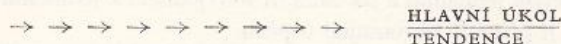
„S takto přelámanou páteří je drama neschopné života,“ řekl Torcov. „Hlavní úkol a průběžné jednání vyplývají organicky ze samé povahy díla. To nelze beztrestně porušit.“

„Berete tedy režisérovi i hercům jakoukoli osobní iniciativu ve výkladu dramatu a ve snaze přiblížit stará díla k současnosti?“ ozval se temperamentně Govorkov.

„Často se zaměňují nebo nesprávně chápou tři slova,“ odpověděl Torcov, „a sice: věčnost, současnost a prostá aktuálnost. Současné se může stát věčným, jsou-li na ně vázány velké problémy, hluboké myšlenky. Proti takové současnosti, jestliže ji básnické dílo vyžaduje, neprotestuji. Naproti tomu to, co je úzce aktuální, žije jen dnes a může být už zítra zapomenuto. Proto lze těžko organicky sloučit umělecký výtvar trvalých hodnot s obyčejnou aktuálností, i kdyby nápady režisérů byly sebechytřejší. Když starému, celistvému klasickému dílu násilně naočkují aktuálnost nebo jiný cíl, hře cizí, projeví se jako parazit na krásném těle a zmrazí je často k nepoznání.“

Násilí je špatným tvůrčím prostředkem, a proto hlavní úkol podřízený aktuální tendenci znamená smrt pro hru a její role.

Jedině tehdy, kdy na starý klasický výtvar naváže současná myšlenka, která hru oživi, a tendence může organicky splynout s hlavním úkolem, probíhá celý proces normálně a organická přirozenost díla není mrzačena:





Paralelně s průběžným jednáním, jenže v opačném smyslu i směru probíhá jemu odporující protiběžné jednání. Taková reakce vyvolává řadu nových akcí a to vede k boji, vzniká napětí, ale právě to vše je našemu umění vlastní. Bez protiběžného jednání by nebylo dramatu.

„Protiběžné  
jednání“

Budu šťasten,“ uzavíral Torcov, „jestli se mi podařilo přesvědčit vás o svrchovaně výjimečné, vůdčí roli hlavního úkolu a průběžného jednání v tvůrčí práci, a budu mít za to, že jsem tím splnil svůj nejtěžší úkol: objasnění jednoho ze základních kamenů systému.“

/3/ Dnes Torcov shrnul vše, o čemž až dosud vykládal a zvláště důrazně nám znovu kladl na srdce, abychom nezapomínali, že smyslem všech etap programu, které jsme probrali, a všeho průzkumu jednotlivých prvků bylo dosažení vnitřního scénického tvůrčího stavu. Rekapituloval jsem si v duchu celoroční práci a přiznám se, že jsem se cítil „systémem“ trochu zklamán. Torcov si toho všiml a zeptal se mě:

Smysl  
dosavadní práce

„Co pociťujete, když stojíte na jevišti?“

„Právě že nic mimořádného,“ odpověděl jsem. „Vím, co tam mám dělat, věřím tomu, cítím se celkem dobře, ale o tvůrčí inspiraci jsem se ze ‚systému‘ vlastně nic nedověděl.“

Zklamání  
„systémem“

„Systém‘ nevyvolává inspiraci,“ řekl Torcov, „jen pro ni připravuje příznivou půdu. A proto vám radím, abyste se v budoucnu nehnal za přeludem inspirace. Přenechte tento problém přírodě a zabývejte se tím, co je dostupné rozumu.“

„Systém“  
a inspirace

Ščepkin napsal jednomu svému žákovi: „Snad hraješ někdy slabě, jindy jaksi uspokojivěji (záleží to často na tvém duševním rozpoložení), ale hraješ správně.“

Ščepkinova  
zásada

A k tomu musíte zaměřovat své herecké úsilí. Snažte se hrát správně. Tím připravíte inspiraci příznivou půdu a věřte, že si ji tím nakloníte.“

## Podvědomí v hercově tvůrčím stavu

Podvědomí v životě a na scéně. Základní úkol psychotechniky. Dovršenost psychotechnických metod. Katalyzátory. Velké úkoly. Náhoda. Přirozený tvůrčí akt. Organická přirozenost tvůrčího aktu. Východisko a cíl „systému“. Tajemství hereckého umění

/1/ Opět jsme zkoušeli etudu „spalování peněz“. Torcov řekl: „Je vám známo, že tvůrčí práci je třeba začínat vždycky svalovým uvolněním. Proto devadesát pět procent napětí dolů! Snad se vám zdá, že přeháním. Vůbec ne! Úsilí herce, který se octne tváří v tvář publiku, nabývá hyperbolických rozměrů. A nejhorší je, že násilí se projevuje nepozorovaně. Proto směle odstraňte tolik napětí, kolik jen můžete. Na scéně se musíte cítit líp než ve skutečnosti, protože veřejná samota přináší herci zvláště příjemný pocit uspokojení.“

Začátek  
tvůrčí práce

Svalové uvolnění



Zpočátku jsem svou snahu přehnal a strnul v násilné nehybnosti. Potom jsem upadl do opačného extrému, do neklidné uchvátanosti. A tak abych utlumil nervozitu, nasadil jsem pomalý, téměř lenivý rytmus. Torcov to schválil:

„Cítí-li herec, že přepíná, je užitečné, připustí-li lehčí, dokonce nedbalý přístup k práci. Je to dobrý protijed proti přílišnému napětí a šarži.“

Ale pocit té pravé nenucenosti se stále nedostavoval. Uvědomil jsem si, že pro neustálou kontrolu těla je teď místo svalů silně přepjatá má pozornost. Řekl jsem to Torcovovi.

Psychické  
uvolnění

„Máte pravdu,“ odpověděl, „i v oblasti vnitřních prvků může být přebytečné napětí. Proti vnitřní křečovitosti je ovšem třeba postupovat daleko jemněji než proti hrubému svalovému přepětí, ale i tady je třeba dbát tří momentů: napětí, uvolnění a zdůvodnění. To znamená: najít příčinu přepětí, odstranit ji a zdůvodnit nový psychický stav vhodnými danými okolnostmi. Ve vašem případě lze využít toho, že pozornost už je soustředěna, i když nepravým směrem, a zaměřit ji na nějaký poutavý cíl jednání.“

Pocit tvůrčí  
volnosti

Podářilo se mi to a rázem se mi začala dařit i etuda. Jak lehce a přirozeně jsem improvizoval! Před tím jsem prožíval jaksi jen po hmatu, teď se otevřely mé vnitřní oči a já chápal city, představy a soudy, obsažené v roli a všechno, co se ve mně odehrává. Nacházel jsem roli v sobě a sebe v roli. Cítil jsem volnost bez konvenčních mezí i kolik možností se otvírá bohaté fantazii. Cítil jsem, že má tvůrčí práce může mít při každém opakování této etudy jiný průběh.

„Je tohle tvůrčí inspirace?“ ptal jsem se Torcova.

„Nevím,“ odpověděl, „na to se zeptejte psychologů. Jako praktik mohu říci jen to, že v tom procesu je mnoho podvědomého.“

Podvědomí  
a inspirace

„Ale tam, kde je podvědomí, je i inspirace!“

„Proč myslíte?“ divil se Torcov. A po krátké úvaze nás vyzval, abychom bez přemýšlení jmenovali předmět, který nás napadne. Když jsme tak učinili, řekl: „Proč myslíte, že Puščina napadl právě ‚oj‘ a Veselovského ‚ananas‘? A proč Vjuncov, než odpověděl, vykonal celou řadu bezděčných gest a mimických pohybů? Jedině podvědomí může znát smysl všech těchto nesmyslností. To ovšem znamená, že se podvědomí projevuje nejen v tvůrčích, nýbrž i v nejprostších okamžicích jednání, přizpůsobení, vzájemného styku a podobně.“

Podvědomí  
v životě  
a na scéně

*V reálném životě se podvědomí projevuje při každém kroku. Na scéně samo od sebe jen zřídka. Ale bez účasti podvědomí na tvůrčí práci je hercova hra jen rozumová, suchá, neživotná a formální.*

Na scéně je hercův projev živěn jeho emocionálními vzpomínkami, které mohou dosáhnout takové intenzity, že vyvolají iluzi reálného života. Plné a nepřetržité splnutí s rolí a absolutní, neotřesitelná víra v to, co se na scéně děje, je jen řídkým jevem, spíše se objevují jen delší a kratší periody takového stavu. Ovšem linie podvědomé tvůrčí práce ani nemůže být nepřetržitá a herec na scéně neprožívá všechno stejně jako ve skutečnosti. Takovou práci by psychický a fyzický organismus člověka ani nevydržel. A tak se u herce na scéně střídá pravda a víra s pravděpodobností a s věrohodností.

Základní úkol  
psychotechniky

*Základní úkol psychotechniky je uvést herce do tvůrčího stavu, čili do takového vnitřního rozpoložení, při kterém samovolně vzniká podvědomý tvůrčí proces, který řídí sama organická přirozenost.*

Spojitosť vědomí  
a podvědomí

*Jak se vědomě přiblížit k tomu, co je podvědomé a tedy svou povahou nepřístupné? Naštěstí pro nás není mezi vědomým a podvědomým žádná pevná hranice. A nejen to. Vědomí často uvádí do pohybu linii, v jejímž směru pokračuje činnost podvědomí. Na této vlastnosti staví naše psychotechnika jeden ze základních principů naší metody: vědomou psychotechnikou vyvolat podvědomou tvůrčí práci herce.*

Základní princip  
„metody“



Snazte se na scéně otevřít široký přístup svému podvědomí. Odstraňte všechno, co tomu překáží a chopte se všeho, co tomu napomáhá. Na náhodu, která přinese inspiraci, se nedá spoléhat. Inspiraci je třeba připravit vhodnou půdou. Jak?

Příprava půdy  
pro vstup  
podvědomí

Hleďte se k prvkům tvůrčího stavu chovat ne konvenčně herecky, ale normálně lidsky. Pak se probudí i vaše psychická přirozenost. Zakusíte na sobě opravdovost života ztělesňované postavy. Pravdě nelze nevěřit. A kde je pravda a víra, vzniká i stav „existuji“. Znamená to, že se do práce zapojila organická přirozenost se svým podvědomím. Chybí pak už jen jedna závažná maličkost: je třeba vystupňovat tvůrčí projev až k nejzazší, vyčerpávající hranici.

*Vědomými psychotechnickými prostředky dovedenými do krajnosti je připravována půda pro vznik podvědomého tvůrčího procesu.*

Krajní  
dovršenost  
psychotechnických  
metod

A právě v této krajnosti, v dovršenosti použitých psychotechnických metod, je nový prvek, důležitý pro vaši tvůrčí práci. Nezapomeňte, že i ten nejmenší technický prostředek může mít velký význam, je-li doveden až do krajní dovršenosti, až tam, kde začíná životní pravda a víra a „existuji“. A zvláště pozoruhodné pak je, že i ten nejnepatrnější fyzický nebo psychický úkon, který nabude povahy „existuji“, je s to rozšířit podvědomý tvůrčí proces na celou organickou přirozenost.

„Co konkrétně pro to můžeme udělat?“ zeptal jsem se.

„Dejme tomu, že vás psychotechnická příprava naladila k tvůrčí práci a vaše organická přirozenost čeká jenom na popud, aby se do ní zapojila. Kde vzít tento popud? V chemii se při slabé nebo pomalé reakci dvou sloučenin přidává nepatrné množství jiné látky jako katalyzátoru, který reakci rychle dovrší. *V herecké tvůrčí práci působí jako takový katalyzátor neočekávaná improvizace, úkon, detail, okamžik ryzí pravdy at v tělesné, nebo v duševní oblasti. Neočekávanost takového okamžiku vás vzruší a vaši organickou přirozenost aktivizuje.*“

Povzbudivé prvky  
— katalyzátory

„Ale kde hledat takové katalyzátory?“

„Všude: v představách, v soudech, v pocitech, v přáních, v nejmenších fyzických i psychických úkonech, v objektech, s nimiž jste ve styku, v prostředí, které vás obklopuje, v nových nepatrných detailech, které vám pomohou najít malou, ryzí životní pravdu, která vyvolá víru a stav „existuji“. A to už se ujímá práce organická přirozenost a podvědomí. Stačí přivést k plnému oživení jediný z prvků a ostatní se připojí.“

/2/ „Je ještě jeden prostředek, jak vědomě probudit přirozenost k podvědomé tvůrčí práci,“ řekl Torcov a vyzval mě a Šustova, abychom předvedli po částech scénu Othella s Jagem. U každé odehrané části jsme stanovili úkol a postupně jsme si uvědomovali, jak se malé úkoly vždy jaksi rozplynuly ve větších a závažnějších. Torcov to potvrdil:

Účinnost  
velkých úkolů

„Rozborem celé role bychom zjistili, jak se malé úkoly slévají v několik velkých, které jsou rozmístěny po celé délce hry a jako bóje určují splavný proud průběžného jednání. Důležité je, že toto rozplynutí malých úkolů ve velkých se děje bezděčně. A tak i hlavní, konečný cíl odvrací pozornost od bezprostředních, pomocných úkolů, které nenásilně a bezděky ustupují do podvědomí, a nic pak nebrání organické přirozenosti, aby jednala volně, ve shodě se svými pohnutkami a sklony, a pomáhala herci k dosažení konečného velkého úkolu, který zaujal všechnu jeho pozornost a tvůrčí vědomí.

*Velké úkoly jsou jedním z nejlepších psychotechnických prostředků, jak zapůsobit přímo na organickou přirozenost a podvědomí.*

Ale i velké úkoly se promění v pomocné, jakmile se v jejich čele objeví všezahrnující hlavní úkoly role a dramatu. Je-li hercova pozornost zcela zaujata hlavním úkolem, jsou i velké úkoly vyplňovány do značné míry podvědomě.



Životní cíl

Správné  
zaměření herce

A konečně i vůdčí úkol hercova uměleckého života ‚úkol nad úkoly‘ pohlcuje všechny hlavní úkoly her a rolí a mění je v pomocné prostředky při postupném splňování celoživotního cíle.

*Myslete tedy na to, co probouzí hybné síly našeho psychického života, myslte na nejučinější prostředky k probuzení tvůrčí práce organické přirozenosti, myslte na hlavní úkol a průběžné jednání, na to, co je dostupné našemu poznání a co připravuje příznivé podmínky pro tvořivou účast našeho podvědomí, a uvidíte, že vaše tvůrčí práce bude i při každém opakování probíhat bezprostředně, upřímně, opravdově a přitom s překvapivou mnohohodnotností.*

*Nikdy nemyslete a neusilujte o tvůrčí vzruchy přímo. Vede to ke křeči a k záporným výsledkům.*

V rozporu s názory jiných pedagogů mám za to, že už začátečníky při práci s prvky je třeba vést hned až k podvědomí, aby smyslově zažili průběh přirozené tvůrčí práce, nelekali se suché terminologie a věděli, oč mají usilovat.“

Využití náhod

/3/ „Vedle uvědomělé psychotechniky, která připravuje půdu pro podvědomou tvůrčí práci, je třeba umět využít i různých náhod.

Vzpomeňte si na své první předvádění. Jak zoufale volala tehdy Maloletková při svém pádu o pomoc, nebo jak Nazvanov zakřičel: ‚Krev, Jago, krev!‘ V obou případech se osobní pocity podobaly shodou okolností pocitům, které odpovídaly scénické situaci, a proluly se s ní. Zkušený herec dovede takových náhod využít, dovede proměnit úlek a zoufalství člověka-herce v úlek a zoufalství člověka ze hry.

V praxi často pronikne do života na scéně nějaká prostá skutečnost, jako je třeba převržená židle nebo upuštěný kapesník. Bystrý herec se nelekně a nepřejde takovou náhodou, ale naopak ji zapojí do hry. Taková náhodnost může pak zaznít jako zvuk ladičky, který uprostřed jevištní konvence připomene ryzi životní pravdu, vyladí celou linii hry a navodí podvědomou tvůrčí práci organické přirozenosti.“

Etudy

Při etudách, které jsme potom dělali, se stalo něco mimořádného. Dymkovová hrála ‚matku s umírajícím dítětem‘ a její prožitek byl tak ošřesný, že jsme ji museli přerušit, aby snad nedošlo k opravdové katastrofě. Přesto byl Torcov nadšen: ‚To je příkladná ukázka, jak tvoří podvědomá přirozenost. Škoda, že je nesnadné takový prožitek opakovat.‘ Ale Dymkovová se nabídla, že se o to znovu pokusí. Zkoušela tedy etudu podruhé, jenže silný prožitek už se nedostavoval. Torcov jí chtěl pomoci a vedl ji přes fyzické úkony k pocitu pravdy a víry, aby si tak znovu připravila půdu pro vstup podvědomí. Marně. Pak jí navrhl, aby uvěřila, že dítě, které umřelo, nebylo její, že v porodnici došlo k záměně a její chlapeček že je živ a zdrav. A tu Dymkovové znovu vytryskly slzy a ošřes se opakoval s dvojnásobnou silou. Rychle jsem Torcovovi pověděl, o čem neměl tušení, že totiž Dymkovová nedávno skutečně ztratila svého synka.

„Nezdá se vám,“ zeptal jsem se ho potom, „že to, co tu Dymkovová prožívala, byla prostě její osobní tragédie a tedy žádná tvůrčí práce, žádné umění?“ Torcov nesouhlasil: „Důležité je, aby paměť prožitky uchovávala a na daný popud je oživila. To se stalo. A nevidím žádný rozdíl v tom, jestli tím popudem byla jednou její vlastní vzpomínka a podruhé cizí připomínka. Uvěřila v možnost záměny dítěte a pocítila, jaké by jí to přineslo ulehčení. Uvěřila v pravdivost svého jednání a díky tomu se ocitla ve stavu ‚existuji‘, takže se vedení tvůrčího procesu ujala její přirozenost a podvědomí.“

Náhodné splnutí  
hrané ‚tragédie‘  
s osobní tragédií

Poslední hodina

Dvoji cesta  
herectví

/4/ Dnes jsme měli poslední hodinu v tomto učebním roce. Torcov nám připomněl naše začátečnícké pokusy v prvních hodinách a srovnal je s tím, co jsme se naučili:

„Jen si vzpomeňte, jak jste kdysi hráli ‚všeobecně‘, jak jste chtěli docílit všeho najednou, jak jste



se hnali rovnou cestou za výsledkem a chtěli ohromit diváka. Dnes víte, že opravdová tvůrčí práce se řídí tvůrčími zákony samotné přírody. Uvědomte si rozdílnost těchto dvou cest. Jedna vede nevyhnutelně k řemeslu, kdežto druhá k opravdové tvorbě a k umění.

Tvůrčí práce není jen záležitost herecké techniky. Jde o přirozený tvůrčí akt, který připomíná zrození člověka. Jsou tu okamžiky prvního seznámení herce s rolí, období sblížení i sporů a konečné splnutí. Dozrávání role je jako donošení nové živé bytosti. I tady dochází k náladovým změnám a může dojít k předčasným porodům, potratům, k zrození nedochůdčat nebo mrtvých dětí. *Zkrátka zrod živé jevištní bytosti je přirozeným aktem hercovy organické tvůrčí přirozenosti. A organická přirozenost se při vytváření nových projevů života řídí vždycky stejnými zákonitostmi, ať jde o projevy biologické nebo o výtvořky lidské fantazie.*

Je proto zcestné nedůvěřovat přirozené tvůrčí síle a vymýšlet si své vlastní zákony. Kdo se o to pokouší, není umělecký tvůrce, ale falzifikátor.“

„Znamená to, že popíráte všechno nové v umění?“

„Naopak! Mám za to, že lidský život je tak složitý a mnohotvárný, že k jeho plnému vyjádření bude třeba ještě mnoha nových, dosud nepoznaných způsobů, či chcete-li ‚ismů‘. Ale s lftostí konstatuji, že naše psychotechnika je zatím velmi primitivní, a za tohoto stavu bych se neodvážil znásilňovat svou tvůrčí organickou přirozenost a její zákony.

Učili jste se zatím, jak vyvolat city a navodit prožívání, poznali jste psychotechnické metody. Ale k vnějšímu vyjádření vnitřních a často podvědomých hnutí musíme disponovat neobyčejně ozvučným, dokonale vypěstovaným hlasovým i tělesným aparátem. Ten musí velmi bystře a bezprostředně vyjadřovat nejjemnější i téměř nepostihnutelné vnitřní prožitky. To znamená, že závislost tělesného a duševního projevu je v hereckém umění neobyčejně důležitá. Proto musí herci, kteří s námi souhlasí, daleko víc než stoupenci jiných směrů pečovat nejen o vnitřní aparát, který slouží procesu prožívání, nýbrž i o vnější tělesný aparát, který má věrně tlumočit výsledky vnitřní tvůrčí práce. V příštím roce se tedy budeme zabývat procesem ztělesňování.

Další etapou pak bude ‚práce na roli‘, pro kterou jste už připraveni tím, že jste se naučili vyvolat v sobě scénický tvůrčí stav.

Tak tedy: na shledanou!“

/5/ „Přes uvědomělou hereckou psychotechniku k podvědomé práci organické přirozenosti!“ Jsem rád, že jsem pochopil a prakticky si ověřil velký význam této hlavní zásady systému. Pochopil jsem, že tajemství hereckého umění tkví především v přesném plnění zákonů organické přírody.

Slíbil jsem sobě i Torcovovi, když jsme se loučili, že se jeho zásadami budu řídit. Byl dojat. A řekl mi, ne bez trpkosti, že zatím jen málokterí z jeho žáků opravdu pochopili podstatu „systému“ a hlavně málokterí v sobě našli vůli a vytrvalost potřebnou k tomu, aby se dobrali skutečného umění. Pěvci a tanečníci vědí, co to je denně cvičit. A herci? Nestačí „systém“ znát, je třeba umět a moci! A to znamená pracovat na sobě denně a po celý život.

„Přeji vám k tomu sílu, vytrvalost a pevnou vůli!“

Příměr tvůrčího aktu a zrození člověka

Organická přirozenost tvůrčího aktu — východisko i cíl „systému“

Vnější vyjádření vnitřních prožitků

Potřeba péče o tělesný aparát

Tajemství hereckého umění





## Vnější technika ztělesňování



## Přechod ke ztělesňování

Smysl ztělesňování. Spolupráce s tvůrčí přirozeností

/1/ Při zahájení nového školního roku nás Torcov seznámil s novými předměty a profesory a řekl:

*„V minulém školním roce jsme se zabývali především vnitřní stránkou hereckého umění a jeho psychotechnikou. Nyní se budeme věnovat fyzickému aparátu ztělesňování a vnější technice.*

*Jeden z nejdůležitějších úkolů v herectví totiž je: skrytý vnitřní život učinit viditelným. Ztělesňování tedy thmočí ‚život lidského ducha‘. Jedině v tom je jeho smysl.*

Všechno, co jsem vám dosud pověděl o prožívání, je jen zlomek toho, co budete muset v oblasti intuice a podvědomí poznat citem sami. Je to oblast nevyčerpatelná. A nevyčerpatelné jsou i výrazové prostředky, jimiž podvědomé prožívání ztělesňujeme. Je to práce, kterou nedovedeme konat vědomě. Ztělesňujeme nejčastěji intuitivně.

*Nejlepším umělcem, tvůrcem a technikem je naše tvůrčí přirozenost. Jen ona dokonale ovládná vnitřní i vnější aparát a dovede nejjemnější nehmotné city vyjádřit hrubou hmotou našeho těla. Musíme jí ovšem pomáhat: nekazit, co nám příroda dala, a naopak přivádět to k dokonalosti. To znamená rozvíjet všechny tělesné složky v souladu s úkoly, které jim příroda určila.*

Tělo a hlas herce je třeba pěstovat podle zásad daných samou přírodou. Čím větší je nadání a jemnější tvorba, tím lepší nástroj a techniku vyžaduje.“

Smysl  
ztělesňování

Spolupráce  
s tvůrčí  
přirozeností



## Charakterizace

Vytváření vnější charakteristiky. „Maškaráda“. Různé vztahy herců k charakterizaci. Charakterizace ve funkci masky

Vytváření vnější charakteristiky

/1/ „Procesu prožívání rozumím,“ řekl jsem na začátku hodiny Torcovovi, „znamená to najít v sobě třeba i skryté prvky potřebné pro postavu a rozvinout je. Ale jak je to s jejich ztělesněním? Nechám-li své tělo, hlas, způsob mluvy, chůzi a celé své jednání beze změny, nenajdu-li vnější charakterizaci, která by postavě odpovídala, nevyjádřím přece ani ‚život jejího ducha‘?“

„Správně,“ souhlasil Torcov, „vnitřní charakterizace vyžaduje nezbytně i svou vnější formu ‚přetělesnění‘. Bez vnější charakterizace by divák vnitřní život a povahu postavy nepochopil.“

„Jak tedy vnější charakter postavy vytvořit?“

„Je-li správně vytvořena vnitřní skladba charakteru, zrodí se, aspoň u nadaných herců, její vnější podoba nejčastěji sama. Příklady najdete v knize ‚Můj život v umění‘: zkoušel jsem třeba Ibsenova ‚Doktora Stockmanna‘, a jakmile jsem zachytil analogicky správné složení vnitřních prvků této role, objevila se, nevím odkud, i Stockmannova výbušnost, nepravidelná chůze, dopředu natažený krk, dva vztyčené prsty a ostatní charakteristické rysy jednání.“

Ostatně změnit svůj zevnějšek není nijak těžké. Ale vnější změny nemohou přece způsobit, aby člověk přestal být sám sebou, i kdyby šlo o chromou nohu, ochrnutou ruku, přihrblá záda, vtočená nebo naopak příliš vytočená chodidla,“ říkal Torcov a současně všechny jmenované tělesné vady s virtuózní lehkostí předváděl. Stejně mistrně nám pak demonstroval, jak snadno promění herce i čistě vnější triky prováděné hlasem, mluvou či výslovností. Zkrátka názorně nám ozřejmil, že vnější charakteristika se dá vytvářet jak intuitivně, tak pouhou vnější technikou. Ale ať už ji najdeme sami v sobě, nebo ji odpozorujeme u jiných, nikdy nesmíme, jak zdůrazňoval, ztratit v nitru sama sebe.

„Maškaráda“

Dostali jsme pak za úkol, aby každý z nás vytvořil nějakou vnější proměnu do libovolné postavy. Garderobiér a maskér jsou nám k dispozici a příští hodinu prý uspořádáme „maškarádu“.

Výběr kostýmu

/2/ Vybírali jsme si kostýmy. Všichni už našli, co potřebovali, jen já pořád nevěděl, koho mám představovat a čekal jsem, že mi padne do ruky kostým, který mi nějakou zajímavou postavu napoví. Konečně upoutal mou pozornost obyčejný kabát, pískově zelený, vybledlý a jakoby pokrytý plísňí a prachem. Měl v sobě něco zlověstného, odpudivého, osudového... Kdybych k němu měl klobouk, rukavice a špinavé boty, stejně neurčité líčidlo a paruku, mohl bych představovat... Koho?

Tvářič hledání

Celý týden se se mnou něco dalo. Rozdvojl jsem se. Nosil jsem v sobě společníka, kterého jsem



hledal, ale nemohl nalézt. Byl to únavný a mučivý stav. Podivné při tom bylo, že jsem byl přesvědčen, že tu postavu nikdy nenaleznu, a přesto jsem v hledání pokračoval. Postával jsem u výloh s fotografiemi, přistihoval se, jak zkouším různé způsoby chůze, nebo jsem si v noci začal podivně mnout ruce a nemohl si vzpomenout, kdo si je tak mne. Ale v podvědomí jsem doufal, že ten šedožlutý, zatuchlý muž dříve nebo později sám oživne...

Přišel den „maškarády“. V šatně se všichni předváděli ve svých převlecích, Govorkov už měl i masku Mefista, jen já si neuměl představit, kdo jsem. Seděl jsem v kostýmu v masce banálního blondýna, tak jak mě nalíčil maskér, a díval jsem se do zrcadla. Když se ostatní šli ukázat Torcovovi, mávl jsem nade vším rukou a rozhodl se odejít. Sáhл jsem do odličovačla, rozmázl si je po tváři... a vtom jsem ho uviděl! Svého muže! Najednou na všem byl rozplizlý, zelenavě šedožlutý odstín, nebylo rozeznat, kde jsou oči a rty, a už jsem jej měl i ve vousech a na paruce, mázl jsem se jím i po rukou, rozdrchal si kravatu, upravil příslušně celý kostým, popadl hůlku... a chyběl mi už jen husí brk, abych mohl na jeviště. Vtom přišel Rachmanov, aby mě tam odvedl. Překvapeně se na mne podíval a zeptal se, koho představuji. Sám jsem byl překvapen, jak drzým, vyzývavým tónem jsem mu odpověděl: „Jsem kritik. Nazvanovův podnájemník. Jsem na světě proto, abych mu překážel v práci. To je totiž má největší radost a mé poslání!“

O chvíli později jsem se s touž cynickou nestoudností choval k Torcovovi a ke všem ostatním. Torcov se dokonce nechal vyprovokovat k hádce o kritikách a kritikářích, ale přerušil ji a řekl mi: „Výborně! Chlapík!“

Měl jsem po tom všem dobrý pocit. Myslím, že jsem pochopil, jak se má žít cizím životem a co je charakterizace. Ani v postavě kritika jsem přece neztrácel sama sebe. Jednak mi mé přetělesnění působilo během hry takřka diváckou radost, jednak mi kritikářův život nebyl cizí, byl přece vzat z mé vlastní podstaty. Poznal jsem taky, že tento stav rozdvojení mé tvůrčí činnosti nepřekážel, naopak, svými podněty a popudy jí pomáhal.

/3/ Dnešní vyučování bylo věnováno rozboru a kritice naší „maškarády“. Torcov se nejdřív obrátil k Veljaminové a řekl:

*„Je velký rozdíl nacházet v sobě city analogické citům role, nebo zůstat sám sebou, roli přizpůsobovat sobě, a tím ji ovšem měnit.“*

Někteří herci a hlavně herečky nepotřebují charakterizaci a přeměnu do postavy, protože každou roli přizpůsobují sobě. Spoléhají jen na kouzlo své osobnosti a bojí se všeho, co by jejich individualitu zastřelo. Předvádějí divákům svou krásu, hlas, oči, tvář, zkrátka, co je na nich nejpůsobivější. Tak jak to dělá Veljaminová. K čemu by jí bylo přetělesnění, které by potlačilo její přednosti? Miluje víc sebe v roli než roli v sobě. Škoda, protože má nadání a mohla by ukazovat nejen sebe, ale i roli, kterou vytvoří.

Jiní herci spoléhají podobně na své vnitřní vlohy a také je divákům ukazují. Tak Dymkovová a Umnov věří, že jejich přitažlivost je v hloubce jejich citu a ve zjitřenosti jejich prožívání. Tomu přizpůsobují každou roli. Kostým a maska jim jen překáží. Škoda, měli by si zamilovat roli v sobě. Jsou schopni ji vytvořit.

Jsou také herci, kteří se cítí nejlíp v šablonách, ať vlastních či přejatých, a bravurně je předvádějí. I těm by charakteristika či přetělesnění jen bránilo ukázat, v čem vidí svou sílu. Govorkov si myslí, že se přetělesnil do Mefistofela. Omyl! Byl to stále stejný Govorkov, jen kostým a šablona byly z „gotického středověku“. Vaše šablony, Govorkove, vás nedovedou k herci Govorkovovi, ale k hercům manýristům všech zemí a všech dob. Myslíte, že vaše gesta, chůze a způsoby něco říkají? Ne, jsou „všeobecné“, jednou provždy vyhotovené pro všechny herce, kteří vyměnili umění

Náhodná  
inspirace maskou

Zrození postavy

Různé vztahy  
herců  
k charakterizaci

Předvádění  
vnějších předností

Předvádění  
vnitřních vlohy

Šablony



- Pitvoření** za řemeslo. Ale kdybyste nám chtěl jednou ukázat, co jsme opravdu nikdy neviděli, buďte na jevišti sám sebou, člověkem Govorkovem, a ne hercem, jakými se hemží všechna jeviště. Z takového herce-Govorkova se nic nového nezrodí, ale člověk-Govorkov může vytvořit celou galerii původních charakterních rolí.“
- Pak si vzal Torcov na mušku Vjuncova: „Co jste nám ukázal vy,“ řekl, „to nebyla postava, ale nedorozumění. Vaše přehrávání a pitvoření je typické pro vás, ale ne pro starce, kterého jste představoval. To na jeviště vůbec nepatří. Jdete cestou nejmenšího odporu a kopírujete vnějšek. Ale kopírovat neznamená tvořit. Hleďte fyziologickou podstatu stáří: ochablost svalů, neohebné klouby, zpomalený rytmus pohybu. To jsou dané okolnosti, v nichž musíte začít jednat.
- Skrývání se za masku** Dále je typ herců, kteří se charakteristice nevyhýbají, naopak, rádi se přetělesňují. A to proto, že sami nemají žádné výrazné vlastnosti, vnitřní ani vnější, a tak se rádi schovají za charakterizaci, aby s ní získali přitažlivost, která jim chybí. Výsledek záleží na stupni nadání.
- Všeobecné klišé** Někteří charakterizují postavy jako třeba vojáka, kupce, šlechtice, sedláka a podobně pomocí ustálených, neživotných klišé, „všeobecně“. Jak nám Veselovskij zahrál kupce a Puščin šlechtice, tak se hrají ve všech divadlech. To nejsou živé bytosti, ale jakýsi herecký rituál představování.
- Druhové rozlišení** Vnímavější herci dovedou mezi těmi kupci, vojáky a šlechtici rozlišit řadové vojáky a gardisty, důstojníky a generály, trhovce, hokynáře a továrníky, šlechtice městské, venkovské, ruské a cizí a tak dále. Tak postava, kterou předvedl Šustov, nebyl voják „všeobecně“, ale zřejmě řadový voják.
- Individuální rozlišení** Třetí typ charakterních herců dovede pak i z řadových vojáků vybrat jednoho a dát mu osobité rysy. Vytvořit takto neopakovatelnou osobnost dokázal jediný Nazvanov. Ten v postavě svého kritikáře opravdově žil. Ale protože nemůžeme žít cizími pocity, znamená to, že co nám předvedl, byly jeho vlastní city. Je otázka, zdali by se odhodlal projevit se tak sám za sebe.“
- „Styděl bych se,“ řekl jsem.
- Odhalující funkce masky a charakterizace** „Vidíte?! *Maska a kostým dávají člověku odvahu odhalit skryté instinkty a povahové rysy, oznažit nejintimnější stránky vlastní duše. A nejde jen o líčidla. Sama charakterizace je maska, za kterou se herec-člověk může skrýt a udělat jménem cizího člověka, co by sám neudělal. To je důležitá vlastnost charakterizace. Herec na jevišti musí vytvářet postavu a ne ukazovat sám sebe. Jiné role než charakterní neexistují.*“

## Rozvíjení výrazivosti těla

Tělo nástroj tvorby. Gymnastika. Akrobacie. Tanec. Mimika

Zanedbávání  
tělesného aparátu

/1/ Dnes se Torcov zúčastnil naší hodiny švédské gymnastiky; aby nás povzbudil, řekl:  
„Lidé nedovedou využít fyzického aparátu, který jim příroda dala, nedovedou ho rozvíjet



ani udržovat v pořádku. Ochablé svaly, pokřivené tělo, nevyvíčený dech, to všechno je v našem životě běžné. Mnohé nedostatky by se daly odstranit, jenže lidé té možnosti většinou nevyužívají. Na své fyzické defekty si zvykli, připadají jim normální.

*Nedostatky, kterých si v životě neovšimnete, jsou na jevišti naráz nesnesitelné. Herec je tu jako pod zvětšovací sklem. Tělo, které se takovému pohledu vystavuje, by mělo být zdravé a krásné, jeho pohyby tvárné a ladné.* Systematickým cvičením jste v tom směru už dost pokročili, a tak můžeme přikročit k závažnější práci.

Nevím, jak se vám líbí cirkusoví siláci, jejichž tělo je samý sval, takže ztrácí své přirozené proporce. My potřebujeme těla pevná, silná, pěstěná, ale harmonická, bez nepřirozených extrémů. Gymnastika má tělo zušlechťovat a ne deformovat. Klademe na ni výtvarné požadavky. Má formovat živá těla tak, jako sochař usiluje o správné, dokonalé proporce u svých soch. V tom pomohou gymnastice i sportovní cvičení a zbytek dostane na starost výtvarník kostýmů, krejčí, a obuvník.“

Tělo — nástroj tvorby

Úkol gymnastiky

Přirozené proporce

[2] Na dnešní hodinu přivedl Torcov slavného cirkusového artistu a představil nám ho jako nového učitele:

„Ode dneška je do vašeho programu zařazena akrobacie. Proč? Abyste pěstovali také svou odvahu. Artist, který se chystá na salto mortale, nesmí váhat, musí jednat, ať se stane, co se stane. A právě tak se musí chovat herec, když dospěje k vrcholnému okamžiku své role. Nesmí přemýšlet, kontrolovat se, pochybovat. Jenže většina herců se takových míst už na dálku bojí, a čím jsou jim bliž, tím úzkostlivěji se připravují. Odtud ono sevření, které jim brání otevřít se ve vrcholných místech naplno a volně se jim oddat. Vypěstujete-li v sobě rozhodnou vůli k náročným tělesným pohybům, snadno ji přenesete i na silné okamžiky v oblasti prožívání, budete umět bez rozmýšlení překročit Rubikon, oddat se naráz a cele vládě intuice a inspirace.

Nadto vám akrobacie pomůže, abyste byli na scéně hbitější a obratnější, abyste dovedli jednat v rychlém tempu a rytmu, což dokáže jen dobře cvičené tělo.“

Úkol akrobacie

Odvaha

Obratnost

[3] Při hodině tance řekl Torcov mezi jiným:

„Tanec rozšiřuje, zpřesňuje a uceluje tělesný pohyb. Usiluje o melodičnost gesta, dává mu linii a rozlet. To má velký význam, protože zkomolené gesto není gestem jevištním.

*Baletní cviky u tyče vyrovnávají nedostatky v držení nohou, rukou a páteře.* Naše páteř, ohebná všemi směry, má být pevně zasazena do pánve, jako by byla přišroubována v bodě, kde končí poslední bederní obratel. Má-li člověk pocit, že tento šroub pevně drží, pak horní část trupu má svůj opěrný bod, své těžiště a získává tím vzpřímené držení a stabilitu. Tento opěrný bod páteře má velký význam nejen pro taneční pohyb, ale pro pohyb a kulturu těla vůbec.

Nemenší význam má výcvik končetin. Pro plynost pohybu je třeba i výcviku chodidel a prstů u nohou. Jen pozor na baletní pohyb prstů ruky a dlaní, bývá konvenční a strojený. V taneční škole Isadory Duncanové je pohyb rukou přirozenější. U herce je gesto pro gesto nepřipustné. Opravdové, účelné jednání vám pomůže takových líbivých, strojených gest se vyvarovat.“

Nakonec si Torcov ještě postěžoval: „Lituji, že zatím nemám učitele, který by se zabýval mimikou. Ví, že *mimice se nedá učit, ta vzniká přirozenou cestou jako výraz vnitřního prožitku. Ale dalo by se jí pomoci rozvíjením obličejového svalstva. K tomu ovšem je třeba mimické svalstvo dobře znát.*“ Tato zmínka zřejmě velice zaujala Torcovova asistenta Rachmanova, který slíbil, že se tomuto oboru bude věnovat.

Úkol tance

Rozvíjení pohybu

Úkol baletu

Správné držení těla

Nebezpečí strojenosti

Mimika



## Plastika

Plastické jednání. Správná chůze. Oduševnělý pohyb. „Přelévání rtuti“. Procitění pohybu svalové energie. Plynulá linie pohybu. Rytmizace pohybu. Smysl pro pohyb

Plastické jednání

/1/ Úvodní slovo ke kursu „plastiky“, který byl dnes zahájen, měl Torcov. Řekl: „Běžná taneční plastika pohybu není to, co na jevišti potřebujeme. Herecké pózy a vnějšíková divadelní gesta netlumočí život lidského ducha. Potřebujeme prosté, výrazné pohyby s vnitřním obsahem.

Všimněte si, že jsou i takoví tanečníci a herci, jimž se plastika stala druhou přirozeností. Jednou provždy ji v sobě vypěstovali a dál o této stránce fyzického jednání už neuvažují. *Jsou to umělci, kteří netančí a nehrají, ale jednají a nemohou to dělat jinak než plasticky.*

Závislost  
na vnitřních  
podnětech

*Kdyby se pozorně soustředili do svého nitra, ucítili by, jak z jeho hloubi vychází síla, která je nabitá emocemi, chtěním a úkoly, probíhá sítí svalového systému, podněcuje hybná centra a vyvolává vnější jednání, které nemůže být provedeno ledajak mechanicky, ale v závislosti na vnitřních podnětech.* Tak vzniká například chůze, která má pro jeviště prvořadý význam.

Správná chůze

*V životě chodíme všichni nesprávně, ale na jevišti by se měla chůze řídit přírodními zákony. Proto je třeba se jí učit.“*

A tak jsme se začali učit chodit. Nejprve byly zjištěny naše nedostatky. Ukázalo se, že u Veljaminové vinou vysokých podpatků neplní chodidla a prsty u nohou svou funkci, zatímco u Veselovského ji naopak plní až příliš horlivě, takže se ustavičně nadnáší. U Puščina byla zjištěna neohybná kolena, u Šustova krátký krok, neúměrný jeho výšce, způsobený váznutím pohybu v kyčlích. U Govorkova se projevila nepohyblivá páteř, Dymkovová má vbočená kolena, Maloletkové směřují chodidla k sobě místo od sebe, Umnov je má naopak příliš vytočená ven a já prý chodím arytmičky.

Nato nám Torcov vyložil, jak má vypadat správná chůze: „Kyčle, kolena, kotníky a všechny klouby prstů u nohou nesou tělo vpřed, ale pokud možno po horizontální dráze bez velkých vertikálních výkyvů. Plní proto současně úkol pružin, zmírňují nárazy při chůzi a běhu a vyrovnávají kymácení těla v kterémkoli směru. Při chůzi se noha v kyčli vymrští vpřed a tento pohyb musí být volný a úměrný výšce těla, délce nohy, žádoucí rychlosti, tempu a rázu chůze. Hlavně pak má být proveden nezávisle na trupu, který se při kroku nemá předklánět ani zaklánět. Potom přicházejí na řadu další pružiny: kolena, kotníky, chodidla a prsty u nohou. Je to složitý, důmyslný aparát a je možno použít ho různým způsobem, podle typu chůze. Našlapujeme totiž na patu, nebo na celé chodidlo, nebo, při tak zvané ‚řecké chůzi‘ podle Isadory Duncanové, na prsty u nohou. Nejběžnější je ovšem první typ, kdy váhu těla přejímá pata a pohyb se přenáší po celé délce chodidla až k prstům, které se nakonec odrážejí



od země, takže pohyb dospěje až ke špičce palce u nohy. Tato poslední fáze má veliký vliv na délku a rychlost kroku a z vlastní zkušenosti vám mohu říci, že když jdu domů a prsty mých nohou důsledně plní svou funkci, dojdou při stejné rychlosti kroku o pět až sedm minut dřív než onou „plazivou chůzí“ s ochablými chodidly. Je důležité, aby prsty docházely krok až do konce, pak je chůze vzosná a ne plazivá. Ovšem vznášet se musíte vpřed a ne vzhůru, aby váš horizontální pohyb dával jen mírně zvlněnou čáru.“

Po tomto výkladu jsme začali všichni chodit mnohem hůř než dřív, protože jsme chtěli řídit vědomím to, co šlo dosud mechanicky a samo od sebe, jenže naše vědomí se pořád nemohlo vyznat ve svalovém systému a v anatomii. Ještě když jsem šel domů, musel jsem kolemjdoucím připadat jako opilec nebo blázen. U Gogolova pomníku jsem si sedl na lavičku a začal pozorovat chodce. Žádný z nich nedotahoval krok až do prstů u nohou a jen jedna malá holčička měla chůzi nadnášivou a ne plazivou jako ostatní. Torcov měl pravdu. Lidé opravdu nedovedou svých nohou, toho zázračného aparátu na chůzi, správně používat.

[2] „Pro umění jevištní plastiky je nepostradatelný oduševnělý pohyb a jednání vycházející z nitra. Jen tak dojdeme k uměleckému ztělesnění života lidského ducha. Jen vnitřním procitěním pohybu lze pohyb chápat a vnímat. Jak toho dosáhnout, v tom vám poradí vaše nová učitelka rytmiky.“ Tím zahájil Torcov dnešní vyučování a současně předal jeho vedení učitelce, která se dala rovnou do práce.

„Představte si,“ řekla, „že tady v ruce mám rtuť a že vám ji teď opatrně přelévám do ukazováčku pravé ruky, do samého konečku prstu. Přelévejte ji dál, nejdřív do kloubů prstu, ale pomalu, postupně, ať se narovnájí a propustí rtuť dál, do zápěstí, do předloktí, až k lokti. Nespěchejte, prociťujte to! Teď pozorně dál, paži k rameni. Výborně! Celá paže se nám zvedla a narovnála. A teď přelévejte rtuť nazpátek. Pomaloučku, z ramene k lokti... Ano. A teď z lokte k zápěstí... Ne naráz, povlovně!... A ze zápěstí postupně k nejbližším kloubům prstů... Ano, sklánějte ruku, víc, pomaloučku... Tak a paže klesla a rtuť vytekla.“

Cvičili jsme se pak v přelévání imaginární rtuti z temena hlavy šijí, hřbetními obratli, pánví do pravé nohy, pak zpět do pánve a do levé nohy, až do palce... a zase zpět k temeni, kde jsme ji zase vypouštěli.

Po několika cvičeních se Torcovovi zdálo, že naše pohyby jsou už plastičtější. „Jen si uvědomte,“ řekl, „čemu jste se právě naučili! Vaše pozornost se soustředila na pohyb energie po vnitřní svalové síti a to můžeme upotřebit při hledání a odstraňování svalové křeče, protože křeč není nic jiného než hybná energie, která někde uvízla. Tato fyzická pozornost hraje v oblasti plastickeho pohybu velkou úlohu. Sleduje pohyb svalové energie a napomáhá tak plynulosti linie, která je v umění nepostradatelná.“

Umění se rodí v okamžiku, kdy je vytvářena plynulá linie zvuku, kresby, pohybu. Chci, abyste si uvědomili, jak vzniká nepřetržitá linie pohybu. Zvedejte paži podle nejvolnějšího tempa metronomu na čtyři doby a postupně: raz... od ramene k lokti, dva... až po zápěstí, tři... dlaň, čtyři... prsty. A právě tak nechte paži klesat: raz... dva... tři... čtyři... Vidíte, že udržet přitom plynulý pohyb není právě snadné. Teď zvedání paže opakujte, ale říkejte si přitom: raz-raz, dva-dva, tři-tři, čtyři-čtyři, zkrátka rozdělte si čtyři čtvrté doby na osminy. Intervaly jsou kratší a to napomáhá plynulosti pohybu. Tajemství věci netkví ovšem ve slovech, nýbrž v pozornosti zaměřené na pohyb energie. Čím víc slov se do jednoho taktu vejde, tím dokonaleji jej vyplní a tím jednodušší bude linie pozornosti, která každý sebemenší pohyb energie sleduje.“

Dělili jsme tedy každou čtvrté doby na stále menší částičky, až se počítání změnilo v hu-

Oduševnělý pohyb

„Přelévání rtuti“

Procitění pohybu  
svalové energie

Plynulá linie  
pohybu

Cvičení  
rytmizace pohybu







Mluva, to je hudba! Jak to, že herci ten orchestr v lidské řeči neslyší? Jen se pozorně zaposlouchejte do každé jednotlivé hlásky takového zvolání: Vrať se... V...! R...! A...! Ť...! Jakou má každá z nich barvu, jakou nese náladu, jak se spojují v duetu, v triu, v akordu: Vrať se...! A jak rozličně a vždycky nově lze vyslovit celou větu: Vrať se, já bez tebe nemohu žít! Kolik je v ní různých významů a nálad. Jen zkuste různě umisťovat pomlky. Nebo posouvat důraz ze slova na slovo. Kolik je tu možností, kolik významových variant, citových odstínů, kolik vnitřního obsahu je v těch několika slovech! Chcete-li, najdete v nich tragédii celého lidského života. A je to jediná věta z velkého dějového celku, který se skládá ze scén, myšlenek, vět, slov a hlásek, tak jako je z atomů složen vesmír.“

Mnohotvárnost  
věty

2/ „čas'teuřidokřándueřesuémunejječímuštěšň,“ řekl Torcov při vstupu do třídy. „Nerozuměli jste mi? Herci, kterého jsem slyšel tuto větu vyslovit, také nikdo nerozuměl. Všichni mysleli, že nám právě vynadal. A přece to mělo znamenat: Je čas otevřít dokořán dveře svému největšímu štěstí!“

Dokonalá  
výslovnost

Čím prostší pravda, tím víc času potřebujeme, abychom ji pochopili. Jak dlouho mi třeba trvalo, než jsem si uvědomil, že *herc musí dokonale ovládat výslovnost, dikci, že musí mít cit nejen pro větu, pro slovo, ale pro každou slabiku a pro každou jednotlivou hlásku!*

Kdo tento jazykový cit nemá, komolí slova, huhňá, šišlá, polyká slabiky, a tak vzniká jedno nerozumění za druhým, zamlží se smysl myšlenek i děje a divák, který zpočátku napínal sluch a pozornost, ztratí trpělivost, zneklidní a začne šeptat a kašlat. A pokašlávající divák je hercův největší nepřítel a zkáza představení. V životě lze určitě znetvoření hovorové mluvy omluvit, ale na jevišti taková deformace uráží, nebo je směšná.

Živé slovo má svou vlastní tvárnost a musí zůstat, jak je příroda stvořila. Každá hlásky má svou vlastní duši, své vlastnosti, svůj obsah a to má vycítit každý, kdo ji vyslovuje. Proto jsem se svého času po letech umělecké činnosti vrátil k abecedě a pustil se do studia hlásek.

Jen zkuste vyslovit a vychutnat jasný zvuk AAA... Necítíte, jak jsou s ním spojeny naše prožitky a touhy po volnosti, když tak svobodně vylétá z našeho nitra? Ale je jiné AAA, tlumenější, uzavřenější, které nevylétá ven, nýbrž zůstává uvnitř... Je AAA potměšilé, AAA radostné, AAA těžké jako železná závaží... A stejným způsobem můžete procítit i zvukové formy ostatních samohlásek.

Studium hlásek

Se souhláskami je práce složitější. Jsou tu zvuky znělé, B, D, G, V, Z, Ž, a zejména sonorní M, N, L, R, ale jsou i hlásky neznělé, které vydávají jen šelest nebo šum: F, S, Š, CH, anebo nezní vůbec a jen prudce dopadají jako kladivo na kovadlinu: P, T, K, a vyrazí samohlásky, které je následují.

Spojí-li se hlásky ve slabiky nebo celá slova, zvuková forma je rozsáhlejší a lze ji naplnit úměrně větším obsahem. Vyslovte například: A-Bé... -Bé, Bé, — bečeli jsme všichni jako berani. Ale Torcov nebyl spokojen: „To, co vyslovujete, není ani B ani P, ale jakési chabé pb, které se rozplyne v dlouhém É, dřív než se upřesní. Poslouchejte: Be-Ba, Ba-Be... Cítíte, jak se ve mně zrodilo a vzdulo to zvukné B, jak mé rty s námahou zadržovaly nápor zvuku a jak byla překážka konečně zdolána? A zkuste vyslovit slabiky BAR... BAM... BACH... BÁC... Vychutnejte každou jejich hlásku! Jak se s každou novou hláskou mění nálada!... A spojte dvě slabiky, uvidíte, kolik tu vznikne nového prostoru pro náš cit: BABA... BAVA... BAŽA... BAMA... BAKI... BALI... BAJU... BAJI... BAMBAR... BARBUF...“

Opakovali jsme tyto slabiky a tvořili vlastní. Snad poprvé v životě jsem poslouchal, jak opravdu zní. Místnost se naplnila zvuky, které na sebe narážely. Torcov byl ve svém živlu. Jeho tvář zářila.

Cvičení  
artikulačního  
svalstva



Vychutnával zvuky a opájel se slabikami, sestavoval z nich neznámá slova a ze slov věty, pronášel jakýsi podivuhodný monolog a opět se vracel ke slabikám a jednotlivým hláskám. Sledoval jsem pozorně jeho rty. Připomínaly mi přesně zabroušené klapky klarinetu, jak neprodyšně se uzavíraly. Tento dokonalý mluvní aparát prováděl artikulaci s neuvěřitelnou rychlostí a lehkostí. Sám jsem si naproti tomu připadal jako levná píšťala, jejíž klapky se nezavírají dost pevně, a proto souhlásky nemohou být tak čisté a jasné. Má artikulace je tak nepropracovaná, že si nemohu ani dovolit zrychlit mluvu, protože slabiky a slova hned splývají. Čeká mne tedy systematické cvičení artikulačního svalstva, rtů a jazyka.

Hlas

/3/ „Když se ptali Salviniho, co musí člověk mít, aby se stal hercem, odpověděl: „Hlas, hlas a zase hlas!“ Pravdivost tohoto výroku pochopíte, až z vlastní zkušenosti poznáte, jaké možnosti poskytuje dobře posazený hlas, schopný plnit funkce, které mu příroda určila.

S pěknými hlasy se setkáváme zřídka, a to jim zas obyčejně chybí síla nebo rozsah. S hlasem o rozsahu pěti tónů „život lidského ducha“ nevyjádříš. A co jsou platny krásné city herci, který prostě nemá hlas? Přitom nejde často o vrozený nedostatek a stačilo by ovládnout „správné posazení“ hlasu.

Práce s hlasem

Na tónu a dikci jsem pracoval po celý svůj herecký život. Původně jsem chtěl být operním zpěvákem. Díky tomu mám jakousi představu o běžných metodách, kterými se provádí výcvik dechu a tónu pro vokální umění. Později jsem pracoval hodně v opeře. Naučil jsem se rozeznávat hrdelní, nosové, hlavové, hrudní, zadopatrové, předopatrové a jiné odstíny tónů; a zejména jsem pochopil, jaké přednosti má hlas „posazený do masky“, čili do přední části obličeje, kde je tvrdé patro, dutina nosní a jiné rezonátory. Od zpěváků jsem se dovídal, že tón, který se klade na zuby nebo je „poslán do kostí“, to jest do lebky, získává na síle a kovovém zvuku. Nebo, že mám tón při zpěvu nasadit nejprve se zavřenými ústy, jako když sténá spící nebo nemocný, abych jej tak usměrnil do masky a nosních průduchů, a když teprve pak otevřu ústa, mručení se změní v rezonující svobodný tón. Jiný mi říkal: „Při vydechování během zpěvu je třeba si uvědomit dva vzduchové proudy, které vycházejí současně z úst a nosu a slévají se v jednu zvukovou vlnu přímo před obličejem zpívajícího.“ Slyšel jsem zpěváka radovat se, že mu tón „přišel do masky“, a jiného naříkat, že mu tón „odešel do zátylku“.

„Správné posazení“ hlasu

Cvičení zpěvu

Všechny rady jsem chtěl na sobě vyzkoušet a vypátrat, co to je, když tón „odejde do zátylku“ nebo „přijde do masky“. Začal jsem cvičit zpěv. Ale mohl jsem zpívat jen na čtvrtinu hlasu a se zavřenými ústy, abych nerušil spolubydlící. Má ohleduplnost se mi vyplatila. Ukázalo se, že při nasazování tónu je takové tiché mručení nejlepší způsob, jak hledat pro hlas správný opěrný bod. Dlouhým cvičením se mi podařilo nasadit správně dva tři tóny a opřít je do masky, takže plně, kompaktně a kovově rezonovaly, což jsem dřív nedokázal. Pokoušel jsem se nasadit takový tón, aby se mi vibracemi zachvěla i špička nosu. Podařilo se mi to, ale začal jsem huhňat a musel jsem zbavovat hlas nosového zabarvení. Pak jsem se snažil rozšířit své hlasové rozpětí. Náhodou jsem si při tom uvědomil, že když skloním hlavu a bradu tlačím dolů, dopravím tón do masky co nejdál. A tak, pořád se zavřenými ústy, jsem cvičil a pracoval na stupnici až do krajně vysokých tónů.

Až jednou jsem byl v bytě sám a poprvé jsem se odhodlal otevřít při svém cvičení ústa. A k mému velkému překvapení se mi z nich vyloupl nový, neznámý, silný tón, jaký jsem zatím slyšel jen od zpěváků. Jako by se stal zázrak. Zazněly i polohy, které před tím v mém hlase nebyly, objevil se i nový, lepší témbro. Všechny tóny samohlásek se vyrovnaly, protože byly opřené o totéž místo na tvrdém patře těsně nad zuby.



Dalším cvičením jsem ovšem nacházel i jiné rezonátory, v lebce a dokonce i v zátylí a uvědomil jsem si, že technika zpěvu je složitější, než jsem myslel, a že tajemství vokálního umění není jen v „masce“. Ocenil jsem i význam připomínky jedné učitelky, která žákům radila vždycky před nasazením vysokého tónu „zívnout“. Tímto přirozeným protažením hrdla se mé vysoké tóny napřímily a získaly kovové zabarvení. Měl jsem z toho radost.

Samohlásky teď byly „posazeny“, ale souhlásky mi nezněly a při zpěvu mi dokonce vadily. Zaměřil jsem tedy svou pozornost na ně. Sledoval jsem zpěváky, ale i těm nejlepším se árie měnily na cvičení vokálů, zatímco souhlásky jim zněly nezřetelně, nebo vůbec zanikaly. Uvědomil jsem si, že souhlásky mají znít, nelze je polykat, ale také ne nadouvat, nemůže se vyslovovat „Bbýtčinnebbýt“.

Jiná obtíž se objevila, když jsem se snažil mluvit tak, jak jsem se naučil zpívat. Kupodivu to nešlo. Má se tedy jinak mluvit a jinak zpívat? Někteří zpěváci to totiž dělají, aby si neopotřebovali tónbr svého zpěvního hlasu. Ale jeden slavný zpěvák mi řekl: „Teprve když je hlas správně posazený, má se mluvit tak, jako se zpívá.“ *Nepomůže ovšem několik hodin správné mluvy, když stovky hodin mluvíme nesprávně. Musíme dbát na to, abychom vždycky, na jevišti i v životě, mluvili krásně a správně. Jen tak si vypěstujeme návyk, který se stane naší druhou přirozeností, takže se nebudeme muset na scéně starat o svou dikci.* Proto se vyrovnajte s elementárními požadavky hlasu a dikce včas, aby se vám nestaly přítěží. Mně se už sotva podaří posadit si hlas tak, abych mluvil jako zpívám. Ale aspoň jsem se naučil „mluvit do masky“ a hlavně jsem jak ve zpěvu, tak v mluvě dosáhl nepřetržité linie znění, bez níž nelze mluvit o umění slova.

Má metoda bude jistě odborníky kritizována, ale je vzata z praxe a její výsledky se dají ověřit.“

Tím Torcov uvedl novou učitelku zpěvu a učitele dikce, kteří ruku v ruce budou teď s námi pracovat a dbát na to, aby pěvecké požadavky byly hned aplikovány na slovo mluvené a naopak.

Zpěv a mluva

Potřeba návyku  
správné mluvy

## Mluva na jevišti

Cizí text. Podtext. Jednání slovem. Členění textu. Mluvní taktý. Interpunkce. Ustálené intonace. Zvukové ladění textu. Intonační škála. Logická a psychologická pauza. „Výmluvné mlčení“. Síla mluvy. Logický důraz. Pravidla větného důrazu. Koordinace důrazů

/1/ „Říkali jsme si, jak je důležité mít cit pro hlásky a pro slabiky, a totéž platí o slovech a větách. Nečekejte odborný výklad o umění mluvit, mohu vám říci jen to, co vím z vlastní praxe. O zákonitostech mluvy bylo napsáno mnoho odborných knih. Věda nám pomáhá i v této oblasti, ale obraťte se na ni teprve tehdy, až budete něco umět. Začátečník si nemá přecpávat hlavu vědomostmi. Herec ovšem musí svůj jazyk dokonale znát. K čemu by mu byly jemné odstíny prožívání, kdyby jeho mluva zněla jako rozladěný nástroj?



Mluva v životě  
a na jevišti

V denním životě mluvíme většinou špatně a už to ani nepozorujeme, protože jsme si na to zvykli. Především si tedy musíme uvědomit své nedostatky a vyvarovat se hereckého zlozvyku považovat vlastní všední a nesprávnou mluvu za příkladnou a dovolávat se jí.

Cizí text

Na jevišti je to s mluvou ještě horší. Většinou sdělujeme divákům zhruba a konvenčně text hry. To má řadu příčin. V životě říkáme, co právě potřebujeme říci, co skutečně cítíme a myslíme, kdežto na jevišti mluvíme cizí text, který vychází z toho, co vidí, myslí a cítí postava hry. V životě skutečně posloucháme, na scéně se často jen tváříme, jako bychom poslouchali. Kromě toho text role častým opakováním ztrácí svůj obsah, je mechanicky omilán, a tak vzniká řemeslná divadelní mluva, která tkví ne v srdci a vědomí, ale jen na svalech jazyka. Herec sice odřikává slova role pokud možno živě a ohnivě, aby aspoň něčím zaujal pozornost diváků, ale na smyslu slov mu nezáleží, jde jen o to, aby mluvil a nezastavil se. Jsou herci, kterým text role slouží jen k tomu, aby se blýskli kvalitami svého hlasu, technikou a způsobem přednesu. A jsou i takoví, kteří dávají slovům role vědomě nesprávný význam. Všechny tyto nepravdy pak ubíjejí víru v jevištní slovo i v samo prožívání.“

„Podtext“

/2/ „Podtext“ říkáme tomu, co nás nutí pronášet slova role,“ začal dnes Torcov svůj nový výklad „Podtext je zřetelný, v nitru pocítovaný ‚život lidského ducha‘ role, který nepřetržitě plyne pod slovy textu a nepřestává je zdůvodňovat a oživovat. Zahrnuje do sebe nescetné vnitřní linie role, utkané z různých ‚kdyby‘ a daných okolností, z objektů pozornosti, pravdy a víry, pří-  
působení a jiných prvků, které se navzájem proplétají a směřují k hlavnímu úkolu. V okamžiku, kdy se do linie podtextu propojí citový proud, vzniká ‚průběžné jednání‘ hry a role, které už znáte, a které, jak vidíte, se neprojevuje jen fyzickými úkony, nýbrž i mluvou. Jednáme nejen tělem, ale i slovy.

Význam podtextu

V podtextu je smysl tvorby. Bez něho nemá slovo na jevišti co pohledávat. Ve chvíli tvorby jsou slova sice básníková, ale podtext je hercův. Herec musí na text role složit hudbu svého citu a zpívat ji slovy role. Jinak by divák nechodil do divadla dívat se na herce, ale četl by si text hry doma.

Účinek slov  
napájených  
z nitra

Není snad třeba dokazovat, že slovo nenapájené z nitra je jen prázdný zvuk. Pro cizince je naše slovo ‚miluji‘ jen nezvyklým seskupením hlásek. A přece tytéž hlásky, naplněné obsahem a citem, dovedou roznítit v lidech vášeň a změnit celý jejich život. Bezduchá, studená slova na jevišti nepotřebujeme. Slovo na jevišti musí v herci, partnerech i divákovi probouzet nejrozmanitější city, chtění, myšlenky, odhodlání, představy a zážitky všech pěti smyslů.

Slovo —  
probouzeč  
představ

‚Mrak‘, ‚Válka‘, ‚Sup‘, ‚Šeřík‘... Co se ve vás děje, když slyšíte tyto zvuky?“ zeptal se Torcov a my mu o překot sdělovali své vzbuzené představy. „A co ve vás vyvolává zvukový vjem věty ‚Pojďme na nádraží!‘?“ Ukázalo se, že jsme opět plni představ a dojmů. „Tak vidíte,“ řekl Torcov, „jen jste zaslechli pár slov a už jste v duchu konali to, o čem vyprávějí. A jak plasticky teď modelujete své věty, abych obrazy, které při tom vidíte, viděl i já vašima očima. Kdybyste se stejným zaujetím pronášeli vždycky i slova role na jevišti, byli by z vás brzy velcí herci. V životě při slovním styku s jinými lidmi nejdříve svým vnitřním zrakem vidíme to, o čem chceme mluvit, a pak teprve o viděném mluvíme. A když nasloucháme, vnímáme napřed sluchem, co se nám říká, ale hned nato slyšené před sebou v duchu spatříme. ‚Slyšet‘ tedy pro nás znamená ‚vidět‘, o čem se mluví‘, a ‚mluvit‘ znamená ‚malovat zrakové představy‘. Slovo není pro herce prostým zvukem, ale probouzečem obrazů. A proto při slovním styku na jevišti mluvíte spíš k zraku než k sluchu svých partnerů.“

Představy —  
živná půda slov

Cvičení s textem

Zkuste povědět takové malé vyprávění: „Byl jsem právě u Ivana. Je ve strašném stavu, opustila ho žena. Musel jsem za Petrem, požádat ho, aby mi pomohl nešťastníka uklidnit.““



Zkusil to Šustov, ale Torcov nebyl spokojen. „Nepřesvědčil jste mě, že tahle cizí slova musíte a chcete vyslovit. Vašimi se stanou, až budete vědět, kdo je Ivan a jeho žena, kde a jak žijí, jaké jsou jejich vzájemné vztahy a vaše vztahy k nim, zkrátka až je svým vnitřním zrakem uvidíte, až se ve vašich představách stanou reálnými lidmi. Musíte v duchu zajet i k Petrovi, vidět ulice, kterými projíždíte, vchod do domu, ve kterém Petr bydlí, a jeho byt. Tím v sobě vzbudíte odpovídající náladu a city; poznáte okolnosti a podmínky, za kterých se rozvíjí podtext oné tragédie, o které vyprávíte slovy. To všechno neděláme proto, že chceme pěstovat realismus, ale proto, že to vyžaduje přirozená podstata tvůrčí činnosti a podvědomí.“

Vytváření  
podtextu

Druhý pokus se vydařil už lépe, konstatoval Torcov, až na to, že tentokrát Šustov neměl objekt, kterému by své vidění chtěl sdělit, a tak bylo těžké uvěřit, že je nezbytné, aby všechna ta slova pronášel. Poslal k němu tedy Maloletkovou a řekl mu: „Snažte se dosáhnout toho, aby váš objekt nejen slyšel a pochopil smysl vět, ale aby i viděl svým vnitřním zrakem přibližně totéž, co vidíte vy sám.“ Šustovovi se to zdálo nemožné, ale Torcov ho pobídl: „Nepřemýšlejte zbytečně, nepřekázejte své přirozenosti, snažte se jen udělat, oč vás žádám. Výsledek sám nemá význam. Ostatně nezávisí na vás. Důležitá je jen snaha úkol splnit. Důležitá je vaše vnitřní aktivita.“

Adresnost slova

Sdělování  
představ

Šustov to tedy zkusil potřetí, ale pořád, podle Torcova, nevyvíjel dostatek aktivity. „Málo vám záleží na tom, aby Maloletková procítila váš podtext, aby viděla příběh vašimi očima. Kdybyste se byl opravdu snažil vstřípnit jí své vidění, nemohl byste vést tak souvislý monolog bez ohledu na partnera. Nebojte se pauz. Nezapomeňte, že vám je váš podtext samozřejmý, ale pro objekt je všechno nové a potřebuje čas, aby to pochopil. Vy jste mu jej neposkytl. A tak nešlo o rozhovor s živým člověkem, ale o divadelní monolog.“

Vnitřní aktivita

Rozhovor  
s živým člověkem

Když se konečně etuda vydařila, řekl Torcov Šustovovi: „Teď chápete, co znamená vytvářet obrazný podtext. V tvorbě, a tedy i v mluvě to hlavní je čínorodost, opravdové, účelné a účinné jednání. Mluvit znamená jednat! A tuto čínorodost probudí úkol vstřípnit ostatním svá vidění. Jestli je druhý uvidí nebo ne, to přenechte přírodě a podvědomí.“

Jednání slovem

*V čem tedy záleží tajemství metody, kterou doporučuji? Aby herec mohl mluvit text role, musí promítnout k jeho podstatě, musí vytvořit podhoubí, z něhož se text rodí, musí vytvořit podtext. Hlavními prvky podtextu jsou sice vratké a prchavé emocionální vzpomínky, ale nemyslete na ně. Soustřeďte svou pozornost jen k vnitřnímu vidění, sledujte onen souvislý ‚filmový pás‘ představ, o kterém jsme kdysi mluvili, a slovy role popisujte i při každém opakování to, co právě vidíte. Budete-li pozorovat svá vnitřní vidění, procítíte podtext své role.*

Psychotechnika  
jednání slovem

Obrazový podtext

Úkol vstřípnit toto vidění objektu zapojí do práce i vaši vůli a všechny hybné síly tvořivého ducha.

Není to nový způsob. Svého času jsme se pro oživení emocionální paměti obraceli k fyzickým jednáním jako k ‚vábničkám‘ citů a prožitků v oblasti pohybu. Nyní se obracíme k filmovému pásu vnitřních vidění, která jsou ‚vábničkami‘ citů v oblasti slova a mluvy. Promítejte si tento filmový pás a budete vědět, o čem máte na jevišti mluvit. A chopte se ho jako ‚záchranného pásu‘, kdykoli se vám připravená linie podtextu začne trhat. Text role se opakováním opotřebuje, ale optické představy se opakováním naopak zpevní a rozrostou, obraznost k nim přidává vždycky nové podrobnosti, filmový pás i podtext se tím oživí a vy už dobře víte, že neočekávanost a improvizace jsou nejlepší vzpruhy tvůrčího procesu.

„Filmový pás“  
„vábničkou“ citů  
a vzpruhou  
tvůrčího procesu

Teď už také víte, jak použít obrazového podtextu, a znáte další tajemství naší psychotechnické metody.“

[3/ „Zapřísahám setímánejdražšíže mohužítma světějensteboujedinoua zmizímodejdeš-li v hlubokýchtmáchkde setkáme se opětspolu...“, deklamoval Veselovský svým obvyklým rych-

Nutnost členění  
textu



lým způsobem mluvy a s nesmyslnými pomlkami, které mění prózu na špatné verše a verše na ještě horší prózu.

„Vůbec vám nerozumím,“ řekl Torcov, „u takového přednesu nelze vážně mluvit ani o textu, natož o podtextu nebo vnitřním vidění. Text plyne nezávisle na vaší vůli a řídí se jen množstvím vzduchu, který jste stačil nadechnout. Proto, než budeme pokračovat, musíme slova utřídit a správně je seskupit do ‚mluvních taktů‘, oddělených navzájem logickými pauzami.“

Mluvní takty

*Práci na textu musíte vždycky začít členěním na mluvní takty neboli rozestavením logických pauz. Bez toho nemá smysl snažit se o vytvoření obrazového podtextu. Členění na mluvní takty vás donutí rozebírat věty a vnikat do jejich podstaty. Přednes podle mluvních taktů činí mluvu formálně ladnou, srozumitelnou a obsahově hlubokou, protože nutí myslet na podstatu toho, co se říká, a tím pomáhá samému prožívání.“*

Zkusil jsem přednést svůj monolog z Othella rozčleněný podle logických celků na mluvní takty a skutečně prý byl srozumitelnější a líp se poslouchal. „Škoda jen, že není dost procítěný,“ řekl Torcov. „Pořád si ještě nedopřejete čas proniknout pod slova, která mluvíte, nestačíte uvidět a procítit jejich podtext až do konce. Především tedy nesmíte pospíchat. A pak je tu ještě jedna pomoc. Členil jste text podle mluvních taktů, zkuste jej teď členit podle rozdělovacích znamének.“ Namítl jsem, že je to snad jedno a totéž. „Ne tak docela,“ řekl Torcov.

Rozdělovací znaménka

Ustálené intonace

Zvuková tečka

Zvukový otazník  
Zvuková čárka

„Rozdělovací znaménka vyžadují zcela určité hlasové intonace. Tečka, čárka, otazník, vykřičník a ostatní mají každé svou charakteristickou hlasovou figuru. Bez těchto intonací neplní své poslání. Neklesnete-li při tečce hlasem, posluchač nepochopí, že věta skončila. Zbavte otazník charakteristického hlasového zdvihu a posluchač nepozná, že je mu kladena otázka, na kterou má odpovědět. Zato zvukový otazník ho jaksi zavazuje k odpovědi a při dvojtečce zpozorní, co bude následovat. A právě tohoto přirozeného působení rozdělovacích znamének na posluchače můžete použít jako prostředku, který vás uklidní a ochrání před spěchem.“

Vezměte třeba jen čárku, která je ve vašem monologu nejčastější. Při každé čárce se instinktivně odmlčíte, ale současně se vám chce zvuk posledního slova stočit nahoru. Tento zdvih je jako zdvižená ruka, která dává posluchači znamení, že věta bude pokračovat, a nutí ho trpělivě vyčkat. Cítíte, jak je to významné zejména pro tak nervózní lidi, jako jste vy nebo uspěchaný Veselovský? Jakmile uvěříte, že po zvukovém zdvihu čárky budou posluchači trpělivě čekat na pokračování započaté věty, nebudete mít proč pospíchat. To vás uklidní, protože bezpečně víte, že vás nikdo nepřeruší ani nepopožene. Posluchač totiž potřebuje tu pomlku stejně jako vy. Kdo pozná tohle tajemství, jak přimět ostatní, aby na něho počkali, ten je s požitkem vychutná a přestane se bát pomlk.

Podobně můžete prozkoumat podstatu i ostatních rozdělovacích znamének. Já jen opakuji, že mým úkolem není vás učit, nýbrž přesvědčit, abyste zákonitosti mluvy sami studovali a ovládli.“

Ustálené intonace  
vět a souvětí

/4/ „Ustálené intonace a zvuková schémata neexistují jen pro rozdělovací znaménka, ale pro celé věty a souvětí,“ navázal dnes Torcov na svou minulou přednášku a hned jedno takové zvukové schéma předvedl, když z ničeho nic tvrdě prohlásil:

Ne<sub>budete-li sledovat</sub> mé<sub>přednášky</sub> pozorně, od<sub>mítnu</sub> vás<sub>učit!</sub>

A pokračoval: „Slyšíte, jak taková intonační figura sama vyjadřuje rozhodnost, pevnost a nesmílovanost? Existuje mnoho takových fonetických schémat, ale není třeba je demonstrovat. Napoví vám je sama přirozenost. Herci mají tyto zvukové figury znát a ovládat tak, aby neztrácely



svůj výrazný obrys, ani když se hercův hlasový objem na scéně z těch či oněch důvodů bezděky zúží.

Často chybí hercům schopnost orientovat se v základním zvukovém ladění různých textů. My například máme sklon mluvit v moll, kdežto románské národy mají v oblibě intonace v dur. A tak hrajeme-li Molièra nebo Goldoniho, neměli bychom do nich vnášet své mollové zabarvení, protože k nim nepatří.

Rozšiřujte intonační škálu své mluvy a zvětšené zvukové intervaly vnitřně zdůvodňujte. Uvidíte, jak je k jejich pravdivému naplnění třeba daleko většího temperamentu. A jakmile cit uvěří zvenku napověděné intonaci, dostaví se sám a rozžije ji.

O přestávce jako obvykle Govorkov protestoval, prý proti násilí: „Jestli zákony mluvy vnucují herci jakési ustálené intonace, pak ubíjejí svobodu tvorby!“ Rachmanov namítl: „Přirozené zákony mluvy nelze považovat za násilí, ty naopak ukazují k vyšší svobodě. Zato nepřirozené intonace konvenčního deklamátorství jsou násilím na přírodě“. Ale Govorkov poukázal na to, že půvab jedné známé herečky je právě v její nepřirozené mluvě. „Naučte ji zákonům mluvy a zmizí v propadle!“ řekl. „A zaplat' Bůh!“ volal Rachmanov. „Nesprávnou mluvou lze na jevišti jediné charakterizovat roli, jinak je to nevkus.“ „Promiňte, máme mluvit na jevišti jako v životě nebo nějak jinak?“ durdil se Govorkov. „Raději jinak než v životě,“ odpověděl Rachmanov, „pokud by měla vyjít najevo naše nevzdělanost.“

/5/ Opakoval jsem několikrát za sebou Othellův monolog s pěknými zvukovými zdvihy před každou čárkou. Zpočátku jsem zvýšení hlasu prováděl jen formálně, ale najednou jsem v něm pocítil správnou životnou intonaci a hned ve mně cosi ožilo. A čím dál víc jsem si ověřoval, jak samo slovo a správný fonetický tvar působí na emocionální paměť a probouzí cit i prožívání. A čím dál víc mě to lákalo zdržet se u pomlky, snažil jsem se pochopit, co všechno ve mně vlastně ožívá, až jsem uvízl a nevěděl jak dál. Ale Torcov byl spokojen:

„Pomlčkám jste tedy už přišel na chuť. Dokonce jste některé logické pauzy už proměnil v psychologické. Když to logickou pauzu posílí, je to správné. Když ji to naruší, dojde k jevištnímu nedorozumění, jak jste se právě sám přesvědčil. V čem je podstata logických a psychologických pauz?“

*Logická pauza mechanicky formuje mluvní takty a celé věty a pomáhá tak objasňovat jejich smysl. Psychologická pauza vdechne větě či mluvnímu taktu život a tlumočí jejich podtext. Bez logických pauz je mluva nesprávná, bez psychologických neživá. Logická pauza je formální, bez aktivity. Psychologická je vždycky čínorodá, bohatá vnitřním obsahem. Logická pauza slouží rozumu, psychologická citu.*

„*Tvá řeč ať je zdrženlivá, ale tvé mlčení ať je výmluvné!*“, řekl jeden slavný řečník. A opravdu, mlčení působí často silněji než mluva sama. Mlčení dopoví, co je slovu nedostupné. Sděluje tu část podtextu, která je ukryta v podvědomí, a bývá proto nejcennější. Je tedy psychologická pauza významným prostředkem vzájemného styku. Je „výmluvným mlčením“. Nahrazuje slova pohledem, mimikou, náznakem, sotva postižitelným pohybem, vyzařováním a mnoha jinými prostředky. Nepodřizuje se žádným zákonitostem, kdežto jí se podřizují všechny zákonitosti mluvy bez výjimky. Vzniká i tam, kde se zdá, že je to logicky i gramaticky nemožné.

Logické pauze je vymezena poměrně krátká doba trvání. Jakmile se protáhne, je třeba ji proměnit v čínorodou pauzu psychologickou, jejíž trvání není nijak omezeno. Protahením psychologické pauzy vznikne někdy celá scéna, říká se jí „parádní pauza“. Jen nesmí ustát účinné jednání. Proto ať zámlka skončí, dokud je čas.

Pauza je důležitý prvek naší mluvy, jak vidíte. Naučte se jí užívat.“

Základní zvukové ladění textů

Intonační škála a temperament

Polemika o „ustálených intonacích“

Vliv správného znění slova na cit

Logická a psychologická pauza

„Výmluvné mlčení“

Trvání pauzy



Účinek pouhé  
mluvy v neznámé  
řeči

/6/ „Intonace, o které jsme už mluvili v souvislosti s rozdělovacími znaménky, vám ještě daleko víc než pauza pomůže k vyjádření podtextu role. Posuďte sami, co se dá pomocí intonace a pauzy dokázat,“ řekl Torcov a začal přednášet vzrušený, pohnutlivý monolog, mluvený v neexistujícím jazyce, který si sám vymyslel. Ničemu jsme nerozuměli, ale přesto jsme poslouchali plni napětí. A tak jsme bez dlouhých výkladů pochopili, jak silně, jak emotivně lze na diváka působit už pouhou pauzou a intonací bez pomoci slovních významů.

„Síla“ řeči

/7/ Chtěl jsem dnes svému přednesu Othellova monologu dodat intenzity a tak jsem, jak se říká, „šlápl na pedál“, čili výrazně přidal na hlas.

Torcov spráskl ruce:

„Co jste to provedl? Copak nevíte, že síla není v křiku, ale v logice a důslednosti? Docela prostá řeč může i bez nadměrného zesilování hlasu a složitých intonačních figur vyvolat nesmírně silný účinek svou přesvědčivostí, jasností myšlenky, přesnou větnou stavbou a ukázněnou reprodukcí. O to se snažte především, začnete-li myslet na ‚sílu‘.

„Síla“ mluvy

Sílu mluvy chápou různí herci různě. Někteří ji hledají ve fyzickém napětí, zatínají pěsti a vymačkávají hlas z mluvních orgánů vodorovným směrem před sebe. Je to manýra, která vede ke křiku či k přiškrčenému chrapotu, ale nevytvoří sílu. Nikdy nevytlačujte hlas rovně před sebe, ale kreslete intonacemi zvukovou linii zdola nahoru a shora dolů. Síla mluvy není v halasnosti. Víte přece, že forte není žádné FORTE, forte pouze není piano. A piano pouze není forte. Jsou to pojmy relativní. Jen zpěváci bez vkusu si myslí, že je elegantní udělat ostrou hranici mezi silným a slabým zvukem, a podle toho střídají svá pianissima a fortissima. I v činohře se někdy hned šeptá a hned zase přemřštěně křičí bez ohledu na podstatu věci a proti zdravému smyslu. Ale znám také zpěváky a činoherce s nevelkým hlasem a temperamentem, kteří mají pověst lidí s velkým vokálním fondem, protože dovedou správnou technikou a povlovným narůstáním relativní hlasitosti mezi pianem a fortem vzbudit dojem fortissima a vyvolat tak desateronásobnou iluzi o síle svého hlasu.

Síla hlasu

Užívat prosté hlasové síly je na scéně téměř zbytečné. Hodí se leda k tomu, aby ohlušila laiky, kteří nerozumějí umění. Budete-li na scéně potřebovat opravdovou sílu mluvy, zapomeňte na silný hlas a vzpomeňte na intonaci s jejími vrcholky a nížinami, vzpomeňte na pauzy. Teprve na konci monologu, scény nebo hry, pro závěrečné věty či poslední slova použijte krátce plné zvučnosti svého hlasu, pokud to ovšem role vyžaduje a jsou-li ostatní způsoby, jako intonace, logika a postupná gradace, už vyčerpány.

Technika „síly“  
mluvy

Když se ptali Salviniho, jak může ve svém pokročilém věku ještě tak hlasitě na scéně křičet, odpověděl: „Já nekřičím, jen otvírám ústa. Dovedu roli postupně k nejsilnějšímu okamžiku a pak ať místo mě křičí divák, když to potřebuje.“

Logický důraz

/8/ „Dobry člověk,“ začala přednášet Veljaminová na začátku dnešní hodiny. Ale Torcov ji hned přerušil: „Dvě slova a na každé kladete důraz? Nemůžete akcentovat tak marnotratně. Důraz či přízvuk (jak se běžně říká), je ukazováček namířený na hlavní slovo věty nebo mluvního taktu. Ocitne-li se na nepravém místě, zkomolí smysl věty, zatímco má pomáhat ji tvořit. Řeknete-li: ‚DOBRY... ČLOVĚK‘, začínáte vyprávět o nějakých dvou představách či osobách. Přídavné jméno charakterizuje jméno podstatné. Spojte je tedy v jeden celek, v jediný pojem ‚dobryčlověk‘, odstraňte všechny přízvuky a zdůrazněte jen slabiku ČLO, ale jemně a ne násilně, neudeřte do ní jako pěsti: ‚dobryČLOVĚK‘.“

Cvičně jsme pak k těmto dvěma slovům přidávali další, až vznikla celá výpověď: „Dobry



člověk přišel k vám, ale nezastihl vás doma, a tak roztrpčen odešel se slovy, že se už nevrátí.“ Jenže čím víc bylo ve větě slov, tím víc jsme potřebovali důrazů.

„Začátečníci se přesprávilí snaží dobře mluvit a tak nadužívají důrazů,“ řekl Torcov. „Proto se snažte naopak odstraňovat důrazy všude, kde nejsou nezbytné. Vyčistíte si tak půdu a snáze rozmístíte důrazy správně. Pomáhá to zejména při tlumočení složitých myšlenek a obtížných textů. A hlavně nemyslete tolik na to, kam položit důraz, hleďte spíš, abyste měli jasný, zřetelný podtext, abyste měli co tlumočit.“

Odstraňování a kladení důrazů jsem pak cvičil na Othellově monologu. Obvykle říkávám: „Jak ledovaté vlny pontských VOD“, ale teď se mi zdálo, že nejdůležitější je slovo „vlny“, protože se tu mluví především o nich, a tak jsem začal: „Jak ledovaté VLny pontských vod“... Vyvolalo to protesty a spor. Torcov nás přerušil: „To všechno by bylo zbytečné, kdybyste pořádně znali zákony mluvy. Rázem byste se orientovali a bez rozmyšlení stanovili většinu závazných, správných důrazů. Pamatujte si aspoň několik pravidel o větěném důrazu:

*Přídavné jméno spojené s podstatným jménem nese důraz. Přisvojovací přídavná jména či zájmena rovněž ne.* Říkáme tedy: dobrýČLOvěk, otcůvDŮm, jehoKNIha.

*Souznačná přídavná jména nenesou důraz a poslední z nich normálně splyne s podstatným jménem:* milý dobrý báječnýČLOvěk.

*Nesouznačná přídavná jména nesou každé svůj důraz:* MLAdá, KRÁsná, CHYTrá, NAdaná ŽEna.

*Skupinová označení nesou důraz jen na posledním slově:* Petr Petrovič PETrov, pátého září roku devatenáct set OSM.

*Podstatné jméno ve druhém pádě nese vždycky důraz:* zvuk STRUN, sklenice MLÉka, dům mého OTce, kniha jeho BRÁtra.

*Protikladná slova strhují na sebe důraz bez ohledu na všechna ostatní pravidla:* ‚Je to hloupáŽEna!‘ ‚Ne, to je CHYTrá žena!‘... ‚To je ŽEna tvého přítele nebo jeho SESTra?‘ ‚To je MOje sestra.‘... ‚Jmenuje se, tuším, Petr Petrovič IVAnov, totiž ne, Petr IVAnovič Ivanov.‘

V ostatních případech vám k nalezení správného důrazu pomůže vždycky správný podtext.“

/9/ „Věta s jediným důrazem je prostá a nejsnáze dostupná. Akcentujte například ve větě ‚Přišel sem člověk, kterého dobře znáte‘ kterékoli slovo a smysl bude vždycky jasný. Ale zkuste zdůraznit dvě slova, třeba ‚sem‘ a ‚znáte‘, a už bude nesnadnější větu nejen zdůvodnit, ale i pronést. Proč? Protože do ní vkládáte nový význam: jednak, že nepřišel kdokoli, ale člověk, kterého znáte, a jednak že nepřišel kamkoli, ale právě sem. A položte třetí důraz na slovo ‚přišel‘, čili že nepřišel, a zdůvodnění i sdělnost této věty budou ještě složitější. A když si představíte dlouhou větu, v níž jsou všechna slova důrazná, ale vnitřně nezdůvodněná, zjistíte, že taková věta nic neznamená. A přece existují i takové věty, jako třeba tato tiráda ze Shakespearovy hry ‚Antonius a Kleopatra‘: ‚Srdce, jazyky, postavy, spisovatelé, bardí, básníci nemohou pochopit, vyslovit, odlít, vypsat, vyzpívat, vyčíslit její lásku k Antoniovi‘. Shakespeare v té větě spojil šest podmětů a šest přísudků, takže je v ní přesně vzato šest krát šest čili šestatřicet vět.

Vzniká tedy otázka technické metody oddělování a koordinace několika důrazů v jedné větě. Především máme k dispozici různou sílu důrazu. Vybereme tedy nejdůležitější slovo pro nejsilnější důraz a ostatní zdůrazníme v různých nižších rovinách. Ale důležitá není jen síla, nýbrž i jakost důrazů. Důraz může dopadat shora dolů, ale také směřovat zesponu nahoru, může se na slovo klást těžce, celou váhou, nebo se jen lehce, ostře vpichuje, jeho náraz může být tvrdý,

Plytvání důrazy

Pravidla  
o větěném důrazu

Věta s jediným  
důrazem

Věta s více  
důrazy

Koordinace  
důrazů ve větě

Síla a jakost  
důrazů



nebo je měkký, sotva postižitelný. Jsou pádné, ucelené, určité, „mužské“ důrazy, které odskakují a nemají trvání. Jsou „ženské“ důrazy, které nekončí náraz, ale doznívají.

Jiné prostředky  
koordinace

*Kromě důrazu můžeme slova vyzvedávat či ozvláštňovat pomocí intonace. Nebo pomocí pauzy. Je zkrátka třeba najít mezi důraznými slovy vzájemný poměr a gradací síly či jinými prostředky vytvořit zvukové roviny, které dávají větě zvukovou hloubku a perspektivu, a vystavět tak krásnou architekturu věty.*

Zdůraznění věty  
v mluvním celku

Všechno pak, co bylo řečeno o rozmístění a koordinaci důrazů ve větě, platí o zdůraznění jednotlivých vět ve větších mluvních celcích. *Nejdůležitější větu můžeme vyzvednout hlasovou silou, odlišným způsobem intonace, jiným tempem a rytmem, nebo postavením mezi dvě pauzy a dalšími a dalšími prostředky.* Jejich použití závisí na zkušenosti, poučenosti, vkusu, citu a talentu herce.

Herci, kteří mají cit pro slovo a svou rodnou řeč, koordinují a vytvářejí zvukové roviny téměř podvědomě. Čím četnější prostředky a bohatší možnosti má herec k dispozici, tím výraznější a působivější je jeho mluva.“

Na závěr nám Torcov sám přednesl Othellův monolog, a to tak, že průběžně komentoval svůj tvůrčí proces a informoval nás o použitých technických prostředcích. Bylo to vitruózní, ale byl jsem dotčen, že i v okamžicích tvorby mohou být v herci nějaké profesionální a technické výpočty. Kde je potom inspirace? Řekl jsem to Torcovovi. A současně jsem si postěžoval, že mě vlastně odnaučil mluvit, protože teď, co myslím na zákonitosti mluvy, nejsem s to spojit dvě slova. Uklidňoval mne, že to chce jen trpělivost, a pozval Šustova a mne, abychom přišli na zvláštní pohovor k němu do bytu.

„Ničemu jsem vás nenaučil, jen jsem vás uvedl do studia nového důležitého předmětu,“ řekl na odchodu nám všem a další výuku předal novému pedagogu jevištní mluvy.

## Perspektiva herce a role

Rozdvojení herce. Rozvržení části v celku. Rozvržení sil

Rozdvojení herce

/1/ Na pozvání jsme tedy navštívili Torcova. Mluvil jsem znovu o svém rozčarování nad tím, že herec v okamžiku inspirace je veden i hereckým výpočtem.

„Ano, i tím,“ přisvědčil Torcov. „Polovinou své podstaty se herec hrouží do hlavního úkolu, průběžného jednání, podtextu, vnitřního vidění a všech prvků vnitřního rozpoložení a druhá polovina žije psychotechnikou, přibližně tak, jak jsem vám to při hodině ozřejmil. Herec se v okamžiku tvorby rozdvojuje. Salvini o tom říká: „Herec na jevišti žije, pláče a směje se, ale zároveň pozoruje svůj smích a slzy. A v tomto dvojím životě, v této rovnováze mezi životem a hrou je právě jeho umění.“ Takové rozdvojení neruší ovšem inspiraci. V reálné existenci se přece také ustavičně rozdvojujeme a nebrání nám to hluboce cítit a žít.



Souvisí to s dvoji perspektivou, o které jsem se vám už kdysi zmínil, s perspektivou role a s perspektivou herce, která je s ní souběžná jako pěšina běžící podél silnice, protože je to cesta psychotechniky, kterou se vám snažím objasňovat. Perspektiva role je ovšem téma, které patří do kursu „práce na roli“, který bude probíhat až příští rok. Ve škole nechci přeskakovat a měnit pedagogický plán, ale vidím vaši nedočkavost, a proto jsem vás pozval sem.

Byl jsem onehdy v divadle. Po prvním jednání jsem byl hrou herců nadšen. Kreslili své postavy jasně, temperamentně a plní ohně, takže jsem je se zájmem sledoval. Ve druhém jednání předváděli totéž a v hledišti poklesl zájem i nálada, což se při třetím jednání stupňovalo. Pořád tytéž postavy bez vývoje, pořád týž ohnivý temperament upadající v šablonu, takže při pátém dějství jsem se už na jeviště skoro nedíval, neposlouchal, co se mluví, a koukal jsem, jak se vytratit. Jak si to vysvětlit?“

„Jednotvárností,“ poznamenal jsem.

„Ale čím vysvětlit tu jednotvárnost? Tím, že herci tvořili bez perspektivy.

*Shodněme se na tom, že slovem „perspektiva role“ budeme označovat rozvržení částí a jejich vzájemnou, harmonickou souvztažnost a podřízenost celku hry a role.*

*To znamená, že každá myšlenka, slovo, pohyb, cit, jednání, nejprostší příchod na scénu i nejprostší replika, všechno musí mít svou perspektivu a konečný cíl. Můžeme tedy mluvit o různých perspektivách. Perspektiva rozvíjející se myšlenky je realizována důrazem rozmístěným na slova, věty i vyšší mluvní celky, kterým tak dává plastičnost a smysl. Perspektiva citu se odvíjí z podtextu role v průběhu hry podle struktury a kompozice citových prvků v různých situacích. I rozvržení hlasových zabarvení má svou perspektivu.*

Nemohu umělecky předčítat knihu, kterou neznám. Chybí mi perspektiva. Ve stejné situaci je herec, chce-li hrát úlohu, kterou špatně prostudoval. Má jen matnou perspektivu role, neví, k čemu má nakonec dovést postavu, kterou hraje, myslí v každém okamžiku jen na nejbližší úkol, bez ohledu na celek. Jsou herci, kteří hrají Luku v Gorkého hře „Na dně“, a ani si nepřečetli poslední dějství, protože v něm už nevystupují. Nemohou mít správnou perspektivu, protože poslední dějství je výsledkem Lukova kázání, a k tomu konci musí role Luky od začátku směřovat, k němu má dovést i ostatní. *Postava hry o své budoucnosti, o své perspektivě nic neví, ale herec ji musí mít stále na zřeteli. Začátek role je závislý na jejím konci. Othello nemůže už v prvním dějství cenit zuby, obracet oči v sloup a prožívat vraždu z konce hry. To je hraní bez perspektivy. Všechny prožitky je třeba správně seřadit podle perspektivní linie role, v logickém, systematickém a důsledném pořádku, jak to vyžaduje psychologický vývoj postavy. Pak vznikne nosná konstrukce s harmonickým poměrem všech částí. A tomu říkáme perspektiva role.“*

[2] „*Perspektiva herce, člověka, který roli představuje, je pak potřebná k tomu, abychom správně rozvrhli své tvůrčí síly a výrazové možnosti, abychom moudře hospodařili s materiálem shromážděným pro roli. Je nebezpečné porušit míru hned od první scény, marnotratně vydat všechny svůj temperament a nemít rezervy pro další gradaci. A to se týká nejen temperamentu, ale i hlasové síly, mluvy, mimiky, pohybu, jednání, temporytmu, všech fyzických sil a prostředků ztělesňování. To všechno, včetně duševních sil, musíme regulovat a k tomu nezbytně potřebujeme perspektivu herce. Dává totiž našim prožitkům i vnějšmu jednání široký prostor, rozmach a velice důležitou setrvačnost. Představte si totiž, že běžíte o závod, ale ne celou trať najednou, nýbrž po úsecích, se zastávkami po každých dvaceti krocích. Za takových podmínek se ani pořádně nerozběhnete, ani nevyužijete setrvačnosti, ačkoli právě ta má pro běh obrovský význam. A totéž*

Dvoji perspektiva

Perspektiva role

Rozvržení částí  
vzhledem k celku  
a konečnému cíli

Perspektiva herce

Rozvržení  
prostředků a sil

Regulace  
a setrvačnost



se děje, zastavíte-li se po každém úseku role a začnete-li vždycky znovu, abyste hned zase končili. Vaše vnitřní úsilí, chtění a jednání nenabudou setrvačnosti, která žene a rozplameňuje cit, vůli, myšlenky, obrazotvornost a tak dále. Na krátkých úsecích se nelze rozběhnout, a proto potřebujete před sebou prostor, perspektivu, daleký, lákavý cíl.

Perspektiva  
a průběžné jednání

Perspektiva hry a role vám asi připomíná průběžné jednání. Není s ním samozřejmě totožná, ale je mu velmi blízko. Je to směr, cesta, po které se průběžné jednání ve hře ubírá. *Perspektiva hry a role spolu s průběžným jednáním jsou hlavním smyslem naší tvůrčí činnosti a celého systému.*“

## Temporytmus

Výměr a výklad pojmů. Osobní rytmus. Účinky rytmu na prožívání — na emocionální paměť. Vnitřní a vnější temporytmus. Rytmické koincidence. Vliv na vytváření postav a scén. Spojení různých temporytmů v jedné postavě. Temporytmus představení. Spojitost rytmu mluvy a rytmu prožívání. Vztah herců k temporytmu mluvy. Přímé působení rytmu na cit

Výměr pojmů

/1/ „Vnitřní temporytmus je jednou z důležitých složek jevištního tvůrčího stavu. Měl jsem se tedy o něm zmínit už dřív, ale byl bych vám tím zkomplikoval práci. Daleko názornější je mluvit o vnitřním temporytmu v souvislosti s vnějším temporytmem, to jest v okamžiku, kdy se názorně projeví fyzickými pohyby a je viditelný, ne tedy už jen pocíťovaný a jako všechno prožívání skrytý našim zrakům. Ale nejprve si upřesněme pojmy:

Tempo

„Tempo“ je rychlost střídání stejně dlouhých dob, dohodou přijatých za jednotku, a to v tom či onom taktu.

Rytmus

„Rytmus“ je kvantitativní poměr skutečných délek pohybu či zvuku k délkám přijatým dohodou za jednotku, a to v určitém tempu a taktu.

Takt

„Takt“ je opakovaný, nebo k opakování určený sled stejně dlouhých dob, dohodou přijatých za jednotku a poznamenaných důrazem na některé z nich.“

Tyto definice nám Torcov přečetl úvodem k další etapě vyučovacího programu. A rovnou dodal, že nic nevádí, jestli jim zatím nerozumíme. „Dokud nepoznáte účinek temporytmu sami na sobě, nebudou vám definice nic platny, naopak, rozumový přístup by vám mohl jen překážet v tom nejdůležitějším: abyste si dovedli s temporytmem svobodně a bezstarostně hrát! Tím je třeba začít.“

Názorný příklad  
s metronomy

Další práci vedl Rachmanov. Do středu jeviště dal postavit velký metronom a předvedl jej v různých rychlostech, od andantissima přes allegro až k prestissimu. Přitom odděloval cinknutím zvonku vždycky dva, potom tři a pak čtyři úderů metronomu, čili dělil je do dvoudobých, třídobých a čtyřdobých taktů. Nato spustil tři malé metronomy. Jeden běžel dvakrát, druhý čtyřikrát, třetí osmkrát tak rychle jako velký. Šestnáctiny a dvaatřicetiny jsme k tomu vyťukávali



sami. Údery se pravidelně scházely a rozcházely. Spleť zvuků Rachmanov pak ještě zvýšil promíšením sudých a lichých počtů, dvoudobých a čtyřdobých taktů s třídobými a pětidobými. Ale všechny tyto údery se sešly s velkým metronomem v okamžiku, kdy zvonek oznamoval začátek každého taktu. Byl to okamžik, kdy shoda úderů vytvořila v tom nevyslovitelném zmatku soulad.

„Všimnete si,“ řekl Rachmanov, „jaký řád je v tom organizovaném chaosu. Velký metronom udává s pedantskou pravidelností tempo, zvonek udává takt a všechny ostatní údery vytvářejí rytmus.“

„Tempo“ znamená rychle nebo pomalu. Tempo zkracuje nebo prodlužuje čas, který věnujeme jednání, zrychluje nebo zpomaluje mluvu.

„Takt“ je měřítkem času. Je to relativní pojem. Nejsou všechny takty stejně dlouhé a jejich trvání závisí na tempu, na rychlosti. Tato časová míra není tedy rovnocenná délkovému metru, kterým měříme prostor a který je neměnný.

„Rytmus“ rozděluje časové úseky odměřované taktem na nejrůznější délky o různých délkách. V témže časovém rozměru, v jednom taktu, lze tedy seskupit nespočetné kombinace a vytvořit nekonečné množství nejrůznějších rytmů. Například:

$$1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 1 \text{ čtyřčtvrteční takt. Nebo:}$$

$$4/16 + 1/4 + 2/8 = 1 \text{ tříčtvrteční takt.}$$

Tak je rytmus kombinován z jednotlivých dob nejrůznějších délek, které rozčleňují čas daný taktem na nejrůznější úseky, a ty se seskupují do nekonečné řady spojů a skupin.

Totéž se děje v naší herecké práci. Naše jednání a mluva plynou v čase. Jednáme-li, vyplňujeme plynoucí čas nejrůznějšími pohyby a oddechy, které mezi ně vkládáme. Mluvíme-li, vyplňujeme plynoucí čas pronášením hlásek různých délek ve střídavém sledu s odmlkami. Vzniká tak náš osobní rytmus.

Při kolektivním jevištním jednání, uprostřed celého chaosu temporytmů, musíme umět najít, izolovat a samostatně vést svůj vlastní rytmus a své vlastní tempo v pohybu, mluvě i prožívání role, kterou tvoříme.“

[2] Cvičili jsme temporytmus. Při volném chodu metronomu jsme vytleskávali stejnoměrně: raz... dva... tři... čtyři... Ale tento uspávající způsob byl postupně obměňován. Napřed jsme tleskali důrazněji na každou první a třetí dobu, pak na všechny čtyři. Nato jsme zvyšovali počet tlesknutí na každou dobu, takže jsme ji dělili na půlky, čtvrtky, osminky, až jsme se u šestnáctinek pěkně zadýchali. Když se pak zrychlovalo i tempo metronomu, pomáhali jsme si nohama, tělem, hekáním, zapotili jsme se, až jsme prostě nestačili. Ale rozehrálo to v nás každou žilku a bylo nám veselo. Torcov se smál:

„Vidíte, jakou moc má temporytmus! Může vás uspat nebo rozjařit. Vládne nejen vašim svalům, ale i vašim citům a náladám, jak jste se právě přesvědčili.“

„Ale my přece neožili temporytmem, ale prostě rychlostí pohybu při tleskání, a to je způsob, jakým se dovede zahrát každý noční hlídač,“ namítal Govorkov.

Torcov se nepřel a přikročil s námi k dalšímu cvičení. Řekl: „Dám vám teď čtyřčtvrteční takt s jednou půlovou notou, na které bude důraz, s čtvrtovou pauzou, kterou vyznačíte jako „hm“, a konečně s jednou čtvrtovou notou.“ Tleskali jsme:

RAZ-dva, hm, čtyři, RAZ-dva, hm, čtyři, RAZ-dva, hm... Po chvíli jsme zjistili, že vznikla celkem poklidná, ba slavnostní nálada. Ale stačilo vyměnit čtvrtovou notu za osminovou pauzu a osminovou notu a rázem tato jakoby zpožděná osminka vnesla do taktu jakýsi neklid:

RAZ-dva, hm, hm - 1/8, RAZ-dva, hm, hm - 1/8, RAZ-dva... Pak jsme půlovou notu

Výklad pojmů

Tempo

Takt

Rytmus

Osobní rytmus

Cvičení temporytmu

Účinky temporytmu



nahradili dvěma čtvrtovými, čtvrtové osminkami s předsazenou osminkovou pauzou a vzniklý nepokoj synkopy ještě zesilovaly. Když jsme pak několik tlesknutí spojili v duoly a trioly, měnili způsob a sílu důrazů a celá cvičení prováděli čím dál v rychlejších tempech, vznikaly nejrozmanitější nálady, jako „andante maestoso“, „allegretto“, „allegro vivace“, a tak jsme nakonec všichni, včetně Govorkova, uvěřili, že ne samo jednání, ale především temporytmus může vykonávat přímý a bezprostřední vliv na náladu a navodit emotivní představy. Torcov to potvrdil:

Účinek rytmu  
na prožívání

„Je to obecně známá pravda, na kterou herci často zapomínají, že totiž *správná rytmičnost slabik, slov, mluvy, pohybů a gest při jednání má velký význam pro správné prožívání*. Nesmíme ovšem zapomínat, že temporytmus je hůl o dvou koncích, a je-li nesprávný, je i vyvolaný cit nesprávný.“

Pokusy  
s temporytmem

/3/      Prováděli jsme další pokusy s temporytmem. Torcov například začal podupávat v rytmu vojenského pochodu, my se připojili a za chvíli nás pochodoval celý pluk. Navíc pak nás strohé údery nutily napřímít se a vyvolávaly pocit vojenského držení těla.

Nebo jsme vytukávali rytmy známých hudebních motivů a druzí je měli poznat.

Nakonec jsme vytukávali své nálady. Ale je nutno přiznat, že ani v jediném případě nikdo neuhodl, co tukaní opravdu znamená. Temporytmus tím utrpěl jakoby fiasko. Ale Torcov řekl:

„Copak jste tukai pro druhé a ne sami pro sebe? Důležité je, že jste se sami nakazili temporytmem a probudili svou emocionální paměť, svůj cit.“ Jedině Govorkov se ještě pokusil o protest, že cit vyvolala představa daných okolností a ne tedy temporytmus. „A co vyvolalo tú představu?“ odpovídali jsme mu už sami. „Temporytmus!“

„Rychle a bez rozmyšlení vyteskejte temporytmus cestujícího na nádraží před odjezdem na dalekou cestu,“ vybídl mě Torcov. Představil jsem si pokladnu, frontu na jízdenky, pak stánek s novinami, občerstvení v nádražním bufetu, koupí cigaret, nástup do vlaku, a to všem jsem vyteskával v rozvázném temporytmu. Pak jsem měl opakovat totéž, ale s tím rozdílem, že na všechno mám jen pět minut, takže dosavadní vyrovnanost temporytmu byla vystřídána spěchem a nervozitou. A do třetice jsem to všechno měl stihnout za jedinou minutu, nemá-li mi ujet vlak. Musel jsem myslet už jen na to nejnnutnější, podřadné věci jsem vyloučil, ale pořád jsem neměl dost hbité ruce, abych vyteskal temporytmus, kterým jsem žil uvnitř.

Vnitřní obrazová  
a citová náplň  
temporytmu

Na závěr nám Torcov vysvětlil smysl dnešních cvičení: „Sami vidíte, že *temporytmus nemůžeme procítit, aniž jsme si vybavili příslušné vidění, aniž jsme si představili dané okolnosti a uvědomili úkoly a jednání. To všechno je tak těsně spjato, že dané okolnosti vyvolávají příslušný temporytmus a temporytmus nás nutí myslet na příslušné dané okolnosti. Temporytmus má tedy vliv nejen na emocionální, ale i na zrakovou paměť, a nelze jej chápat izolovaně jako něco, co se týká jen rychlosti a rytmičnosti*. Vojenský pochod, procházka nebo pohřební průvod mohou mít jeden a týž temporytmus, ale jak ostře se liší náladou a vnitřní náplní! Má tedy temporytmus nejen formální vlastnosti, jimiž působí na naši přirozenost, ale i vnitřní náplň, která posiluje probuzený cit.“

Hraní  
s temporytmem

/4/      „S temporytmem jste se teď seznámili natolik, že si s ním můžete začít hrát,“ řekl Torcov. „Jen si ještě předem odpovězte na otázku, čím vyznačíme doby rytmicky akcentované.“

„Pohyby rukou, nohou, celého těla, otáčením hlavy, mimikou, důrazným vyslovením slabik a slov...“, vypočítávali jsme jeden přes druhého.

„Ano,“ souhlasil Torcov. „Chodíme, běháme, jezdíme na kole, mluvíme, pracujeme v tom či onom temporytmu. Ale co když se lidé nehýbají, když jen klidně sedí, leží, odpočívají nebo na něco čekají a nic při tom nedělají? Znamená to, že jsou bez tempa a bez rytmu?“



„Mají tempo i rytmus, ale bez vnějšího projevu, jen vnitřně pocítovaný,“ řekl jsem.  
 „Správně,“ potvrdil Torcov. „*Přemýšlíme, sníme, teskníme také v určitém temporytmu, protože to všechno jsou projevy našeho života, a kde je život, je i jednání, kde je jednání, je i pohyb, a kde je pohyb, je tempo, a kde je tempo, je i rytmus. To znamená, že i vzájemný styk vyzařováním má svůj temporytmus, má jej pohyb myšlenek a představ, pohyb citů, každá lidská vášeň, každý duševní stav. Každý prožitek má svůj temporytmus.*

Temporytmus  
vnitřních procesů

Každý fakt, každá událost se odehrává v příslušném temporytmu. Tak například slavnostní shromáždění, vyhlášení války nebo míru, přijetí deputace, to všechno musí mít své vlastní tempo a svůj rytmus. Když temporytmus neodpovídá tomu, co se děje, vyvolává to komický účinek. Jen si představte císařskou dvojici, jak běží klusem ke korunovaci. Zkrátka v každé minutě naší existence žije vně i uvnitř nás ten či onen temporytmus.

Temporytmus  
události

Temporytmus  
v životě

V hudbě, jak víte, sestává melodie z taktů a takty z dob různého trvání a různé síly. Tyto doby tlumočí rytmus. A pokud jde o tempo, to si buď odpočítává v duchu hudebník, nebo je udává dirigent taktovkou.

Temporytmus  
v hudbě

V divadle vzniká podobně jevištní jednání kompozicí různě velkých a dlouhých pohybů v různém rytmu, jevištní mluva pak vzniká kompozicí krátkých a dlouhých, přízvučných a nepřízvučných hlásek, slabik a slov, jimiž je rovněž vyjádřen rytmus. *Na jevišti jednáme a pronášíme text role při myšleném počítání jakéhosi skrytého, vnitřního metronomu. Zdůrazněné slabiky a zdůrazněné pohyby mají tvořit nepřetržitý sled dob rytmicky shodných s tímto metronomem. Procítí-li herec intuitivně, co se na jevišti mluví a dělá, srovnají se slovní a pohybové důrazy samy s tímto vnitřním počítáním a vznikajícím shodám říkáme „rytmické koincidence“. Jinak je třeba vyvolat v sobě temporytmus technickým postupem od vnějšího k vnitřnímu. Víte už, že se to nedá dělat bez vnitřního vidění daných okolností, které rozněcují cit.“*

Temporytmus  
na jevišti

Rytmické  
koincidence

Tuto spojitost temporytmu s citem jsme si pak ověřovali dalšími pokusy. Dostali jsme pokyn vyplnit celou jednu dobu mezi dvěma údery metronomu jediným pohybem nebo jednáním. Své jednání jsem si zdůvodnil vyhlížením nezřetelného bodu v dálce. Pak jsme vyplňovali takt dvěma, čtyřmi, osmi pohyby. Stupňoval jsem tedy rychlost pohybů při hledání důležité věci po kapsách. Při největší rychlosti metronomu jsem se rukama bránil útočícímu roji včel. Ponenáhlu jsem temporytmu přivýkal a hravě vyladovol svůj pohyb s metronomem. Pak mi dal Torcov jiný úkol.

Další pokusy  
s temporytmem

Dostal jsem velký podnos s nejrůznějšími předměty a měl jsem je ve stanoveném temporytmu rozdat ostatním. Představil jsem si nejdřív, jak slavnostně rozdílím sportovní ceny. V rychlejším tempu jsem v roli lokaje podával sklenky se šampaňským a totéž jednání v osminách ze mne udělalo nádražního číšníka, který pospíchá, aby hosty obsloužil do odjezdu vlaku. Při dalším zrychlení mi už všechno začalo padat z rukou a se zavedením synkop se pocít zmatku ještě zesílil.

*Nové poučení, kterého se mi tím vším dostalo, tedy bylo, že temporytmus může napovědět nejen určité city a podnítit prožívání, ale může pomáhat i při vytváření postav.*

Vliv temporytmu  
na vytváření  
postav a scén

Při hudbě se tento vliv rytmizovaného jednání na emoce a obraznost ještě zesílil. Rachmanov nám hrál na klavír a my měli v rytmu hudby libovolně jednat. Vznikla ve mně představa, že jedu na koni... v horách... jsem Čerkes a prchám ze zajetí... vstříc mi běží moje milá... Zkrátka udělal jsem další objev:

Temporytmus může napovědět nejen postavy, ale celé scény!

5) „V životě i na jevišti má každý svůj vlastní temporytmus,“ řekl Torcov úvodem k dalšímu cvičení. Dal pak spustit tři metronomy a my měli libovolně jednat každý podle zvoleného temporytmu. Ale Veljaminovou cizí rytmy pořád pletly. Pak Torcov určil tuto situaci: jste v herecké

Osobní  
temporytmus  
ve směsici  
různých rytmů



šatně, někteří se zvolna odličují a chystají domů, jiní se urychleně převlékají na další výstup a Veljaminová se má v několika minutách učesat a obléci do plesových šatů. Tentokrát už Veljaminovou nic nerušilo. Díky ženské přirozenosti jednala soustředěně, účelně, a dokonce i v rytmu. Torcov pak pokračoval ve výkladu:

Různé temporytmy u jedné osoby

„Takové směsice rozmanitých rytmů se na jevišti často vyskytnou, zejména při davových scénách. Herec by pak měl umět zacházet se svým temporytmem jako malíř s barvami a mísit si jej z nejrozmanitějších rychlostí a rytmů. *U jednoho člověka se totiž mohou objevit současně rozdílné rytmy a tempa. Když je postava bez rozporů, je na místě jediný temporytmus. Ale v okamžiku pochyb vznikají rozdílné temporytmy, které odpovídají zápasu protichůdných principů.* To prohlubuje prožívání, zintenzivňuje aktivitu, probouzí cit.“

Pokus s trojím temporytmem

Ověřil jsem si to etudou s dvojitým temporytmem: představil jsem si, že jsem opilý lékárník, který se zvolna potácí po místnosti a přitom se snaží velmi rychle cosi třít v kelímku. A pak jsem zkusil i trojí temporytmus: v jednom si opakovat roli, v rychlejším chodit po šatně a v nejrychlejším se oblékat. Postupně jsem ty tři temporytmy skutečně ovládl.

Když se nám některé komplikovanější úkoly nedařily, ujišťoval nás Torcov, že si jednou na nesnáze ani nevzpomeneme, zato se budeme umět chopit rytmu jako spásné kotvy.

Cvičení s „vnitřním metronomem“

/6/ Dnes nám Torcov uložil opakovat všechna předchozí cvičení, jenže bez pomoci metronomu, jen s vlastním vnitřním počítáním. Zpočátku jsem si pomáhal různými fyzickými poškuby jako rytmickými akcenty. Torcov to připustil jako pomoc z nouze. Však až prý ve mně temporytmus zesílí, postačí mi „počítání v duchu“. Abych si celý postup uvědomil a vyzkoušel, dostal jsem za úkol žít v nitru neklidným temporytmem, ale navenek vypadat klidně až lenivě.

Spojení protichůdných temporytmů

Nejprve jsem si stanovil rychlosti vnějšího a vnitřního rytmu a zachytil je neznatelným svíráním prstů. Pak jsem hledal zdůvodnění vnitřního temporytmu. Za jakých okolností by byl co nejrychlejší a nejneklidnější? A vynořila se mi představa spáchaného zločinu. Vražda Maloletkové! Vražda ze žárlivosti! A já jsem vrah!!! A teď tu stojím s ostatními nad jejím bezduchým tělem! Tyto představy mě dostatečně vzrušily a zdůvodnily prudké tempo vnitřního rytmu. Pak jsem si položil otázku, co bych v takové situaci dělal, a odpovědí byla logická a přirozená snaha chovat se klidně a nenápadně. Nedařilo se mi to hned, začal jsem uhýbat očima před pohledy druhých. Ale tím spíš jsem uvěřil, že mám co skrývat, a čím víc jsem pak předstíral klid, tím víc rostl můj vnitřní neklid, čím víc jsem myslel na to, co asi bude, tím jsem byl rozčilenější a tím usilovněji jsem se snažil vypadat bezstarostně. Dvojitý rytmus pak už začal vznikat samočinně. Sjednocení obou krajností mi dalo pocit opravdovosti, takže jsem už nemyslel na počítání, ale jsem spontánně oba temporytmy prožíval. Potvrdil mi to Torcov tím, že opravdu vycítil, co se ve mně děje, ačkoli jsem se snažil nedat nic najevo. Řekl mi: „Tím neklidným klidem jste prozradil svůj stav spíš než čímkoli jiným. Nervózní temporytmy pohybu očí, otáčení hlavy, poposednutí či vytažení kapesníku narušovaly co chvíli vaši vnější chladnokrevnost, a tak bezděky prozrazovaly, že je předstíráte.“

*Při složitém vnitřním stavu, jak tedy vidíte, nevystačíte s jediným temporytmem, ale musíte jich několik spojit. Na takovém spojení protichůdných temporytmů záleží často celé role a hry. Kolik je jen u Čechova takových postav, co navenek jsou klidné, a přitom se chvějí vnitřním neklidem.“*

Temporytmus představení

/7/ „Každá hra, každé představení má také svůj temporytmus. To ovšem neznamená, že jde o jediný temporytmus, ale o souhrn rozmanitých rychlostí a rytmů spjatých v harmonický celek.“



Význam temporytmu je pro celé představení ohromný a závisí na něm často úspěch večera. Jen si představte tragédii hranou v tempu vódvilu a vódvil v tempu tragédie.

Psychotechnickou metodu, která by nám pomohla stanovit správný temporytmus role a celé hry, nemáme zatím, bohužel, k dispozici. Podívejme se tedy, co se v praxi skutečně děje.

*Temporytmus činohry vzniká většinou náhodně. Je-li herec v dobré tvůrčí náladě a najde-li odezvu u diváků, dostaví se prožívání a správný temporytmus samy sebou. Ale když k tomu nedojde, jsme bezmocní. V hudebních útvarech je problém temporytmu vyřešen, je dán partiturou. Zpěvák a tanečník mají metronom, dirigenta a choreografa. V činohře jen veršované formy mají své metrum, jinak tu nejsou žádné zákony, partitury, metronomy, a proto každé představení probíhá pokaždé v jiném temporytmu. Závisí to do značné míry na osobním temporytmu člověka-herce, který může být unavený nebo soukromě vzrušený, a rázem tím ovlivní celé představení. Ale i když herec ví, že musí svůj osobní temporytmus přizpůsobit roli, zvýšit jej nebo uklidnit, udělá to vždycky jen v určité relaci. Jeho okamžitý temporytmus odpovídá dejme tomu číslu 50 a zvýší jej tedy na 100 a je spokojen, jenže správný temporytmus hry vyžaduje číslo 200. Taková diference má ovšem vliv jak na dané okolnosti, tak na tvůrčí úkol a jeho provedení. Nejhorší pak je, že nesprávný temporytmus se projeví i na citu a na prožívání. Jak vyrovnat takový nepoměr?*

Ideálním řešením by byl absolutní smysl pro temporytmus, ale kolik činoherců jej má. Někteří velcí herci dovedou před svým výstupem vycítit temporytmus představení, uvést se do něho a splynout s ním, jindy naopak sami intuitivně udají správný temporytmus a strhnou s sebou i ostatní.

*Temporytmus hry je temporytmem jejího průběžného jednání a jejích podtextů. Je třeba správně jej rozložit v rámci perspektivy herce a role. Temporytmus pak pomáhá herci správně prožívat, přispívá k tomu, aby jeho hra byla přesná, plynulá, ucelená a plastická a dodává celému představení vyváženou krásu.*

„Oč by všechno bylo jednodušší, kdyby činohru řídil také dirigent!“ povzdechl si Vjuncov. Ale ukázalo se, že i na to naši učitelé už mysleli. Rachmanov namontoval do nápovědní budky dvě střídavě blikající žárovky, které nahradily kyvadlový pohyb metronomu. Pomocí tlačítek na rozvodné desce bylo možno udat správné tempo jednotlivých úseků hry podle toho, jak bylo dohodnuto při zkouškách. Rachmanov a Torcov se pak sami podrobili pokusu s tímto svým „elektrickým dirigentem“. My jsme jim pomocí světelných signálů udávali různá tempa a oba herci si každý nový temporytmus pohotově zdůvodňovali a hned v něm jednali. Zkoušeli jsme to též, ale zdaleka ne tak úspěšně.

„Závěr se nabízí sám,“ řekl Torcov, „elektrický dirigent“ by mohl být dobrým pomocníkem herců a regulátorem představení, kdyby byli herci v temporytmu dostatečně školeni. Jenže většína herců si důležitost temporytmu pro činohru ještě ani neuvědomuje. A přece, kolik užítku by mohlo přinést třeba jen to, kdyby se herci před představením uvedli do správného temporytmu určitými cviky při hudbě.“

„Jakými cviky?“ byli jsme zvědaví.

„Jaký máte právě teď temporytmus?“ zeptal se Torcov. Ale viděl, že nás všechny svou otázkou uvedl do rozpaků, a proto vysvětloval: „Každý člověk musí přece procítovat rychlost a ten či onen rytmus svého jednání, svých pohybů, svých citů, myšlenek, dechu, tepu své krve, tlukotu srdce, svého celkového stavu.“

„Ale ano, jenže nevím, co mám pozorovat,“ řekl jsem, „pomyšlení na příjemný večer, který mám před sebou, ve mně vyvolává čilý temporytmus, ale vzápětí určité pochybnosti způsobují jeho pokles.“

Temporytmus  
činohry  
a hudebních  
útvárů

Závislost  
temporytmu  
činohry  
na hereckých  
temporytmech

Herecký  
temporytmus

„Dirigent“  
v činohře

Příprava  
správného  
temporytmu  
před představením



„Žijete tedy střídavým temporytmem. Hlavně se nebojte, že se při hledání temporytmu dopustíte chyby. Nic se totiž nestane! Důležité je, že při tom v sobě odkrýváte cit. Pocit temporytmu je vždycky takřka na dosah ruky. Povšechná představa o každém prožitém okamžiku nám vždycky více nebo méně utkví v paměti. Vzpomeňte si třeba, v jakém temporytmu jste se ráno probudil.“

Od prožitku  
k temporytmu

Představil jsem si okolnosti dnešního rána: holil jsem se a pošta přinesla peníze, několikrát zazvonil telefon a nakonec jsem přišel pozdě do školy. A tak ve mně na chvíli ožil uspěchaný temporytmus, který jsem mohl vytleskat.

Od temporytmu  
k prožitku

Nato Torcov sám něco rychle a zmateně vytleskával a vybídl mě, abych si teď naopak vymyslel okolnosti k tomuto danému temporytmu.

Podle všech pravidel jsem položil své obraznosti otázku: kde, kdy, proč a nač tu sedím? Napadlo mě, že čekám u chirurga na rozhodnutí, půjdu-li na vážnou operaci, ale hned jsem viděl, že by to byl impuls k ještě rychlejšímu temporytmu, než byl dán, a že přiměřenější bude představa čekání u zubaře.

„Jak vidíte,“ uzavřel Torcov, „můžete postupovat od prožitku k temporytmu i od temporytmu k prožitku a citu. Oba tyto způsoby musí herec ovládat a podle nich zařídit i svá cvičení.“

Temporytmus  
mluvy

/8/ „Zatím jsme si ověřovali, jaký přímý vliv na náš cit má temporytmus jednání. Teď se podíváme, jak na cit působí temporytmus slov,“ zahájil Torcov další lekci. „Ukáže-li se, že výsledky jsou podobné, získáte další psychotechnický prostředek, jak ‚vnějším‘ působit na ‚vnitřní‘, jak temporytmem mluvy probouzet cit.

Mluva vyplňuje plynoucí čas tóny a pauzami o nejrůznějších délkách. Tokem slov je tedy čas členěn v rytmické útvary a skupiny. Jak vidět, jsou zvuky, hlásky, slabiky a slova výborným materiálem pro vyjádření temporytmu jak textu, tak vnitřního podtextu. Z tohoto materiálu buduje herec svou rytmickou mluvu a ta je při tlumočení intenzivních prožitků slovy nezbytná.

Příbuzenství  
mluvy s hudbou

Rytmická, zvučná, plynulá mluva má mnoho vlastností a prvků příbuzných se zpěvem a hudbou. V mluvě jako v hudbě není naprosto lhostejné, mluvíme-li v celých notách nebo ve čtvrtových, v osminách či šestnáctinách, v kvadriolách, triolách a podobně. To dobře vědí zpěváci a neodvažují se hřešit proti matematickým zákonům rytmu. Tato přesnost je neobyčejně působivá. Umění vyžaduje řád. To platí jak pro zpěváky, tak pro herce.

Nedostatky  
herecké mluvy  
v praxi

Mnozí herci jsou ovšem k jazyku nevěšmaví, drmolí slova, polykají konce, mají zmatený rytmus mluvy a mění jej od věty k větě, mnohdy i v průběhu věty či slova. U správné a krásné mluvy jsou takové jevy nepřipustné, pokud ovšem nejde o záměrnou charakterizaci role.

Další nesnáze je v tom, že mnozí herci nemají propracovány velmi důležité prvky mluvy, jako jsou na jedné straně plynulost a volný, zvučný tok a na druhé straně hbitost, lehkost, zřetelnost a pečlivá výslovnost. Opravdu zřídka uslyšíte na jevišti pěknou volnou mluvu. Volné tempo není snadné a je třeba najít si pro ně správné vnitřní zdůvodnění. Ještě řídkěji je na jevišti slyšet pěknou rychlou mluvu, jasnou v dikci i v reprodukci myšlenek a se zřetelným rytmem. Neumíme zajiskřit svou mluvou jako francouzští nebo italské herci. U nás je to brebentění, které dopadne nesrozumitelně a těžkopádně. Rychlou mluvu je třeba vypracovat pozvolna, vytrvalým a přehnaně výrazným opakováním slov, až se mluvidla naučí konat tutéž práci v co nejrychlejšímu tempu.

Vzájemný vliv  
rytmu mluvy  
a rytmu prožívání

*Tlumočte správně délku hlásek, slabik a slov, tvořte mluvní takty, vyvažujte navzájem rytmické koincidence celých vět, dbejte o správné přízvuky a uvidíte, že výrazný rytmus mluvy pomáhá výraznému a rytmickému prožívání, a naopak, rytmus prožívání pomáhá k výrazné mluvě, za předpokladu, že je tato výraznost vnitřně dobře zdůvodněná.“*



Nato dal Torcov spustit metronom a vyzval mě, abych v jeho pomalém tempu vyprávěl nějakou příhodu. Nedařilo se mi to. Stále jsem se opožďoval nebo předbíhal, až jsem pro samé úsilí shodnout se s metronomem přestal chápat, co mluvím.

„Nedejte se odradit,“ uklidňoval mě Torcov, „jste jen příliš náročný na temporytmus prózy. Nezapomeňte, že próza nejsou verše a nedá se skandovat. V próze může být každý takt v jiném rytmu. Zkuste říci první větu z Gogolova ‚Revizora‘: ‚Sezval jsem vás, pánové, abych vám oznámil velmi nepříjemnou věc: jede k nám revizor.‘ Na první pohled tu rytmus není žádný. Ale zkusme jít po částech a postihnout jejich rytmus:

Sezval jsem vás, pánové	=	Tra-la-la-lá trá-la-lá hm
abych vám oznámil	=	tra-la-lá tra-lá-la
velmi nepříjemnou věc	=	tra-la tra-lá-la-lá tram hm
jede k nám revizor	=	tra-la-lá tra-la-la

Rytmus mluvy  
v próze

Vidíte, že i prozaická věta může být rytmická. Jde jen o to, jak spojit části, které mají různé rytmy. V tom je celý vtíp.

Jedním z hlavních rozdílů mezi prozaickou a veršovanou formou je jejich odlišný temporytmus. Verše mají odlišnou formu, a proto je i jinak procítujeme než próza. Ale stejně tak můžeme říci, že verše mají odlišnou formu, protože je jinak procítujeme, protože je jejich podtext jinak prožíván. Rozhodně má básnické metrum větší vliv na naše city, vzpomínky a prožitky než obyčejná próza.

Na základě toho konstatujeme: čím je báseň nebo próza rytmičtější, tím výrazněji můžeme celý text i jeho myšlenky i city prožívat a naopak, čím výraznější jsou myšlenky, city a prožitky, tím rytmičtější slovní výraz si hledají. To je tedy nový způsob, jak se projevuje vliv temporytmu na cit a citu na temporytmus. Jen si vzpomeňte, jak prosté vytukávání temporytmů dovedlo oživit vaši emocionální paměť. Tím účinněji na ni působí živé zvuky lidského hlasu, temporytmus hlásek, slabik a slov s jejich podtextem. A to i tenkrát, jak nejednou ukázala zkušenost, když smysl slov vůbec nechápeme.

Temporytmus žije v herci na jevišti a projevuje se nejen v jednání a pohybech, ale i v nehybnosti, nejen v mluvě, ale i v mlčení. Pomlka ve verši je stejně rytmická jako verš sám, ale její délka je omezena, protože kdyby se příliš protáhla, porušila by linii temporytmu mluvy, ve verších by vznikly trhliny a mluvící i posluchač by prostě vypadli z rytmu. Někdy si ovšem samo jednání delší pauzu vynutí. Potom je dobře temporytmus veršů poněkud zdůraznit, jakmile opět promluvíme, aby se posluchači usnadnil návrat do rytmické osnovy verše.

Jsou herci, kteří se takových dlouhých němých pauz bojí a jednají proto uspěchaně, aby se mohli co nejrychleji vrátit ke slovům a jejich temporytmu. Tak vzniká shon, který ubíjí pravdivost jevištního jednání, komolí podtext a jeho prožívání, komolí i vnější a vnitřní temporytmus. Nezdůvodněný spěch tedy a nedostatek vnitřního podtextu vyvolávají onen strach z pauzy. Proto je třeba provést jednání klidně, beze spěchu, ale také bez přetahování odmlk, řídit se citem pro pravdivost a nepřestat si v duchu počítat. Podívejte se například na tento výstup Lízy v ‚Hoří z rozumu‘, který plyne celý v rytmu šestistopého jambu:

„Hodiny postrčím‘ lalá lalá lalála  
tralá lalá lalá ‚to bude motanice‘  
tralá lalá lalá lalá lalá lalá  
„Dám zahrát jim‘ lalá lalá lalá lalá

(Líza přechází k hodinám...  
otvírá je...  
posouvá ručičky...  
spouští hrací strojek...)

Rytmické mlčení

Strach z pauzy

Rytmizace pomlky



tralá lalá lalá lalá lalá lalá  
tralá lalá lalá lalá lalá lalá  
tralá lalá lalá  
lalá lalá lalá  
,Ach, pane?' lalá lalá lalá lalá lalá

hodiny hrají, Líza tančí...  
Famusov otvírá dveře...  
kradmo se blíží...  
Líza ho spatří...  
a odbíhá...)

Taková ‚tralalace‘ vyplní pomlku rytmickým počítáním a udržuje spojení s temporytmem předchozí věty, takže při další promluvě na něj můžeme navázat. Jak vidíte, je třeba nejen rytmicky mluvit, ale i rytmicky mlčet.“

Různé vztahy  
herců  
k temporytmu  
mluvy

/9/ Dnes jsme všichni vystoupili na jakési přehlídce temporytmu mluvy. Ukázalo se při ní mnoho zajímavého: u Puščina například, že se v jednom člověku snese arytmie jednání s rytmičností mluvy, u Veselovského zase naopak, že člověk rytmický v pohybech může zároveň být arytmičtější v mluvě, a že Govorkov patří k hercům, kteří mají ve všech rolích stále stejný temporytmus. K tomu Torcov poznamenal:

Formální vztah

„Je mnoho herců, kteří mají k temporytmu formální vztah. Když přijali určitou rychlost, drží se jí zuby nehty po celou dobu přednesu, protože nevědí, že tempo musí ustavičně žít a pulsovat a ne ustrnout v jediné rychlosti. U veršované mluvy pak je zaujme hlavně vnější rytmus a rým, verše mechanicky skandují a zapomínají na vnitřní temporytmus citu i na podtext, který patrně ani nemají, ačkoli text bez podtextu si přece nelze ani oblíbit, protože slovo neoživené z nitra duši nic neříká.“

Deformace verše  
v prózu

Jiný způsob přednesu narušuje zas pravidelnost temporytmu do té míry, že verš se mění v prózu. Zaviňuje to přemrštěné prohlubování podtextu, zamotaná psychologie, kterou ztěžkne prožívání i vnitřní temporytmus natolik, že se nevtěsná do lehčí, veršované formy řeči. Proto herci s těžkopádným, zbytečně přetíženým podtextem veršovanou formu nikdy nezvládnou.

Soulad vnějšího  
temporytmu  
s vnitřním

Třetí typ tvoří herci, kteří milují podtext a jeho vnitřní temporytmus právě tak jako veršovaný text s jeho vnějším temporytmem a dovedou obojí náležitě sladit. Před představením se ponoří do vln temporytmu a dávají se jimi pak unášet nejen při přednesu, ale i když mlčí, ve všech pohybech, prostě v celém prožívání, jako by v sobě měli neviditelný metronom. A to je jediný způsob, kdy splývá text s podtextem a vzniká tak jeden společný temporytmus, kdy vázaná forma netišní hercovo prožívání a dává naopak jeho vnějšímu i vnitřnímu jednání plnou svobodu.“

/10/ Na závěr nám Torcov připomněl, že všechna naše cvičení temporytmu, vytukávání, tleskání, dirigování a stejně tak rytmická slova či ‚tralalace‘ vyplňující pauzy vyvolávala ve větší nebo menší míře příslušné nálady, city a prožívání, a řekl:

„To nám dává právo prohlásit, že temporytmus automaticky, intuitivně nebo vědomě působí na náš vnitřní život a má pro naši jevištní tvorbu tyto přirozené důsledky: nelze správně cítit, jestliže je temporytmus nesprávný a nepřiměřený; nelze nalézt správný temporytmus bez prožití adekvátních citů.“

Temporytmus —  
psychotechnický  
prostředek  
přímého působení  
na cit

Mezi temporytmem a citem je tedy nerozlučná závislost a vzájemné působení. Ale působí-li vnější temporytmus automaticky a bezprostředně na náš plachý a vůli nepodléhající cit, pak jde o velký objev, protože dosud jsme mohli působit na cit jen nepřímo různými ‚lákadly‘, kdežto teď jsme našli k citu přímou, bezprostřední cestu. Ano, správně nasazený temporytmus může už sám od sebe, automaticky, uchvátit hercův cit a vyvolat správné prožívání. Ptejte se zpěváků, co pro ně znamená zpívat pod taktovkou geniálního hudebníka, který vyhmátne správný, výrazný a pro skladbu charakteristický



temporytmus. Řeknou vám nadšeně, že často nepoznávají sami sebe. Zato v opačném případě, kdy herec správně prožil svůj part, může se na scéně setkat s nesprávným temporytmem a ten pak ubíjí cit, prožívání a vůbec celý jeho jevištní tvůrčí stav, který je pro tvorbu nepostradatelný.

*Náš objev je ovšem nesmírně důležitý pro psychotechniku. Konečně totiž známe přímou cestu ke každé z hybných sil psychického života: na vůli působí přímo úkoly a průběžné jednání, na rozum působí bezprostředně slovo, myšlenka, představa vyvolávající soud a na cit bezprostředně působí temporytmus.“*

## Schéma probrané látky

Sebekázeň. Dovršení. Osobní kouzlo. Herecká etika. Názorné schéma „systému“ a jeho výklad

/1/ V našem školním programu jsme došli k významnému okamžiku, k zakončení studia „hercovy práce na sobě“.

Cestou do školy jsem se stavil u Rachmanova. Měl plné ruce práce s chystáním jakýchsi nápisů a chvatně vysvětloval:

„Chci z nich sestavit a ukázat vám úplné schéma ‚systému‘. Člověk jej musí vidět, aby si ho líp osvojil. Názorné schéma vtiskne líp do paměti jak jeho celkovou skladbu, tak i vzájemné vztahy jednotlivých částí. Celou látku jsme samozřejmě probrali jen v nejhrubších obrysech a budeme se k ní po celý život vracet. Ale prozatím ‚konec korunuje dílo‘ a tuhle ‚korunu‘ vám na ukončenou zítřka odevzdám.“

/2/ „Při studiu prvků vnitřního jevištního tvůrčího stavu jsem se jen letmo zmínil o ‚sebekázni‘ a ‚dovršení‘, o ‚osobním kouzlu‘ a o ‚etice‘,“ řekl Torcov. „Dnes máme ještě možnost promluvit si o nich podrobněji, abychom mohli zítřka přikročit ke shrnutí celé látky.“

*Jak je příjemné vidět na jevišti ukázněného herce, který netřífá kresbu role zbytečnými podrobnostmi, křečovitými pohyby, nadměrnou gestikulací.*

Ze zkušenosti víme, že člověk, který právě prožívá tragédii, nemůže o ní souvisle vyprávět; dusí se slzami, láme se mu hlas a přeskakují myšlenky. Teprve po čase o ní mluví uspořádaně a zůstává poměrně klidný, zato posluchači pláčou. Proto má herec svou roli protrpět doma, aby na jevišti dovedl svůj cit oprostít od všeho zbytečného a aby byl schopen srozumitelně a krásně o svém prožitku vyprávět. Pak bude divák vzrušen víc než herec a ne naopak. A herec, který takto šetří silami, může jich plně využít tam, kde je k interpretaci ‚života lidského ducha‘ role nejvíc potřebuje.

Také z vnějšího ztvárnění role je třeba odklidit všechnu nečistotu. *Pohyb, kterým herec ani ne-*

Ukázný herec

Vnitřní sebekázeň

Vnější sebekázeň



jedná, ani necharakterizuje postavu, pohyb pro pohyb je na jevišti zbytečný. Patří sem především samoučelná gesta a prázdné pózy, jimiž se někteří herci chtějí blýsknout před obecnstvem a získat jeho obdiv. Patří sem neukázněné pohyby, které jsou vlastní herci, ale ne postavě, a proto kazí kresbu role. A patří sem řada bezděčných pohybů, které zdánlivě napomáhají prožívání, ale jsou jen křečovitým výrazem zbytečného a škodlivého napětí, takže naopak stojí přirozenému prožívání v cestě, vedou nanejvýš k řemeslné, herecké emoci<sup>6</sup> a deformují roli. Až poznáte, co je sebekážeň, uvidíte, jak se s její pomocí stane vnější výraz vašich vnitřních prožitků plastičtější a zřetelnější, pochopíte, oč citlivěji tlumočí jemné odstíny vnitřního života mimika, intonace a vzařování než zbytečná gesta.

Charakterizace gestem

Ukázněné gesto má význam především při charakterizaci. Ve vnitřním životě role nesmíme ztratit sami sebe, ale v jejím vnějším životě máme naopak sami sebe skrýt za chování pro postavu charakteristické. Charakterizační pohyby herce s rolí sblíží, kdežto jeho vlastní pohyby ho od ní odvádějí, vtahují ho do okruhu jeho soukromých prožitků a citů, a to hře a roli sotva prospěje. Abychom tedy unikli sami sobě, abychom se ve vnějším projevu ustavičně neopakovali, je dobré potlačit nejprve gestikulaci vůbec. Pak si snáze uvědomíme, co je pro pohyb postavy typické. Najdeme-li tři čtyři charakteristická gesta, musíme s nimi jednak dobře hospodařit, aby se častým užíváním neopotřebovala a vystačila nám na celou hru, jednak musíme dbát, aby se opět neztratila ve stovkách zbytečných osobních gest. *K tomu nám dopomáhá sebekážeň. Čím ukázněnější je hercova tvorba, tím je kresba role výraznější a výkon účinnější.* Sebeovládání pak přibližuje herce i k dalšímu prvku, kterému říkáme „dovršení“.

„Dovršení“

Známý malíř Brjulov prohlížel jednou práce svých žáků. Před jedním plátnem chvíli postál, pak se ho letmo dotkl štětcem a obraz rázem jako by ožil. Žák se divil, co může takový nepatrný poslední dotyk způsobit, a Brjulov prohlásil: „Umění začíná teprve tehdy, až tento poslední dotyk najdete.“

„Mistrovský dotyk“

I herecká postava potřebuje takový mistrovský dotyk, který by ji dovršil a kterým by ožila. Ale kolik vidíme rolí, kterým právě tento poslední dotyk chybí. A přitom někdy stačí slovíčko nadaného režiséra a herec i role najednou zazáří. Nestane se to ovšem u herce úspěchance, který drmolí slova role a žene děj kupředu tak, až všechno chaoticky splývá a divák není s to se orientovat. *Ke krásným zvláštěm velkých herců, kteří dosáhli nejvyšších stupňů umění a techniky, patří ukázněná a dovršená hra.*

„Osobní kouzlo“

A patří k nim dále i „osobní kouzlo“ a „jevištní přitažlivost“. Znáte herce, kterým stačí objevit se na jevišti, aby už zcela upoutali diváky. Přitom často nevyunikají ani krásou, ani hlasem, ani talentem, ale mají ono nepochopitelné „cosí“, onu nevysvětlitelnou přitažlivost, pro kterou jsou i jejich nedostatky považovány za přednosti a napodobovány. Takovým hercům je všechno dovoleno, dokonce i špatná hra. Je jistě velké štěstí tuto vlastnost mít, ale je nebezpečné ji zneužívat. Herec, který spoléhá na své osobní kouzlo, předvádí stále jenom sebe, bojí se skrýt za masku a za postavu, aby se snad neznelíbil ctitelům a ctitelkám, docílí nakonec toho, že jeho hra bude jednotvárná, nebo že svou samolibostí svůj jevištní půvab pokazí a zničí.

„Jevištní přitažlivost“

Jsou také herci, kteří osobně jsou bez kouzla, jsou nezajímaví, ale jakmile se skryjí za masku a za postavu a objeví se na jevišti, přitahují tvůrčím kouzlem svého herectví.

A jsou i herci, kteří právě na jevišti působí spíš nepříjemně, ačkoli v osobním životě mohou být docela půvabní a milí. Bývají často i herecky dovednější, talentovanější a poctivější, ale k ocenění jejich talentu dochází až opožděně.

*Přímý prostředek, jak nabýt jevištní přitažlivosti, neexistuje. Ale herec může aspoň rozpoznat a odstranit své odporivé nedostatky, trochu mu pomůže i divákův zvyk, ale hlavně je třeba, aby dob-*



ře pracoval a poznával své umění. Protože umění zdobí a zušlechťuje, a co je krásné a ušlechtilé, je i přitažlivé.

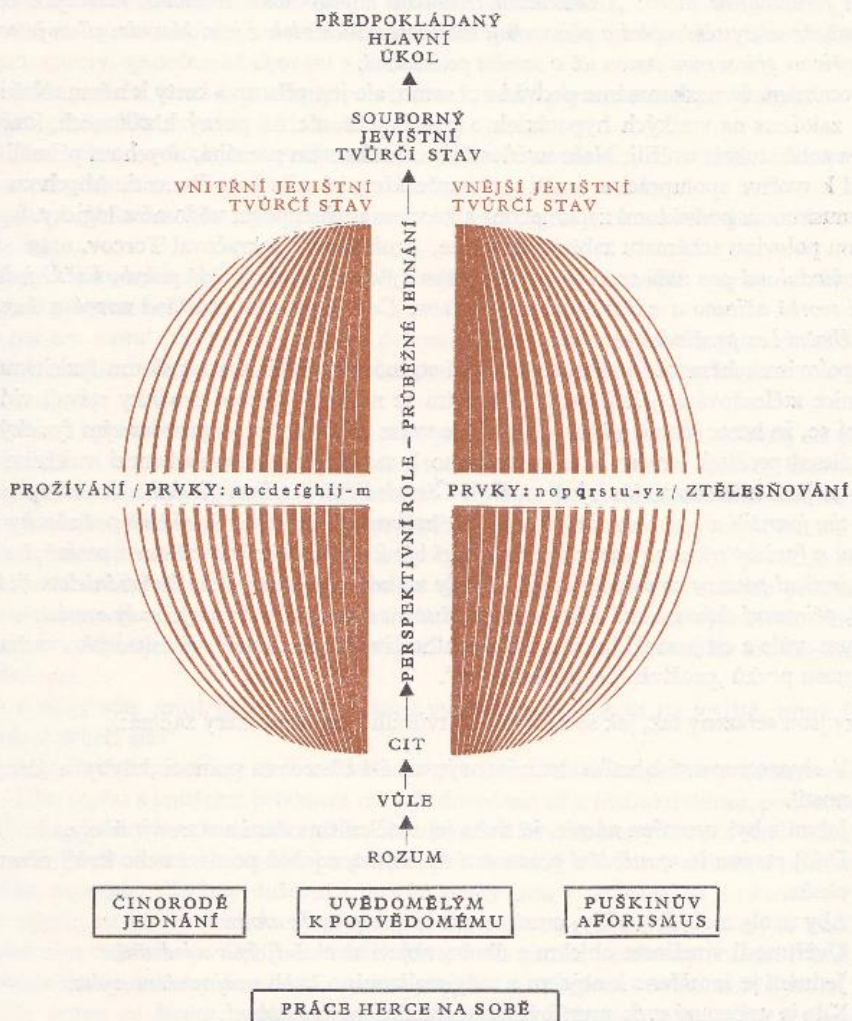
A konečně je na čase, abych se zmínil ještě o jednom prvku, či spíše o jedné podmínce souborného jevištního tvůrčího stavu. Je to herecká etika. Spolu s uměleckou disciplínou a citem pro kolektivní tvorbu vytváří blahodárny stav, pro který sice ještě nemám jméno, ale který je předpokladem radostné tvůrčí činnosti.

Etika

Jak v sobě tento předtvůrčí stav vytvářet? I tady je počátek v sebekázni. Herec musí mít vojenskou disciplínu. A k tomu nezapomeňte, že první podmínkou blahodárneho předtvůrčího stavu je splnění této devizy: „Miluj umění v sobě, ne sebe v umění!“

Předtvůrčí stav

Když jsme dnes vešli do třídy, viděli jsme slíbené názorné schéma probrané látky, sestavené na celé jedné stěně z různých nápisů asi takto:





„Umění miluje řád. A proto je třeba, abyste si v hlavě náležitě urovnali všechno, co jste si tam zatím bez ladu a skladu uložili,“ řekl Torcov na zahájení. „Konečně vám mohu systematicky vyložit, co jste za ta dvě léta probrali.

Troji možnost  
v herectví

Na začátku jsem vás seznámil s třemi možnostmi v herectví, a to s uměním prožívání, s uměním představování a s hereckým řemeslem. Když jsme si pak objasnili, co je umění prožívání, překročili jsme ke studiu přípravné hercovy práce na sobě, jak ukazuje nejspodnější nápis. Na této půdě pak leží tři základní kameny našeho ‚systému‘:

Tři základní  
kameny umění  
prožívání

*První z nich je princip aktivity, činorodého jednání, vyjádřený devizou: ‚Postavy a vášně nelze hrát, v postavách a vášních je nutno jednat.‘*

*Druhý jsme vyvodili z Puškinova aforismu: ‚Hercova práce se nezaměřuje přímo k citu, ale k vytvoření daných okolností, které přirozeně a intuitivně pravdivost vášně vyvolají.‘*

*Třetí formulujeme takto: ‚Uvědomělou technikou k podvědomé tvořivosti hereckých vloh!‘, což znamená, že se ‚systém‘ opírá o přirozenou tvořivost našich vloh a jeho hlavním cílem je podněcovat tuto tvořivost přirozenou cestou už v samém podvědomí.*

Připomínám, že nezkoumáme podvědomí samo, ale jen přístup a cesty k němu. Naše pravidla nejsou založena na vratkých hypotézách o podvědomí, ale na pevných zákonech, které jsme si sami na sobě stokrát ověřili. Naše uvědomělá technika nám pomáhá, abychom přiměli své podvědomí k tvořivé spolupráci a uměli mu nepřekážet, jakmile je v činnosti. Abychom toho dosáhli, musíme na podvědomí zapomenout a ke všemu přistupovat vědomě a logicky.

Význam  
prožívání

Levou polovinu schématu zabírá, jak vidíte, ‚prožívání‘; pokračoval Torcov.

*„Prožívání má pro naši práci proto tak obrovský význam, že každý pohyb, každé jednání musí být při tvorbě oživeno a zdůvodněno naším citem. Co není prožité, zůstává mrtvé a kazí hercovu práci. Umění bez prožívání neexistuje.*

Význam  
ztělesňování

Pravá polovina schématu je vyhrazena vnější stránce tvůrčí činnosti, našemu fyzickému aparátu a technice ztělesňování, jehož prostřednictvím se naše neviditelné prožitky stávají viditelnými.

Stává se, že herec jemně a hluboce cítí, ale svým nedokonale propracovaným fyzickým aparátem ztělesní prožitek jen hrubě a znetvoří ho k nepoznání. Nesoulad mezi vnitřním prožíváním a vnějším ztělesňováním bývá mučivý. *Čím složitější je ‚život lidského ducha‘ vytvářené postavy, tím jemnější a bezprostřednější musí být ztělesnění. To klade nesmírné požadavky na vnější techniku a fyzický výrazový aparát, který musí být k sebemenším záchvěvům a proměnám vnitřního života jevištní postavy co nejnímavější. Je tedy na vás, abyste aparát ztělesňování dovedli k nejorganičtější, přirozené dokonalosti. Tělo je nutno pěstovat ve smyslu zákonů přírody samé.*

Vádní úloha  
roзумu, vůle  
a citu

Rozum, vůle a cit jsou tři iniciátoři duševního života a zaujímají své místo jako varhaníci před klaviaturou prvků ‚prožívání‘ a ‚ztělesňování‘.

Prvky prožívání

Prvky jsou seřazeny tak, jak se zapojují do tvůrčího procesu, který začíná:

- a) V *obrazotvornosti* básníka, režiséra, výtvarníka i herce za pomoci ‚kdyby‘ a ‚daných okolností‘.
- b) Jakmile byl vytvořen námět, je třeba jej rozčlenit na *části* a stanovit *úkoly*.
- c) Další etapou je *soustředění pozornosti* na objekt, s jehož pomocí nebo kvůli němuž je úkol plněn.
- d) Aby úkoly a objekty ožily, musíme mít *cit pro pravdu a viru*.
- e) Uvěříme-li v reálnost objektu a úkolu, objeví se *chtění, úsilí a jednání*.
- f) Jednání je zaměřeno k objektu a tedy realizováno kvůli *vzájemnému styku*.
- g) Kde je vzájemný styk, musí být nevyhnutelně i *přízpůsobení*.



- h) *Vnitřní temporytmus* nám pomáhá probudit dřímající cit.
- ch) Všechny prvky ve svém úhrnu uvolňují *emocionální paměť*.
- i) U všech prvků je třeba dbát *logiky a důslednosti*. Každý okamžik tvorby musí být logický a důsledný i sama nelogičnost a nedůslednost musí být v celkovém plánu a ve struktuře hry logická. O logice a důslednosti citů a prožívání vám bohužel nemohu nic povědět. Mohu vám jen poradit prostou, praxí ověřenou metodu, jak logicky a důsledně projevovat city a prožitky: sestavím si přehled jednání, jimiž se naše vášně projevují, a provádím je pak upřímně a vnitřně zdůvodněně, protože velké prožitky se skládají z malých epizod a okamžiků.
- j-m) *Vnitřní charakterizace, vnitřní jevištní kouzlo, vnitřní sebekázeň a dovršení, vnitřní řád a etika* jsou další prvky, které spoluvytvářejí vnitřní jevištní tvůrčí stav.
- n) V procesu ztělesňování všechno začíná *svalovým uvolněním*.
- o) *„Rozvíjení výrazivosti těla“* v sobě zahrnuje disciplíny jako gymnastika, tanec, aktobacie, šerm, sporty, společenské chování a podobně.
- p) *„Plastika pohybu“* je už samostatný tvůrčí prvek, který pěstuje smysl pro pohyb.
- q) *„Hlas“* předpokládá dechová i hlasová cvičení a zpěv.
- r) *„Mluva“* zahrnuje dikci, ortoepii, studium intonace, slova, věty a techniku mluvy vůbec.
- s) *Recitace* pěstuje smysl pro verš.
- t) *Logika a důslednost fyzických jednání* odpovídající logice citů a prožívání na levé straně schématu.
- u-y) Svě protějšky na levé straně mají také: *vnější temporytmus, vnější charakterizace, vnější jevištní půvab a vnější sebeovládání*.
- z) *„Smysl pro scénu“* předpokládá cit pro dekoraci, pro jevištní prostor a pro scénické uspořádání a zatím uzavírá přibližný výpočet prvků, které vytvářejí vnější jevištní tvůrčí stav.

Prvky  
ztělesňování

Představte si,“ pokračoval Torcov, „že se ráno probudíte, nechce se vám vstávat, ale přemůžete se, zacvičíte si a ochablé svalstvo se vypne a ve všech údech se obnoví správný krevní oběh. Pak se rozezpíváte a uvedete do stavu pohotovosti i svůj hlas. Jasná dikce, zřetelné členění a barvitá mluva hledají myšlenku, které by daly výraz. Pak se dostanete do vln temporytmu a v celé vaší fyzické podstatě vzniká pořádek, disciplína, vyrovnanost a soulad, každý prvek je na tom místě, které mu určila příroda. Teď jsou všechny složky vašeho fyzického aparátu pružné, vnímavé, ozvučené a schopny výrazu a člověk má chuť se pohybovat, jednat, vyjadřovat ‚život lidského ducha‘. Potřebuje jen úkol, vnitřní příkaz, duševní materiál vnitřního života, který by mohl ztělesňovat.

Akční pohotovost

Takový fyzický stav musí herec umět v sobě vyvolat, když má jít na jeviště, tomu říkáme ‚vnější jevištní tvůrčí stav‘.

Tvůrčí stav

Aparát ztělesňování musí být nejen skvěle propracován, ale i bezpečně podřízen vnitřním příkazům. Jeho sepětí s vnitřním procesem má být dovedeno až k instinktivnímu, podvědomému reflexu. Všechny prvky jsou totiž jako příčky, které vedou k tomu nejvyššímu a nejdůležitějšímu stupni na práh podvědomí. Dojde-li k propojení, pak se každý cit, každá nálada a prožitek reflexně zobrazí navenek. Všechny duševní i fyzické prvky jsou v pohotovosti a okamžitě reagují na každou výzvu, na každý úkol, který před herce staví autor, režisér, nebo který si uloží sám. A tímto spojením vnitřního a vnějšího tvůrčího stavu v nás vzniká ‚souborný jevištní tvůrčí stav‘.

‚Souborný jevištní tvůrčí stav‘ je vlastně nejprostší, nejpřirozenější, prostě normální lidský stav, jak jej všichni dobře známe ze života. Jenže co v normálním životě proběhne spontánně a přirozeně, to



se zkomolí nebo zmizí, jakmile herec vystoupí na jeviště. Proto se musí souborný jevištní tvůrčí stav stát pro herce jeho druhou přirozeností. Musí v něm být při každém sebemenším styku s rolí, ať si ji čte, memoruje nebo jenom opakuje, ať o ní přemýšlí, zkouší ji či konečně hraje. Je třeba velké práce, studia, návyku a techniky, abychom dovedli na jevišti opakovat, co je v životě každému tak běžné. „Návyk“ a „technika“ vnitřní i vnější jsou natolik nezbytné, že vlastně patří mezi prvky souborného jevištního tvůrčího stavu. Čím bezprostřednější je reflex zevnitř navenek, tím lépe pocítí i divák onen „život lidského ducha“, kvůli němuž herec vstupuje na jeviště, kvůli němuž byla hra napsána, kvůli němuž existuje divadlo.

Průběžné jednání  
a hlavní úkol

V životě jsou naše tvůrčí vlohy neoddělitelné, ale na jevišti se velmi snadno rozpadají a velmi nesnadno opět spojují. Spojit je ke společnému jednání znamená, že musí být prostoupeny „průběžným jednáním“ a zaměřeny k jedinému společnému cíli, k „hlavnímu úkolu“. Tak tomu totiž je v reálném životě, i když si ani jednotlivé prvky, ani průběžné jednání a hlavní úkol neuvědomujeme. Proto do sebe nasajte hluboce a natrvalo průběžné jednání, tak aby proniklo a spojilo všechny rozptýlené prvky vašeho nitra i připravené úseky a úkoly vnitřní partitury role, a zaměřte je všechny k hlavnímu úkolu díla, které realizujete. To všechno si osvojíte později při práci na roli. Zatím si pomocí schématu uvědomte, jak přibližně tento proces na jevišti probíhá.

Pro jistotu, abychom si rozuměli, opakují, že slovem „prvky“ označujeme jednak vrozené vlastnosti, schopnosti a předpoklady, jednak výrazové prostředky herecké techniky, které jsme si osvojili; termínem „hlavní úkol“ rozumíme podstatu, jádro, z něhož dílo vzniklo a uzrálo. „Průběžné jednání“, jak víte, se skládá z jednotlivých drobných úseků života herce-role na jevišti. A nyní se vraťme k průběhu tvůrčího procesu.

Průběh  
tvůrčího procesu

Rozum, vůle a cit, jakmile je zaujme nová role, nové tvůrčí téma, spěchají zapojit do práce jak duševní, tak tělesný tvůrčí aparát a zanesou mezi osobní psychofyzické prvky herce „prvky“ role. Po vpádu do hercovy duše a těla objeví některé prvky role vzájemnou příbuznost, oboustrannou sympatii, obdobu, analogii či podobnost s osobními prvky svého budoucího představitele. Prvky role se pak s prvky herce sblíží, vzájemným působením se postupně přetvářejí, splétají se a slévají v jeden celek, a tak vzniká zaměření spojeného úsilí herce a role k hlavnímu úkolu, tím je vytvořen souborný jevištní tvůrčí stav té nové bytosti, které říkáme herec-role.

Až takový tvůrčí stav zvládnete, můžete přikročit k další etapě našeho programu: k práci na roli.“



## Závěrečné besedy

Co je „systém“? Přírozené zákony umělecké tvorby. Chvála tvůrčí přirozenosti. Kouzlo nečekaného. Hra z podvědomí. Reálná cesta k inspiraci

/1/ Druhý rok studia „hercovy práce na sobě“ skončil, ale my cítili, že jsme ještě zdaleka nezvládli prakticky to, co jsme teoreticky poznali, že v praxi ještě neumíme „systému“ používat. Torcov na naše pochybnosti odpověděl:

„Souhrn toho, čemu se učíme, nazývají obvykle ‚systémem Stanislavského‘. To není správné. *Síla této metody je v tom, že ji nikdo nevymyslel, nikdo nevynechal. ‚Systém‘ patří k naší přirozené podstatě, duševní i tělesné. Zákony umění jsou odvozeny ze zákonů přírody. Zrození dítěte, růst stromu, zdroj umělecké postavy, to všechno jsou jevy téhož řádu. Narodili jsme se s vrozenou schopností tvořit, a tedy se ‚systémem‘ ve svém nitru. Tato schopnost je naší přirozenou potřebou a vlastně bychom ani jinak než podle ‚systému‘ neměli umět tvořit.*

Ale kupodivu, jakmile vstoupíme na jeviště, ztrácíme svou přirozenost a začínáme předstírat, přehrávat a představovat. Vedou k tomu podmínky veřejné tvůrčí práce a nepravda ukrytá v každém představení, kdy nám básník vnucuje jednání a slova, která jsou nám cizí, režisér svůj rozvrh a výtvarník své dekorace a kostýmy. To všechno dokáže vyšínout naši bytostnou přirozenost z její dráhy a pak je pro nás snadnější předvádět na jevišti jen smyšlené, předpokládané výsledky neexistujícího prožívání než prožívat. Ale my chceme, aby herec na jevišti žil i v těchto nepřirozených podmínkách podle zákonů své lidské přirozenosti. Naše požadavky jsou prosté, normální, a proto těžké. Je nutno vypěstovat správné jevištní návyky a dovednosti, abychom svou vyšínutou přirozenost uvedli opět do správných kolejí. A to je úkolem ‚systému‘.

„Systém obnovuje zákony přirozené tvůrčí podstaty, narušené okolnostmi práce na veřejnosti, a vrací nás na jevišti k normálnímu lidskému stavu.“

„Ale opravdoví umělci ‚z boží milosti‘ hrají dobře bez jakýchkoli prvků a tvůrčího stavu,“ namítl jsem.

„Mýlíte se,“ vpadl mi do řeči Torcov. „Čím nadanější herec, tím větší zájem má o techniku vůbec a o vnitřní především. Ščepkinovi, Jermolové, Duseové, Salviniimu byl správný jevištní tvůrčí stav dán od přírody. Přesto pracovali neustále na své technice. ‚Vnuknutí shůry‘ k nim přicházelo přirozeně a skoro pokaždé, když začali tvořit. A přece k němu po celý život hledali cestu.“

Tím spíš se o to musíme snažit my, kteří jsme skrovněji obdařeni. Usilovnou prací na sobě, studiem svých vloh a zákonů umělecké tvorby se mohou i menší talenty vyrovnat geniům. I toho lze dosáhnout pomocí ‚systému‘ a takový výsledek není žert ani maličkost.“

„Jenže je to těžké a sotva to dokážeme,“ povzdechl jsem si mimoděk.

Poznání přirozené tvůrčí podstaty východiskem „systému“

Narušení zákonů naší přirozené podstaty na scéně

Obnovení zákonů přirozené podstaty cílem systému

Potřeba znát přirozené zákony umělecké tvorby



Potřeba studovat  
„systém“

„Vaše pochybnosti pramení z mladistvé netrpělivosti,“ řekl nato Torcov. „Dnes jste se o technice dověděli a zítra už ji chcete dokonale ovládat. Ale ‚systém‘ není kuchařská kniha, do které stačí nahlédnout a vše je hotovo. ‚Systém‘ je celá kultura, kterou je nutno pěstovat, a po léta v jejím duchu sám sebe vychovávat. ‚Systém‘ musíte studovat po částech a obsáhnout jej vcelku, pochopit jeho celkovou stavbu. V této namáhavé práci hraje rozhodující úlohu pozvolný postup a technika, jimiž je každý nově získaný způsob doveden až k mechanickému návyku, k organickému přerodu vrozených vlastností. Na začátku všechno ‚nové‘ jen překáží, protože k sobě poutá všechnu pozornost a odvádí ji od důležitějších věcí. To se nezmění, dokud všechno cizí a vnucené nepřijmeme za vlastní. A tomuto pochodu právě ‚systém‘ pomáhá. Proniká postupně do člověka-herce, přestává pro něho být ‚systémem‘ a stává se jeho druhou přirozeností. Podle výstižného výroku Volkonského *„těžké se musí stát navyklým, navyklé snadným a snadné krásným“*. Proto musíte neúnavně, systematicky cvičit.

Návyk je ovšem dvojsečná zbraň. Veřejné vystupování v nesprávném jevištním tvůrčím stavu se rychle ustaluje ve zvyk. Abyste odstranili škodlivé následky jednoho takového večera, je zapotřebí desítky večerů se správným tvůrčím stavem.

Herecké předsudky  
proti teorii

Jiná nesnáze je v zastaralých hereckých předsudcích. *„Až na řídké výjimky nestrpí herci ve svém umění žádné zákony, ani techniku, ani teorii, natož ‚systém‘. Překáží jim jejich domnělá ‚genialita‘. Čím méně je herec nadán, tím víc se cítí ‚geniální‘, což mu ovšem znemožňuje přistoupit cílevědomě ke studiu hereckého umění. Spekuluje s ‚inspirací‘ a všechno uvědomělé se mu zdá být jeho tvorbě na překážku. Je nutno připustit, že na začátku tomu tak skutečně bývá, a naproti tomu, že někdy šťastná náhoda pomůže herci nalézt cit intuitivně a zahrát dobře. Ale na náhodě nelze nic zakládat. Tvůrčí stav, podvědomí a intuice nepřicházejí na zavolanou, a proto je důležité získat o nich dobré znalosti.“*

Ale lidé jsou tvrdohlaví. Nechtějí rozumět vlastnímu prospěchu. Znáám v Moskvě starce, který se chlubil, že nikdy nejel vlakem a nikdy netelefonoval. Lidstvo hledá a s velkými obětmi i nachází velké pravdy, dělá velké objevy, ale tvrdohlaví lidé odmítají se jich chopit. Je to barbarské a nekulturní.

Nutnost teorie

Všimněte si, jak hudebníci studují zákony a teorii svého umění, jak pečují o svůj nástroj. Proč nedělá činoherec totéž? Proč nepečuje o své tělo, hlas a mluvu, proč nestuduje zákony svého jazyka? Sama příroda, celý národ, nejlepší vědci, geniální básníci po celá staletí vytvářejí a třídí rodnou řeč, ale herec je příliš pohodlný na to, aby se o ni hlouběji zajímal, aby se seznámil s tím, co má na dosah ruky připraveno. Ale skutečný Mistr musí ovládat svůj nástroj a ten je u herce složitý, vyžaduje proto čas a systematickou práci.

*„Systém‘ je ukazatelem cesty k tvoření. Není tedy samoúčelný. ‚Systémem‘ nelze hrát: používejte ho doma, ale na jevišti na něj nemyslete, tam už neplatí ‚systém‘, ale vlohy. Zabývat se ‚systémem‘ povrchně je stejně škodlivé jako zabývat se jím příliš horlivě a s přepjatou opatrností, jak se ne-zřídka stává.“*

Jste zklamaní, že ještě neumíte ‚systému‘ v praxi užívat. Ale z čeho soudíte, že všechno, co vám říkám, musíte okamžitě přijmout a osvojit si ve své práci? To, co tu slyšíte, je pro celý život a mnohé pochopíte beze zbytku až po mnoha letech praxe.“

Chvála tvůrčí  
přirozenosti

/2/ „Na závěr,“ řekl Torcov, „chci pochválit největšího, nenahraditelného, nenapodobitelného, nedostižného geniálního umělce, kterým je hercova tvůrčí přirozenost.

Poznali jste některé její zákonitosti, ale přesto nebudeme nikdy s to nahradit přirozenou tvořivost svých vlohy hereckou technikou, byť sebedokonalejší.



Jsou herci, u kterých s obdivem sledujeme, jak jedno vyplývá z druhého, jak srozumitelně, moudře a nadto i krásně je všechno předem vypočteno: gesto, pohyb i hudebně modelované intonace vět a jak je přitom všechno prohráno a zdůvodněno z nitra. Co si můžeme přát víc?

*A přece... jedno v takové dokonalé hře postrádám: otrěsnou, ohromující, zčistajasna přicházející nečekanost, která se vynoří ze samých hlubin lidské přirozenosti, takže herec sám je otrěsen a podmaněn a vlečen, aniž ví kam...* Pro diváka, který takto stane neočekávanému tváří v tvář, je to tak silný zážitek, že se naplno zmocňuje celého člověka. Stane se, že takový vnitřní impuls svede herce z cesty dané rolí. Je to mrzuté, ale i tak je to událost, na kterou se nedá zapomenout. Zato šíří-li se impuls ve směru zaměření role, je výsledek ideální.

Herec prvního typu je dobrý, jeho technika je skvělá a krásná, ale můžeme ji srovnávat s kouzlem nepředvídaného? *Hra otvírající přístup podvědomí je krásná svým směrlým pohrdáním obyčejnou krásou. Je silná ne onou logikou, kterou jsme obdivovali v prvním případě, ale právě svou odvážnou nelogičností. Je rytmická svou arytmií, psychologická svým popíráním obvyklé, obecně přijaté psychologie. Ohromuje svými impulsy. Porušuje všechna obvyklá pravidla, a to právě je dobré, to právě je silné.*

Opakovat se to nedá, i kdyby si člověk přál zavolat na herce: „Zapamatuj si to pro příště!“ Příště to bude úplně jiné, ale stejně silné a oduševnělé. *Herec tu nevolá sám sobě. Netvoří on, ale jeho tvůrčí přirozenost a on je jen nástrojem v jejích rukou.*

O takové tvorbě nelze říci, že je dobrá, a je zbytečné se ptát, proč je taková a ne jiná. Je taková, protože jest a jiná být ani nemůže. Copak můžeme kritizovat hrom a blesk, bouři na moři, vichřici, východ a západ slunce?

Co vyvolává moje nadšení, jmenují nepochopitelnými jmény: génius, talent, inspirace, podvědomí, intuice... Ale kde v nás jsou, nevím.

Mnozí se domnívají, že je to zázračné vnuknutí „shůry“ seslané Apollónem. Přál bych si někdy, abych tomu v okamžiku tvorby mohl věřit; dodává to odvalu. Jedněm se zdá, že inspirace žije v našich srdcích, druhým, že je uložena v mozku. Jsou vědci, kteří neobyčejně lehce provádějí kejklřství se slovem „podvědomí“, halí je do mystiky a velice krásně, ale nepřesvědčivě o něm mluví. Jiní je zesměšňují a velice sebevědomě všechno vysvětlují prostě jako funkci žaludku a plic. A konečně jsou takoví, kteří předkládají složité hypotézy, ale současně doznávají, že o géniovi, talentu a podvědomí zatím nic určitého nevědí. Tato neznalost založená na hlubokých vědomostech, toto otevřené doznání ve mně budí důvěru, že věda jednou postihne i nepostizitelné.

*Největší moudrost je uvědomit si svou nevědomost. K tomu jsem dospěl a doznávám, že z oblasti intuice a podvědomí nevím nic než to, že je to tajemství známé jen umělkyni — tvořivé přirozenosti. Proto na ni pějí tyto chvály. Zasloužil jsem jí všechnu svou práci, ale nestudoval jsem inspiraci samu, jen přístup k ní, to, čemu teď říkáme lákadla. Přišel jsem na některá z nich, ale vím, že je jich mnohem víc a že nejdůležitější teprve budou objevena.*

O to, co jsem dlouhou prací získal, se teď pokouším s vámi podělit. Předností mých rad je, že jsou reálné, praktické, v práci upotřebitelné, že byly přezkoušeny desítkami let studia a ověřeny přímo na jevišti, a konečně, že dávají určité výsledky. Pokud nebude oblast podvědomí lépe probádána, lze sotva udělat víc.

Feci quod potui, faciant meliora potentes!

Udělal jsem, co jsem mohl, kdo může, ať udělá víc!“

Sila a účinek „nečekaného“

Přednosti hry z podvědomí

Tajemství inspirace

Otázka podvědomí

Otevřená cesta výzkumu

Reálná cesta k inspiraci



# 3

## Práce na roli

### Práce na roli

Práce na roli je v psychologii a sociologii považována za jednu z forem práce, která je charakteristická tím, že pracovník se v průběhu práce stává součástí kolektivu a jeho činnost je ovlivněna kolektivním duchem.

Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti. Práce na roli je charakteristická tím, že pracovník se v průběhu práce stává součástí kolektivu a jeho činnost je ovlivněna kolektivním duchem. Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti.

Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti.

Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti.

Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti.

Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti.

Práce na roli je typická pro kolektivní práci, kde pracovník není jen pasivním účastníkem, ale aktivně se podílí na tvorbě kolektivu a jeho činnosti.



## První seznámení s rolí

První dojmy. Předpojatost. Správný přístup. „Světlá místa“. Výsledky správného čtení. Živelné zaujetí herce

/1/ Začínáme nový školní rok a přistupujeme k novému úkolu, k práci na roli. Jako cvičný text vybral Torcov, k mé velké radosti, Othella.

„Nejdřív si hru přečteme,“ řekl, když zahájil vyučování. Ale to se všem zdálo zbytečné, Othella přece všichni známe. „Tím líp!“ souhlasil Torcov. „Můžete tedy rovnou vyprávět obsah.“ Jenže do toho se nikomu nechtělo; a nikdo se nehlásil, ani když Torcov připustil, že vyprávět obsah složitě psychologické hry je pro nás těžké, a proto že mu pro začátek postačí vnější fabule, linie událostí. Začal se tedy ptát jednoho po druhém, co kdo vlastně z Othella zná, a tak postupně vycházelo najevo, že Govorkov sice umí nazpaměť roli Othella, ale „to ostatní jen tak prolistoval“, že Šustov viděl kdesi jakési představení, které zřejmě bylo velmi seškrtané, že Veselovskij „to četl kdysi ve vlaku, ale moc si z toho nepamatuje“, že Puščin zná spíš kritickou literaturu ke hře, ale jak jdou za sebou fakta hry, to by říci nedovedl.

„Tady vidíte, jak se často seznamujeme s nejlepšími klasickými díly!“ povzdechl si Torcov. „Je to smutné. A pro herce i nebezpečné!“

*První seznámení herce s rolí je první etapa tvorby.* Je to složitý proces a musíme k němu být obzvláště pozorní.

*První dojmy, at dobré či špatné, se herci vryjí hluboko do paměti, protože jsou nenadálé a panensky čisté. Jsou to zárodky tvořivého citu a určitě se tak či onak v jeho tvorbě objeví.* Jsou-li dojmy z prvního čtení správné, je to dobrý závodník na úspěch. Ze zkušenosti vám mohu říci, že přikládám prvním dojmům takřka rozhodující význam. Čteme-li hru podruhé, už chybí ten prvek nenadálosti, který v umění tak silně působí.

*Nesprávný přístup k seznámení s hrou a rolí první dojmy pokazí. Z příliš letmých či zkomolených dojmů vzniká v herci o hře i o roli falešná představa a co horšího: předpojatost.*

Předpojatost si někdy přinášíme už ze školy, díky nevhodným výkladům učitelů literatury. Někdy herec slyší o hře nejrůznější soudy a je k ní naladě kriticky, ještě než ji začne číst. Takže místo aby se oddával bezprostřednímu dojmu a vytvářel si ke hře svůj vlastní vztah, rozptýluje se prozkoumáním cizích názorů. Živnou půdou předpojatosti je tedy už náš všeobecný sklon ke kritice a co horšího, ke kritikaření. Mnozí jsou upřímně přesvědčeni, že posoudit umělecké dílo znamená najít jeho nedostatky. A zatím daleko důležitější je odhalit jeho hodnoty a vidět jeho krásu. Tím se také vyhneme předpojatosti. Jedině vlastní, svobodný vztah k dílu a vlastní názor na ně vás může ochránit před všeobecně přijatými, tradicí uzákoněnými, konvenčními pohledy na klasická díla.

Povrchní znalosti  
klasických textů

První etapa  
tvorby

Důležitost prvních  
dojmů

Nebezpečí  
předpojatosti



Správný přístup  
k prvnímu čtení

*Chceme-li vnímat první dojmy bezprostředně, nestačí, abychom se osvobodili od předpojatých soudů. Musíme si vybrat čas a místo pro první seznámení s hrou, obklopit se atmosférou, která pomáhá soustředit pozornost a probudit cit. Musíme v sobě vytvořit náladu, která zbystruje vnímavost a otvírá tvořivou duši. Musíme se cele oddat prvním dojmům, odstranit všechno, co by tomu mohlo překážet. Musíme být duševně i tělesně svěží.*

Nebezpečí  
předčítání

Každý ví nejlíp ze zkušenosti, co k tomu potřebuje. Někdo si rád čte hru o samotě, někdo si raději poslechne, když je předčítána celému souboru v divadle. Tu ovšem velmi záleží na předčitateli. Nepřipravená nebo jinak špatná četba kazí dojem. Ale i talentovaná četba může budít dojem nesprávný a zkreslený, může vzbudit zdání o hodnotách, které, jak se později ukáže, hra nemá, nebo vnutit posluchačům předčitatelevo koncepci.

Předčítatelův úkol

Proto je třeba při prvním čtení podávat hru prostě, ale se smyslem pro všechno podstatné. Předčítatel by měl hercům odhalit onu myšlenku, cit nebo zážitek, který byl východiskem dramatikovy tvorby, a odtud je vést po linii rozvoje živého organismu celé hry. Měl by herci pomoci, aby hned našel v roli kus sebe sama.

Přímé splnutí  
s rolí

Je velké štěstí, když ke splnutí herce s rolí dojde rázem. Při takovém bezprostředním, intuitivním uchopení role je nejlépe svěřit se tvořivé přírodě a nemyslet na žádnou techniku. Jenže takové případy jsou neobyčejně vzácné.

Útržkovité dojmy

Většinou zůstanou v herci po prvním čtení jen útržky dojmů a citů, jen ta místa role, která našla něco sourodého v jeho vlastnostech a oživila něco známého v jeho emocionální paměti. Jinak všechno ostatní zůstává nejasné a herci zatím cizí.“

Polemika:  
čistí či nečistí?

Tu se ozval Govorkov: „Ale co tedy máme dělat? Z vašich slov vyplývá, že by herec radši neměl čist ani klasické, ani žádné jiné hry, aby si nepokazil první seznámení s nimi pro případ, že by v nich snad jednou dostal roli; a že nemá čist ani kritiky a komentáře, aby se nenakazil přejatými názory. Jenomže cizím názorům se ani tak nevyhneme. Nemůžeme si přece zacpávat uši, přijde-li řeč na nějakou hru, jen proto, že nevíme, jestli v ní dříve nebo později nebudeme hrát!“

Užitek z četby

„Máte úplnou pravdu,“ odpověděl klidně Torcov, „ale právě proto, že je to tak těžké, musíme se umět nejen vyvarovat předpojatosti, ale také chránit svobodu svých názorů před nátlakem. V tom nám pomůže co nejlepší znalost literatury. Musíme naopak čist a slyšet všechno, co nejvíc her, kritik, komentářů a cizích úsudků. Získáme tak pomocný materiál tvorby a naučíme se vytvářet si vlastní mínění. *Umět být samostatný je nesnadné umění.*“

Potřeba studia  
literatury

Využijte tedy doby studia k získání co největších znalostí. Studujte literaturu, zejména světovou. Učte se u literárních teoretiků, jak chápat strukturu hry, jak nalézt její základní myšlenku, jak sledovat vývoj její fabule. Každá hra je živý organismus. Znalec umí sice odhadnout její neviditelnou anatomii, její hybná centra, vzájemné vztahy jednajících osob a událostí, umí ocenit společenský význam hry, ale neorientuje se vždycky v jejich jevištních, hereckých a režijních kvalitách. Ty je třeba vyzkoušet v praxi.“

Využití prvních  
dojmů

/2/ „Dnes bych vám rád ukázal, jak máte jakoukoli novou hru při prvním seznámení čist. S Othellem jste se seznámili všelijak, přesto musíme s dojmy, které jste získali, počítat a musíme jich využít. Řekněte mi,“ obrátil se Torcov na mne, „co se vám z celé hry vrylo nejvíc do paměti.“

„Světlá místa“

„Co si pamatuji, je Othellova řeč v senátu, jeho scéna s Jagem a některé další scény, jako je píseň o jívě a Desdemonina a Othellova smrt.“

„Važte si těch několika málo míst, která jste hlouběji zažili a procítili, a nepodceňujte je. Možná, že v nich jsou ukryta jádra příštího života vaší role, vaší tvůrčí inspirace. Jsou to záblesky světla ve tmě,



do které je zatím hra i role ponořena. A my tato světlá místa, zachycená napoprvé intuicí, musíme upevňovat a postupně rozšiřovat, až splynou jedno s druhým a zaplní celý prostor hry, celý život lidského ducha role. Vaše zaujetí jednotlivými místy role je prvním momentem lidského sblížení s rolí a hrou a je tím cennější, že vzniklo bezprostředně a organicky. Toho je třeba využít.

Dobře si tedy taková, světlá místa zapamatujte! A pak se musíme postarat o to, abychom je zvětšili a rozhojnili. Proto si musíme hru přečíst pozorně znova. Budeme se při tom snažit, abychom se vyvarovali chyb, kterých jsme se dopustili při prvním čtení. Nebude to lehké, protože napravit to, co se pokazilo, je mnohem nesnadnější než získat bezprostřední správné dojmy. Pokusíme se, aby druhé čtení bylo jako první. Proto vám tentokrát četbu hry nesvěřím.“

Torcov nám pak přečetl celého Othella sám. Podle vlastního návodu se snažil, aby nám nevnutil nic ze svého subjektivního pohledu a nezbudil v nás nějakou předpojatost. Snažil se co nejpresněji podat fabuli a strukturu hry. A skutečně mnohé scény, které dříve ušly naší pozornosti, získaly nyní své pravé místo a smysl, začaly žít a vzrušovat nás.

Za nejdůležitější výsledek tohoto čtení považuji to, že se mi objevily dvě základní a navzájem se střetávající linie, Othellova i Jagova. Dřív jsem vnímal jen Othellovu linii lásky a žárlivosti. Bez výrazného protikladu, který se teď vyhranil v Jagově linii, neměla Othellova linie tu sílu a význam jako nyní. Pocítil jsem ten pevně zadrhnutý uzel, který mě nutil myslet na strašlivé rozuzlení.

Dalším důsledkem bylo, že jsem ucítil ve hře prostor pro prudký pohyb vnitřního děje, směřující k velkému, všelidskému cíli, který mi zatím zůstal nejasný.

Torcovovi se sice nepodařilo odhalit nám onen výchozí bod Shakespearovy tvorby, z něhož tato tragédie vznikla, ani mi nepřiblížil roli Othella natolik, že bych se v ní našel, ale „světlá místa“ se přece jen rozrostla a rozmnožila. A Torcov byl s výsledkem spokojen.

Pravděpodobně čekal, že po jeho četbě dojde k prudké výměně názorů, a bylo mi líto, že jsme zůstali chladní, že jsme všechno přijali tak pasívně. Snažil se nás vyburcovat.

„První seznámení s hrou má herce vzrušit, má je strhnout k tomu, aby dali živelný průchod všem pocitům, které v nich četba vyvolala. Mají se přít, mají si připomínat zvláště zajímavá místa, mají jeden druhého nakazit svým nadšením. Nadšení a zaujetí jsou nejlepší prostředky sblížení s rolí a hrou. Schopnost živelného zaujetí, které vzrušuje city, vůli i rozum, patří k hereckému talentu. Umělecké zaujetí je hybnou silou tvorby.“

Pak nás Torcov vyzval, aby každý otevřeně řekl, co si o hře myslí, ale odpovědí mu bylo dlouhé trapné mlčení. Když se tedy zdálo, že si nikdo nic nemyslí, požádal o slovo Torcovův asistent Rachmanov. Řekl: „Se zařazením Othella do pracovního plánu jsem od počátku nesouhlasil. Zatím jsem mlčel, ale teď vám řeknu, proč myslím, že tato volba nebyla správná. Za prvé proto, že to není hra pro žáky, za druhé a hlavně proto, že to není právě nejzdařilejší Shakespearovo dílo. Vlastně to ani není tragédie, ale truchlohra. Její fabule a události jsou přece sotva věrohodné. A ke všemu jejím hrdinou je černý generál! Copak něco takového mohlo tehdy existovat? V Benátkách?! Nebo si představte, že by dnes nějaký černoch unesl dceru anglického krále...“

Ale Rachmanov svou znevažující kritikou brzy vyvolal hlasité projevy nesouhlasu. I Torcov se snažil jeho útok brzdit. Zřejmě jím byl nemile překvapen. Bohužel, našel Rachmanov mezi námi i své zastánce. Překvapilo mě to. A donutilo, abych se také ozval. Rozpoutal se vášnivý spor.

Nechci nikomu sahat do svědomí, ale zdálo se mi, že se někteří připojili k štvanci na Othella ani ne tak kvůli hře, jako proto, že v ní nedostali role podle své chuti.

Také mě napadlo, že byl možná celý ten spor záměrně vyvolán a vlastně domluven mezi oběma našimi profesory. Jestli ano, pak se jim to ovšem mistrovsky podařilo: vzrušená rozepře ani s vyučovací hodinou zdaleka neskončila a protáhla se až do pozdního večera.

Nové čtení  
„Othella“

Výsledky  
správného  
předčítání

Posílení  
a rozmnožení  
„světých míst“

Pasívní přijetí

Potřeba živelného  
zaujetí hrou

Diskuse



## Metoda fyzických jednání

Linie fyzických jednání. „Život lidského těla“ role. Přístup k práci se slovem. Partitura role. Teoretický princip metody fyzických jednání

Nejpřímější cesta  
přirozeného  
přístupu k roli

Praktický příklad:  
scéna Jaga  
s Roderigem

Hledání  
nejjednodušších  
fyzických jednání

/1/ „Při hledání nejpřímějšího přirozeného přístupu k roli narazíme neočekávaně na prostředek, který doporučuji vaší pozornosti,“ řekl Torcov. „Je to metoda založená na jednotě všeho vnějšího a vnitřního, která vede k prožívání role vytvářením fyzického ‚života lidského těla‘.

Ozřejmíme si to na praktickém příkladu. Govorkov a Vjuncov půjdou na jeviště a zahrají první obraz z Othella, scénu Roderiga a Jaga před Brabanziovým palácem.“

„To přece nejde zahrát jen tak, z ničeho nic,“ divili se oba.

„Všechno ne, ale něco přece. Scéna například začíná tím, že Roderigo a Jago vyjdou. Tak tedy vyjděte! Pak udělají poplach. Udělejte ho i vy!“

Govorkov a Vjuncov tedy vyšli nejistě na jeviště, ale u rampy se zastavili a nevěděli, co mají dělat.

„Copak takhle se chodí po ulici?“ kritizoval je Torcov. „Tak si vykračují leda herci na scéně, ale Roderigo a Jago nejsou herci, jsou to skuteční lidé. V liduprázdné ulici. Orientujte se v ní vůbec? Kde je Brabanziovův palác?“

Govorkov a Vjuncov naznačili palác židli postavenou v pozadí jeviště, ale když se opět otočili na Torcova, ptal se jich, proč stojí zády k paláci. „Abychom nestáli zády k publiku,“ hájili se. „Proč si tedy neumistíte palác co nejbliž k proscéniu, abyste se na něj mohli dívat a bylo vám při tom vidět do tváře? Už byste se měli umět zařadit v podmínkách jeviště. Pořád vám říkám, že herec musí být sám sobě režisérem. A proč teď stojíte a poultíte oči na židli? Je to Brabanziovův palác! Co byste dělali, kdybyste přišli před Brabanziovův palác udělat poplach?“

„Podívali bychom se po oknech, jestli se v některém nesvítlí, a do toho okna bychom zavolali.“

„A je-li všude tma?“

„Začali bychom rámusit, házet na okna kamínky, tloukli bychom na dveře, aby se lidé v domě probudili.“

„Vidíte, kolik je tu nejprostších úkolů pro fyzickou činnost. Jedněte tedy podle této logické partitury: Vejděte, rozhlédněte se, přesvědčte se, že vás nikdo nesleduje, zjistěte, nejsou-li v oknech lidé nebo světla, nasbírejte si kamínky a házejte je do oken, dobře sledujte, jestli se v nich někdo neobjeví, a pak začněte dělat rámus, lomcovat klikou, bušit do dveří, křičet a mlátit vším, co vám přijde do ruky...“

*V každém z těch malých fyzických úkonů hledejte malou fyzickou pravdu, které byste uvěřili. A víra je jedním z nejlepších lákadel citu a intuitivního prožívání. Jednotlivé úkony se vám pak spojí v souvislou linii fyzických jednání.*

Ale nezapomeňte, že hlavní osobou je Roderigo, který se na Jaga zlobí a nechce jednat, a proto

Partitura  
fyzických úkonů

Hledání pravdy  
fyzických úkonů

Linie fyzických  
jednání



ho Jago musí přesvědčit, že právě on má proč zúčastnit se provokace co nejméně. To ovšem už není jen fyzický, ale elementárně psychologický úkol.

*Zkoušejte tedy podle naznačené linie úkolů jednat tak dlouho, až pocítíte, že pro tento malý úsek se ve vás už rodí „život lidského těla“ vaší role. Je to sice její méně důležitá polovina, ale zato dovede probudit ohlas ve vašem nitru a to je začátek prožívání.“*

Zrod „života lidského těla“ role

Govorkov s Vjuncovem provedli všechny úkony podle partitury, ale Torcov nebyl spokojen.

Chyby při hledání pravdy

„Nevytvořili jste jediný okamžik pravdy. Nelogičnost a nedůslednost vašich jednání vás dovedla k obvyklým divadelním šablonám. Nepravdivý byl především váš přílišný spěch. V životě se nic nedá odbýt nebo předstírat, jako se to dělá na jevišti. Spěch se v životě projevuje jinak. Každému jednání se věnuje právě tolik času, kolik je nezbytně potřeba, aby bylo splněno, a neztrácí se vteřiny zbytečným pobíháním sem a tam. Pospíší si je zkrátka něco jiného než herecká úspěchanost. Herec, který jedná „po herecku“, sleduje jediný úkol: pobavit diváka; ostatní je mu lhostejné. Ale Jago s Roderigem mají svůj plán, který je pro ně životně důležitý. Musíte křičet a dupat, abyste probudili Brabanzia a ne abyste vzrušovali diváky nebo sami sebe. Snažte se proniknout stěnami paláce vyzářováním své vůle!

Přílišný spěch

Druhá nepravda je v tom, že se příliš snažíte. Herci se na jevišti pořád zdá, že ze sebe málo vydal, že se musí divákům dát daleko víc, a tak ztratí cit pro míru a začne se snažit ze všech sil. Pamatujte si, že na jevišti nesmíte „přidávat“, ale naopak ubírat! Odstraňovat přebytečnou energii, jak jsme o tom ostatně mluvili při „svalovém uvolnění“.

Přílišná snaha

Třetí nepravda je v nedostatku logiky a důslednosti. V tom je i důvod, proč je vaše jednání neohospodárné a nedosahuje cíle.“

Nedostatek logiky a důslednosti

Govorkov a Vjuncov začali tedy celou scénu znovu a tentokrát je Torcov zastavoval, opravoval a vedl k pravdivému fyzickému jednání, kterému by upřímně věřili.

Nový pokus

„Vjuncove,“ upozorňoval, „objekt vaší pozornosti je pořád v hledišti a ne na jevišti... a vy, Govorkove, jste sám sobě objektem... nekochejte se tak sám sebou... Příliš spěcháte, tak rychle se nedá zjistit, co se děje uvnitř v domě... Chodíte okázale, uvolněte svaly a pohybujte se účelně: zaměřte se jen na daný úkol...“

Ale Govorkov se své „herecké chůze“, spojené s navyklou křečí v nohou, nemohl zbavit a tato nepravda mu bránila uvěřit i ostatnímu jednání. A tak mu Torcov zakázal vůbec chodit a nechal ho v gondole, kde musel celou scénu sehrát vstoje. Nové úkoly, které tím vznikly, si zpočátku vynucovaly všechnu pozornost, ale po krátkém nácviku se Torcovovi podařilo přenést pozornost obou herců na věc pro hru podstatnější, na noční poplach.

Správný návyk

*Vypracovaná linie fyzických jednání se pak zkoušela tak dlouho, až přešla v návyk. „Správný návyk,“ řekl Torcov, „zesiluje přesnou linii role. A návyk provádět přesně partituru role je jediná šablona, proti které neprotestují.“*

Pak teprve dal Torcov pokyn, aby scéna pokračovala, a v okně se objevil Brabanzio - Puščin. Ale Govorkov s Vjuncovem nevěděli rázem jak dál.

Přístup k práci se slovem

„Co se stalo?“ zeptal se Torcov.

„Nemáme co mluvit, neznáme text.“

„Přečetl jsem vám přece celou hru. To už jste všechno zapomněli?“

„Pamatuji si zhruba jen to, že Jago oznámí únos Desdemony a vyzývá jejího otce k pronásledování Maura,“ řekl Govorkov.

„Tak to udělejte, nic víc nepotřebujeme,“ odpověděl Torcov.

Tlumočení smyslu textu vlastními slovy

Jak se ukázalo, zapamatovali si oba herci nejen myšlenky, ale místy i doslovné znění textu a celkový smysl tlumočili naprosto správně. Torcov byl spokojen a vysvětloval:



Důležitost  
myšlení a podtextu

„Sami jste teď odhalili tajemství mé metody. Především záleží na myšlenkách, ne na slovech. Linie role jde po podtextu, ne po textu. Ale hercům se nechce pronikat do hlubokých vrstev podtextu, je pro ně daleko pohodlnější mechanicky klouzat po povrchu slov, nabířovat text a formálně jej pronášet. Před tím jsem vás chtěl ochránit a nedovolil jsem vám říkat cizí slova, která neplynou z vás. A současně jsem vám tato skvělá básníková slova uchoval pro chvíli, kdy pro vás budou nezbytná a budete jich umět upotřebit tak, aby plnila své pravé poslání: jednat a ne jenom znít!

Potřeba jednat  
slovy textu

Až se upevníte v partituře role, v podtextu, v potřebě produktivně a účelně jednat, pak náhle pochopíte, že nejlepším prostředkem k jednání slovem jsou geniální slova Shakespearova, a chopíte se jich s radostí, protože budou svěží a neotřelá, a pomohou vám co nejpřesněji vyjádřit to, čím žijete a co vás vzrušuje.“

Partitura role  
Brabanzia

Při dalších zkouškách se pracovalo na partituře role pro Brabanzia.

„Člověk, který slyší nepřijemnou zprávu, se nejdřív instinktivně brání zprávě uvěřit,“ upozorňoval Torcov. „Z pudu sebezáchovy připisuje raději celý poplach na účet opilců, láteří na ně, vyhání je pryč. Přesvědčit ho je tedy značně těžký úkol. To jenom na jevišti herci hrající Brabanzia takovou zprávu ani pořádně nevyslechnou a už lamentují a rvou si vlasy. V životě to bývá odstupňovaný psychologický proces. Řekněme takový:

1. Zpočátku se Brabanzio prostě zlobí na opilce, kteří ho vyrušili z nočního spánku.
2. Navíc ho dopálí, že opilý blábolení dokonce znevažuje dobré jméno jeho rodiny.
3. Čím je hrozná zpráva pravděpodobnější, tím víc se jí vzpírá uvěřit.
4. Některá slova výtržníků už ho bolestně zraňují, ale brání se svému neštěstí ještě úporněji.
5. Po novém, přesvědčujícím důkazu vnitřní boj vrcholí: jako by člověk stanul nad propastí.
6. Konečně uvěřil a ztratil půdu pod nohama. Pád na dno propasti. Co dělat, čeho se chopit?
7. A rozhodne se: běžet, dohnat, pomstít se, vzbouřit celé město, zachránit milovanou dceru!

Po linii takto vyznačených úkolů proběhla další zkouška. Puščin má literární talent a lehce nacházel slova pro vyjádření hlavní myšlenkové linie Brabanziovy, takže i Govorkov a Vjuncov se měli čeho zachytit a scéna hned napoprvé vyšla docela slušně.“

Zkouška  
s komparesem

/2/ Dnes jsme zkoušeli davovou scénu „pronásledování“. Ukázalo se, že členové komparsu jsou od Rachmanova předem instruováni a dobře připraveni. Na Torcovův dotaz uměli podrobně vyjmenovat sled fyzických a elementárně psychologických úkolů:

Partitura  
fyzických úkolů  
komparsu

Běžet k oknům, aby viděli a slyšeli noční výtržníky... snažit se v rozespalosti pochopit, oč jde... nevěřit, přít se, vynadat opilcům a zahánět je... přece jen začít věřit a dát průchod prvním pocitům: lítosti, výčitkám, nenávisti proti Maurovi, vyhrůžkám a proklínání... sympatizovat s Brabanziem, podněcovat ho k pomstě... se zadostiučiněním přijmout rozkazy k pronásledování, snášet zbraně, rozsvěcovat lucerny, oblékat drátěné košile, připravovat gondoly a vesla, rozdělit se do skupin a domluvit plán pronásledování, v případě potřeby pak pod různými záminkami scénu prodlužovat!

A to všechno tito naši spolupracovníci nejen znali, ale také předvedli. S vynalézavostí a disciplínou, která nás zahanbila. Každý z nich dokonce věděl, jakou hraje postavu. Byl tu Brabanzioův bratr, čtyři gondoliéři, kojná Desdemony, dvě služebné a jiní a jiní.

Torcov byl nadmíru spokojen a všechny nás vybídl, abychom společně zahráli po linii fyzických jednání celý první obraz. Výsledek byl dobrý. A zvlášť se o to zasloužil právě kompars.

„Půjdete-li vždycky takto po linii role a každému fyzickému jednání, které děláte, upřímně uvěříte, podaří se vám brzy vytvořit to, co nazýváme ‚životem lidského těla‘ role,“ povzbuzoval a radil Torcov.



„Shrnete-li nyní všechny malé úseky jednání k základním úkolům, dostanete toto schéma ‚života lidského těla‘:

1. Přesvědčit Roderiga! (Jago potřebuje pomocníka!)
2. Vzbouřit celý dům Brabanzíův! (Poplach!)
3. Vyprovokovat pronásledování!
4. Zorganizovat oddíly, plán akce a pronásledovat!

Schéma „života lidského těla“  
role Brabanzia

Kdykoli teď budete zkoušet první obraz, nemyslete už na nic jiného než na to, jak splnit účelným a produktivním jednáním tyto základní úkoly schématu. Opakujte si často třeba jen samo schéma, zafixujete si tím základní úkoly jako pevné ukazatele směru průběžného jednání. Detaily se nezatěžujte, ty ponechte improvizaci.“

Nácvik jednání podle schématu

/3/ „Teoretický princip toho, co jste si právě ověřili praxí, je zřejmý a pro vás nijak nový, přesto jej znovu připomínám:

*Nezačne-li ve vás role žít samovolně zevnitř, hledejte k ní přístup zevnějšku, postupujte obráceným směrem: od vnějšího k vnitřnímu. Nezrodí-li se sám od sebe ‚život lidského ducha‘, vytvářejte ‚život lidského těla‘ role.*

Teoretický princip metody fyzických jednání

Fyzicky pocítovaná linie ‚života lidského těla‘ je nerozlučně spjata s linií citu! A to pro herce znamená mít pevnou půdu pod nohama. Tělo je hmatatelné, dá se vycvičit, poddá se návyku. Snadněji se s ním pracuje než s neuchopitelným, nestálým, plachým citem. V tělesně hmotné oblasti najde herec vždycky nějakou, třeba sebemenší pravdu, které lze snadno uvěřit. A probudí-li se víra v to, co na jevišti dělám, začne-li herec správně žít fyzicky, cit se nemůže neozvat, ať už silněji nebo slaběji. Víra v opravdovost vlastního fyzického jednání otvírá hercovo nitro a je jedním z nejsilnějších, nejpřitažlivějších lákadel citu.

Dostupnost tělesné oblasti

Pravdivost fyzického úkonu

Víra — nejsilnější lákadlo citu

Mluvit znovu o významu pravdy a víry v procesu tvorby je snad zbytečné. Vy víte, že bez víry není prožívání.

Život těla role se může stát i jakýmsi zásobníkem, akumulátorem tvůrčího citu, když se jím dostatečně nasytí, když prožitky a emoce vyvolané rolí upevní v dobře procítěném fyzickém jednání.

Zásobník tvůrčího citu

*Vytvoření ‚života lidského těla‘ role je tedy první polovina práce na roli. Ale nezapomeňte, že vnější jednání musí být prostoupeno vnitřním životem role, že naším cílem je ‚život lidského ducha‘!“*

První polovina práce na roli



## Rozbor hry a role

Proces poznávání hry a role. Technika rozboru. Tvořivé prožití rozboru. Kdo je Jago a Roderigo?

Studium vnitřní  
stránky role

/1/ „Přistoupíme k nové důležité etapě práce na roli,“ ohlásil nám dnes Torcov, „obrátime pozornost ke studiu vnitřní stránky role.

Intuitivní  
splnutí s rolí

Znovu opakuji, že nejlepší je, když role splyne s hercem přirozeně a sama sebou; to potom zapomeňte na systém a cele se oddejte umělkyni-přírodě. Jenže to se zatím ‚bohužel‘ nikomu z vás nepošestilo. Proto jsem se snažil pobídnout vaši představivost, probudit váš cit a podnitit vaše tvůrčí zaujetí aspoň pro dílčí úkoly role. Podařilo se nám oživit některé momenty hry, v temnu se objevila ‚světla místa‘. Jak je tedy rozšířit a vyvolat nová? Co pro to můžeme udělat dál?

Proces poznávání  
hry a role

Pro další postup je nezbytný proces poznávání hry a role, jejich rozbor čili analýza.

*Rozbor se obvykle pokládá za proces čistě rozumový, ale v oblasti umělecké tvorby by takové jednostranné pojetí bylo škodlivé. Hned vyložím proč.*

Troji cíl rozboru

*Cílem rozboru je především pronikavé ponoření do vnitřního života role, poznání jejich duševních proků a vlastností, jejího vnitřního světa, poznání celého ‚života lidského ducha‘ role. Dalším cílem rozboru je studium vnějších podmínek a událostí života hry, které ovlivňují vnitřní život role. Ale cílem rozboru je také hledat ve vlastní duši prvky, city a prožitky, které by byly společné nebo příbuzné s rolí, a shromáždit si tak materiál nezbytný pro tvorbu.*

Úloha rozumu  
a citu

Rozbor, jak vidíte, má různá poslání, ale jejich společným cílem je najít, pochopit a náležitě zhodnotit tvůrčí podněty obsažené v dramatickém díle, které nám při prvním seznámení unikly. Rozum jako předsunutá hlídka prozkoumává všechny oblasti hry a role a připravuje cestu tvůrčímu citu, aby nakonec ještě zajistil a upevnil jeho přímé, spontánní vzněty. *Při rozboru je proto nezbytné dát naprostou volnost tvůrčímu citu a jen tehdy, když se sám ničím nevzrušuje, vyslat na zvědy rozum. Jinak je rozumový rozbor, dělaný samoúčelně a bez zaměření na základní cíl, pro tvorbu škodlivý. Jenom cit je schopen pronikat do všech tajů role i vlastní hercovy duše a uhadovat, co se skrývá v hlubinách lidského nitra.*

*Rozbor je nástroj poznání. A v našem umění poznávat znamená procítit.*

Čím podrobnější, všestrannější a hlubší rozbor, tím víc podnětů pro tvůrčí city, tím větší sblížení herce s rolí, tím plnější tvůrčí zaujetí. Proto, jak už bylo řečeno, nepřichází-li tvůrčí zaujetí samo, je třeba obrátit se o pomoc k rozumu, aby hledal ve hře podněty tvůrčího úchvatu. Hledáme-li ztracenou věc, všechno zpěvujeme a často ji najdeme tam, kde bychom ji nejméně čekali. Tak je tomu i v tvorbě. Nejprve je třeba provést celkový rozbor hry a role, pak přikročit k dílčímu zkoumání jednotlivostí a konečně podle částí domýšlet a uhadovat celek.

Technika rozboru

*Technika poznávání hry a role pomocí rozboru má mnoho prostředků. Je možné vypravovat obsah hry, vypočítávat fakta, události a autorem dané okolnosti, dělit hru na části podle úkolů a hledat pro*



ně podle jejich jádra přiléhavé názvy, hodnotit a zdůvodňovat fakta, číst text se správným logickým členěním, klást otázky a odpovídat si na ně. S tím vším se seznámíte v praxi. Další scény budeme rozebírat pokaždé jiným způsobem, abyste co nejrychleji obsáhli aspoň v základních rysech celou práci na roli.

*Celkový rozbor analyzuje hru a roli na části a úkoly, určuje základní ideu a vůdčí úkol básníkovra díla i průběžné jednání, které k němu vede, seznamuje nás se strukturou hry a role, kterou musí herec bezpečně znát a procítit.*

Celkový rozbor

*Dílčí rozbor má pomocnou úlohu tam, kde herec nestačí obsáhnout celek a musí podrobněji rozbírat fabuli hry, logiku a posloupnost událostí, jednání, pocitů, rozvíjení myšlenky hry i role a podobně. Ale bez potřeby nemá být hra rozdrobována, protože to často spíš překáží, než pomáhá k pochopení celku.*

Dílčí rozbor

Celkový rozbor studuje hru po rozličných stránkách. Nejdřív upoutá pozornost její vnější stránka: fabule, fakta, události, faktura hry. S ní souvisí celá oblast životních způsobů a otázka žánru. Všímáme si hry i po stránce literárního stylu. Estetická stránka má mnoho rovin: dramaturgickou, režijní, inscenační, výtvarnou i hudební. Je tu psychologická oblast se svou logikou snah a citů a oblast hercova vnitřního rozpoložení, jeho pocitů a nálad. Je tu konečně oblast fyzická se základními zákonitostmi lidské přirozenosti a s možností vnější charakterizace chováním, maskou, kostýmem a podobně. Hru zkrátka vnímáme rozumem i citem z nejrůznějších stran, ale všechny tyto pohledy v naší mysli splývají a dávají nám poznat nejen vnější formu, ale i vnitřní náplň hry, její ideové, sociální, filozofické a etické jádro.

Oblasti rozboru

*Rozbor své role herec tvořivě prožívá jako cestu od vnější formy dramatického díla k jejímu duchovnímu jádru, kde potom začíná nová etapa tvůrčího procesu směřující z nitra ven, od duše k tělu, od prožívání ke ztělesnění.*

Tvořivé použití rozboru

Napsaná hra není dokončeným divadelním dílem, dokud není ztělesněna herci na jevišti. Poskytuje jen téma a slovní materiál pro kolektivní tvorbu všech divadelních umělců. To obojí musí herec nejen dobře znát, ale organicky v sobě zpracovat tak, že se cizí téma a cizí slova stanou jeho vlastními.

Každý režisér má svůj individuální přístup k práci s hercem na roli, a proto musí herec ovládat nejrůznější varianty této práce. Postupně vám je předvedu při práci na Othellovi. Ale především musíte znát ten přístup, který nejvíc vychází z naší přirozené podstaty, a jeho základní etapy i nezbytné psychofyzické prostředky, prostě „klasický vzor“ práce na roli.“

Individuální přístupy

„Klasický vzor“ práce na roli

/2/ „Začněme znovu prvním obrazem Othella. Jeho nejhořejší vrstvu, fakta a fabuli jsme dostatečně prozkoumali. O něco hlouběji najdeme oblast životních způsobů, návyků, chování postav. Co si o tom myslíte?“

Zkoumání oblasti životních způsobů, návyků a chování postav

Na Torcovovu otázku nikdo neodpovídal, a tak se Torcov ptal dál: „Kdo je Jago a Roderigo? Jaké je jejich společenské postavení?“ Řekli jsme, že Jago je důstojník a Roderigo šlechtic, ale s tím Torcov nesouhlasil. „Jago je příliš nekulturní na důstojníka a Roderigo příliš vulgární na šlechtice. Spíš se zdá, že Jago je obyčejný voják, který se za zásluhy v boji prodral do důstojnického stavu, a Roderigo že jedná tak na úrovni bohatého kupce.“

Govorkov se chystal hrát Jaga jako „ušlechtilého aristokrata“, a tak odmítl vidět v něm jen obyčejného vojáka. Voják že nemůže být tak „rafinovaně inteligentní“. Nanejvýš byl ochoten připustit, že Jago je „sice drsný, ale urozený důstojník“.

Kdo je Jago?

Nato mu Torcov začal líčit život u pluku a vojenské mravy, prostředí, ve kterém Jago žije. A voják jako on jistě neváhá použít všech prostředků, aby se stal důstojníkem, z důstojníka poboční-



kem a z pobočníka generálem. V bitvách je vedle Othella, v noci spí v jeho stanu. Umí posloužit, poradit, pobavit, vyprávět obhroublou anekdotu, obvázat ránu. Stane se Othellovou pravou rukou. Ale v bitvách každý zesuroví a zhrubne, a tak když Othello potřebuje někoho pro styk s vysokou společností v Benátkách, na Jaga ani nepomyslí a za náměstka si volí vzdělaného, uhlazeného, elegantního Cassia. To je pro Jaga nejstrašlivější urážka, nevděk a ponížení. Najednou se mu hodí i starý drb o vlastní ženě a generálovi. Dřív na něho nedbal, ale teď chce, teď potřebuje, aby to byla pravda, aby mohl Maura tím víc nenávidět a měl proč se mstít. Othello ještě ke všemu unese Desdemonu, kterou on slibuje Roderigovi. Jago má svou čest, erární majetek by neukradl, ale může-li napálit hlupáka, nezaváhá a ždímá z něj peníze, dary, pohoštění, pokud se jen dá. Jenže teď právě se Roderigo už dát nechce. Slyšel o svatbě Desdemony s Othellem a cítí se podveden a okraden. Strašně se na Jaga zlobí. Jagovi dá velkou práci přesvědčit ho, že jedině skandál může rozbit ten sňatek a vrátit mu Desdemonu.

Kdo je Roderigo?

Vjuncov byl daleko povolnější než Govorkov, takže se s Torcovem brzy dohodli, kdo je Roderigo. Kupecký synek, který utrácí majetek, zděděný po rodičích, v ustavičných pitkách a hýření. Odtud i jeho známost s vojáky a důstojníky, tedy i s Jagem. Od prvního spatření Desdemony ztratí Roderigo hlavu. Pod okny jí pořádá noční serenády, skládá verše, posílá psaníčka, podplácí služebnictvo, je čím dál dotěrnější, až je mu dáno nepokrytě najevo, že je na obtíž, a je od Brabanziova domu odkazován a dokonce násilím odháněn. Proto se tak přimkne k Jagovi, který mu slíbí dopomoci k lásce Desdemony, a proto se na něj tak rozzlobí, když zjistí, že byl obelháván. Rozhodl se přerušit s ním všechny styky a seč je, vzpírá se jeho přemlouvání.

„Jak vidíte,“ dodal Torcov, „nejde tu o žádnou klidnou expozici hry, jak se první výstup obyčejně hrává, ale je to scéna v nervním, prudkém temporytmu, nabitá vášnivým dějem.“

## Prohloubení daných okolností

Hledání citových vzpruh. Náhodné impulsy. Čtení podtextů. Propojení „světlych míst“. Podrobná znalost fabule hry. Minulost a budoucnost role a hry. Vyprávění obsahu hry. Povzbuzení představivosti

/1/ „Jak jsem už říkal, je ‚život lidského těla‘ jakýmsi akumulátorem, který v sobě zachytí a uchová i nepostižitelná vzplanutí citu jako elektrické výboje,“ připomenul nám Torcov a pokračoval:

„Dejme tomu, že si dvacetkrát či třicetkrát zopakujete ‚život lidského těla‘ tak, jak jsme si jej v první scéně Othella upřesnili. Plníte-li správně fyzické úkoly, nejen že prociťujete život těla role, ale prožíváte současně i její vnitřní pocity, které fyzickému jednání odpovídají. Ale to je život primitivní a banální, kvůli kterému se nechodí do divadla. Můžete vzbouřit celý dům a já jako divák

Potřeba citové  
vzpruhy pro  
oživení linie  
fyzických jednání



vám budu věřit, ale nechá mě to chladným. Až se rázem do toho řetězu jednoduchých psychofyzických jednání zapojí nový, elektrizující článek, všechno rázem ožije.“

Žádali jsme bližší vysvětlení, a tak Torcov vysvětloval: „Jednou jsem se nemohl dostat v noci domů, protože jsem ztratil domovní klíč. Napřed jsem klepal a volal, ale když se nikdo neozýval, začal jsem do vrat zlostně bušit, až se mne zmocnila taková panika, že jsem zoufale vykřikl a bezmocně zaúpěl, takže jsem se sám sebe polekal. Kdyby se ve mně tento prožitek vynořil při scéně u vrat Brabanziova paláce, ručím vám za to, že by stačil oživit celou scénu poplachu i diváky v hledišti. Jenže jak takový inspirující moment zachytit a příště zopakovat?“

Začátečníci se zaměří rovnou na výsledek a začnou ze sebe ždímat cit. *Zkušené herci nechají cit na pokoji a soustředí svou pozornost na ten náhodný impuls, který cit vyvolal, a vřadí jej do linie děje jako nový úkol.* Nazvou jej třeba „chtít rozbít dveře na padrt!“ a „volat o pomoc!“ a budou opakovat stejná jednání s plnou vírou v jejich pravdivost, až život těla vyvolá i příslušný život ducha a znovu se v nich ozvou city příbuzné těm, které kdysi ve skutečnosti prožili. Když pak tyto nové úkoly zafixují ve fyzické linii role, zajistí i v její vnitřní linii místo citům.“

[2/ „Vhodná i nutná bývá také nová probírka textu, nové, důkladné čtení toho, co, jak si myslíte, už dobře znáte. Dokážu vám totiž, že jste z textu ještě zdaleka všechno nevyčetli, že vám leccos uniklo a že i o „světých místech“ máte jen přibližnou představu. Připomeňte si tyto verše z Othellovy řeči před senátem:

Ctihodná, mocná, vážná signorie,  
mí urození, moudří pánové,  
že jsem vzal tady tomu starci dceru,  
je čistá pravda; pravda, dal jsem se s ní oddat.

A to je krajní mez, kam sahá moje vina...

Chápete plně jejich obsah?“

„Proč bychom nechápali? Mluví se tu o únosu Desdemony.“

„Ne. Přesněji! Mluví se o únosu dcery vysokého hodnostáře cizincem, který je ve službách senátu. Jaký je tento služební vztah?“

„Othello je generál a senátoři jsou členy vlády.“

„Je Othello na úrovni ministra války nebo jen najatý žoldnér? Jsou senátoři nejvyšší vládní instancí?“

„A potřebuje herec znát takové detaily?“ ohradili jsme se.

„Jde o konflikt rozdílných tříd a národností, o příslušníka opovrhované rasy a vás nezajímají společenské vztahy jednajících osob? Jak se do nich chcete vžít? Jak pocítíte pravé ostří jejich konfliktu?“

A Torcov pokračoval: „Jak se vůbec odehrál ten únos? Vypravujte to se všemi podrobnostmi, které mohou mít váhu při posuzování Othellova činu! A vypravujte to nejen z hlediska žalujícího Brabanzia, ale i z hlediska Othella a Desdemony, z pohledu dóžete! A konečně: co ten sňatek? Kdo je oddával, v kterém kostele, je-li Othello mohamedán? Nebo je možné, že by se mu Desdemona oddala bez řádného sňatku?“

Doznali jsme, že jsme o tom všem nepřemýšleli.

„Tak vidíte,“ řekl Torcov, „jen jste formálně přečetli tištěný text. Ale abyste pochopili, co vlastně Shakespeare napsal, musíte z mrtvé litery vyčíst jeho myšlenky, představy, city, prožitky, zkrátka celý podtext skrytý pod slovy. Pak teprve budete smět říci, že jste hru nejen četli, ale že ji znáte.“

Náhodný citový impuls

Vřazení citového impulsu do linie role

Nové čtení textu

Prohloubení „světých míst“

Důsledné domýšlení daných okolností

Vyčtení podtextu



Přezkoumání  
vzpomínek na  
„světla místa“

/3/ „Othellova řeč před senátem je jedním ze ‚světých míst‘, která vám utkvěla v paměti. Chcete-li je upevnit a rozšířit, uvědomte si především: jsou vaše vzpomínky sluchové, zrakové nebo emocionální?“

Z Othellova hlasu jsem nic neslyšel, ale zdálo se mi, že cosi cítím a hlavně, že Othella vidím. Ukázalo se, že je to jen banální představa operně vznešené a krásné postavy.

„S takovým viděním nemůžete pocítit, co je v postavě živé,“ řekl Torcov. „A přitom je tu tolik lidských, společenských, psychologických i etických pohnutek, že je neskadné se nevzrušit. Uvažte ten sběh daných okolností! Vypukla válka a zachránit Benátky může jen Othello. A týž Othello se současně dopustí činu, který musí urážet vládnoucí kruhy. Uvědomte si, jak tuto scénu zesiluje spojení s předchozími scénami, kdy se uprostřed noci strhl obrovský skandál a vzbouřil celé město, kdy děsivé pověsti o vpádu Turků se křížují se zprávami o únosu krásné Desdemony polozvířecím černochem. Nezapomeňte, jak je tento skandál spojen s Jagovou pomstou na Othellovi za povýšení Cassia a jakou roli přitom hraje Desdemonin nápadník Roderigo, ovládaný Jagem... *Citíte, jak jedna osoba, jedna epizoda osvětluje a oživuje druhou? Začali jsme u scény Othella před senátem a už jedno světlé místo tihne k druhému, splývá s ním a vytváří velký světlý prostor, který se dále šíří a ozařuje další a další temná místa v sousedství.*“

Vzájemné posílení  
a splývání  
„světých míst“

/4/ Tvůrčí rozbor role začínáme, jak už jsem řekl, v oblastech přístupných našemu vědomí a odtud pronikáme intuicí do oblasti tvůrčího podvědomí.

Podrobná znalost  
fabule hry

*Nejpřístupnější oblasti pro poznávací rozbor jsou vnější okolnosti dané básníkem, čili fakta a události, fabule hry. Poznáním daných okolností se tedy přiblížíme k ‚pravdě vášní‘ a ‚pravděpodobnosti citů‘, jak o tom mluví Puškinův aforismus. Důležité přitom je hledání citových vzpruh, které by suchým faktům daly smysl.*

Nabízí se tedy velmi jednoduchý prostředek: vypravovat podrobně obsah hry. Znamená to ovšem nejprve se s ním důkladně seznámit.

Není to snadné, srovnat všechny události tak, aby odkryly názorně celý obraz hry. Když jsem se kdysi ve škole musel učit názvy měst na Volze, bylo to těžké a nudné. Když jsem po ní za čas plul se spolužáky člunem, studovali jsme se zájmem nejen města, ale i vesnice, přístavy, i zastávky a bez námahy jsme si je zapamatovali na celý život. Tak je to i v práci na roli. Provádíme-li rozbor pro rozbor, paměť výsledky těžko uchovává. Ale když jsme si připravili základní schéma úkolů a jednání a výtěžky rozboru potřebujeme pro jeho vyplnění, pak rychle najdou v našem plánu místa svého určení a v ‚životě lidského těla‘ živnou půdu pro svůj růst.“

Soupis všech  
daných  
okolností

Nato nám byly rozdány texty Othella a my dostali za úkol vytěžit z nich všechno, co se týká charakteristiky jednajících osob, jejich vzájemných vztahů, psychologie, myšlenek a prožitků, místa děje, hodnocení a zdůvodnění faktů, komentářů, kostýmů a dekorací. Rachmanov s námi text pročítal a my každý objev hned hlásili a zapsali. Dlouhý soupis, který tak vznikl, jsme potom odevzdali Torcovovi. A Torcov řekl:

Přítomnost  
hry a role

„Prostudovali jste právě ‚přítomnost hry i rolí‘, ale to k jejich poznání nestačí. Žádná přítomnost není bez minulosti. Minulost, to jsou kořeny, ze kterých přítomnost organicky vyrůstá. Proto musí herec cítit za svými zády i minulost role. A hledat ji musí především opět v autorově díle.

Vzrušující  
představy  
minulosti  
a budoucnosti  
hry a role

*Ale přítomnost není ani bez vyhlídek na budoucnost, bez představ a dohadů o ní. Přítomnost bez minulosti a bez budoucnosti je prostředek bez začátku a konce. Minulost a představa o budoucnosti zdůvodňují přítomnost. Herec tedy musí najít v roli představu o budoucnosti, která ho vzrušuje a která bude řídit celé jeho jednání na jevišti. Musí proto vybrat ze hry každý náznak představy o budoucnosti postav, každou narážku na ni.*



Herec opřený takto o minulost a budoucnost role lépe oceňuje a prožívá její přítomnost. Musí ovšem získané materiály zpracovat a doplnit do nejmenších podrobností ve své vlastní představivosti.“

/4/ Dnes tedy po všech výkladech následoval praktický pokus: měli jsme vyprávět obsah Othella.

Vjuncov to vzal velmi zkrátka: „Černoch unesl bělošku. Její otec ho žene k soudu a vtom vypukla válka. Černocho tam chtějí poslat, ale s otcem nic nehne, jen prý nás napřed rozsudte. No tak je rozsoudili a černoch že ještě v noci půjde na vojnu. A dcera pořád že půjde s ním a že půjde s ním, no tak odjeli a tu válku vyhráli a teď žijou v paláci...“

„Co říkáte tomuto převyprávění Shakespeara? ozval se Torcov. Co jsme měli říci? Zasmáli jsme se. Pak byl vyvolán Šustov. Začal:

„Othello unesl dceru senátora Brabanzia právě té noci, kdy se Turci chystali napadnout jednu z benátských kolonií. Jediný, kdo mohl úspěšně provést vojenský zákrok, byl Othello. Dříve však, než byl pověřen obranou državy, bylo třeba vyřešit konflikt, který měl se starcem Brabanziem, který žádal zadostiučinění za potupu, kterou jeho rodu způsobil příslušník černého plemene, kterým zpupní Benátčané pohrdali...“

„Ano, tak se píší obsahy oper do divadelních programů,“ přerušil ho Torcov. „Zkuste to vy, Govorkove.“

„Kréta, Kypr a Mauretánie byly podmaněné provincie, které se dostaly pod těžké benátské jařmo. Pyšní dóžové, senátoři a šlechta nepovažovali podmaněné národy za lidi a nepřipouštěli, aby docházelo k vzájemnému míšení krve a k příbuzenským svazkům. Ale život toho nedbá a nutí lidi k těžkým kompromisům. Neočekávaná válka s Tureckem...“

„Nezlobte se, ale je to nudné jako školní úloha z dějepisu,“ zasáhl Torcov. „Mělo by být cítit, čím vás Shakespearova hra vzrušuje.“ Ale Govorkov se nechtěl dát: „Já jen vypravuji to, co napsal Shakespeare, a jestli je to nudné, nemožu za to já, ale autor.“

„V tom je právě společný omyl vás všech, že jen opakujete po autorovi obsah hry, který všichni dávno znají. Ale vypravujte, co vidíte, slyšíte a cítíte pod slovy a mezi řádky textu, to, co Shakespeare naznačil, ale nedopověděl, co ukazuje k minulosti a budoucnosti a ne jen pouhou přítomnost.“

Já třeba mám živě před očima tu benátskou krasavici, kterou všichni hýčkají, vyrůstá v přepychu, je rozmazlená a svěhlová, ráda sní a fantazíruje, jako každé děvče bez matky, odchované pohádkami a romány. V otcově domě se nudí, touží po lásce, ale mladí benátští floutkové ji nezajímají. Sní o hrdinovi, který přijede z daleké země, bude krásný a statečný, unese ji a ona s ním popluje na jeho korábu na pohádkové ostrovy... Pokračujte, Nazvanove...“

Na takové vybidnutí jsem nebyl připraven, a proto jsem mlčel. Torcov se mne tedy zeptal, jak si představuji místo děje. Přiznal jsem se, že se mé Benátky podobají spíš Sevastopolu a gondoly se mají co vyhýbat parníkům, ale Torcov řekl, to že nevádí, že představy a vzpomínky nejsou na objednávku. Důležité prý je jen to, aby neodporovaly vnitřní podstatě příběhu a aby podněcovaly tvůrčí proces. Měl jsem pak vylíčit, jak se Othello s Desdemonou seznámil. Když jsem opět mlčel, improvizoval Torcov dále za mne:

„Othellův příjezd vzrušil celé Benátky. O jeho hrdinských činech se vyprávěly legendy. Kde se objevil, všude byl obklopen zvědavci a obdivovateli. A tak ho poprvé spatřila i Desdemona. Od té chvíle nemohla v noci klidně spát. Div neomdlela, když jí otec oznámil, že pozval generála na oběd. Nemohla se dočkat, nevěděla, co si má obléci, aby byla co nejkrásnější. A takovou ji Othello také spatřil. Nemohlo zůstat při jednom pozvání, protože ani otec, ani dcera se nemohli

Vyprávění holého obsahu „Othella“

Volné vyprávění obsahu doplněného vlastní představivosti



nabažit Othellova vyprávění. A Othello přicházel čím dál raději, protože se mu Desdemona zdála čím dál krásnější a přitažlivější a tak dále," přerušil Torcov sám své vyprávění, které opravdu bylo zajímavější než suchý výčet faktů, a dodal: „*Tímto volným způsobem se dá vyprávět obsah hry vždycky znovu a vždycky s novými detaily, takže několikerým vyprávěním můžeme získat spoustu materiálu na vyplnění mezer nechaných autorem. Je proto užitečné vyprávět si obsah her častěji a třeba pokaždé z pohledu jiné jednající osoby.*“

„K tomu je ovšem zapotřebí, aby dobře fungovala naše představitost," povzdechl jsem si.

„To jistě," odpověděl Torcov, „ale znáte přece prostředek, jak ji povzbudit. Stačí klást si otázky a odpovídat na ně.“ A aby nám podal názorný příklad, zavolal jednoho ze „spolupracovníků“, jak rád nazýval statisty, a začal se ho vypyávat:

„Kde a kdy se odehrává děj?“

„V Benátkách, ve středověku, století bude teprve domluveno s výtvarníkem," odpověděl spolupracovník.

„V jakou roční dobu?“

„Je pozdní podzim.“

„Proč jste si vybrali zrovna pozdní podzim?“

„Aby bylo nepříjemné vstát a vyrazit do chladné noci.“

„Kolik je hodin a co jste právě dělali?“

„Je kolem půlnoci a všichni jsme už spali.“

„Kdo vás probudil a co jste si při tom mysleli?“

„Probudil mě vrátný a hned mě napadlo, že se stalo něco zlého a že budu muset někam jet. Já jsem totiž gondoliér.“

„Co bylo dál?“

„Rychle jsem se oblékl, kalhoty, tričko, kabátec a pás, střevíce a čapku, popadl jsem svítilnu a vesla...“

„Kde bývají vesla?“

„V chodbě. Dáváme je na konzoly na stěně.“

„Jaké máte vůbec povinnosti?“

„Udržovat v pořádku gondoly i s celým příslušenstvím: spoustu různých polštářů, obyčejných, lepších, slavnostních, zlatem vyšívané baldachýny, ozdobná bidla a vesla...“

„Co se dělo pak?“

„V domě byl zmatek. Někdo volal, že hoří, jiní říkali, že útočí nepřítel. Vtom jsme slyšeli zoufalý křik, běželi jsme k oknu a pak jsme se dověděli o únosu.“

„Jak to na vás působilo?“

„Hrozně. Bylo mi, jako když do mě uhodí. Vozím Desdemonu na projíždky a ... Jsem do ní tajně zamilován...“

„Co jste udělal?“

„Vrhl jsem se dolů ke gondole, cestou jsem popadl ještě zbraň, všichni se totiž ještě vyzbrojovali pro případ, že by došlo ke srážce, a netrpělivě jsem čekal na další příkazy.“

Torcov spolupracovníkovi poděkoval a jeho vystoupení nechal bez komentáře. Nebylo ho taky třeba.



## Hodnocení faktů hry

Živý lidský vztah. Osobní zdůvodnění. Smysl hodnocení. Přehodnocování faktů

/1/ „Celkový rozbor, jak jsme už hovořili, nám sice poskytne mnoho materiálu pro práci na roli, ale zatím je to spíš jen přehled faktů a vnějších událostí. Chceme-li z nich mít skutečný materiál pro uměleckou tvorbu, musíme k faktům a událostem hry najít svůj lidský vztah. To znamená poznat jejich vnitřní smysl a zaujmout k nim stanovisko. A tím se dostáváme k další fázi v procesu poznávání role: k hodnocení faktů, které jsme získali rozbořem.

Jsou ovšem hry postavené jen na vnější fabuli, kde základním momentem je sám fakt vraždy, svatby, zmýlené a podobně. Ale jsou hry, ve kterých jde především o vztahy lidí k faktům a událostem.

K takovým hrám patří i Othello. Vezměte například opět první scénu z Othella a vynechte fakt, že Jago je v prudkém sporu s Roderigem, chce si ho usmířit, chce ho přesvědčit jak o své nevině, tak o nutnosti vyvolat skandál, dopadnout Othella a zachránit Desdemonu. Co se stane? Jago s Roderigem přijdou a rovnou udělají poplach, zato o vztazích Jaga k Othellovi a Roderiga k Desdemoně se divák nic nedoví. A projeví se to i na hře obou herců. Křičet a hulákat z pouhé svévole a rozvernosti je rozhodně něco jiného, než křičet a hulákat, protože chci zachránit svoje životní štěstí a pomstít se nenáviděnému člověku. Chápete tedy, jaký význam má onen fakt a jeho správné hodnocení pro herecké jednání?

*Hodnocení faktů přináší herci vnitřní pohnutky k jednání, které jsou vždycky silnější a vzrušivější než pouhá vnější příčina. Hodnocení faktů je neoddelitelné od zdůvodňování faktů.*

Jaká je technika osobního zdůvodňování faktů? Herec si položí otázku: které vnitřní důvody a podmínky by mě přiměly k tomu, abych se k faktům, lidem i událostem hry choval tak, jak se k nim chová postava, kterou hraju?

Například herečka, která studuje roli Sofie v „Hoři z rozumu“, stojí před faktem Sofiny milostné schůzky s Molčalinem. Její ženský cit se bouří, sama by v životě s takovým paňácou, kariéristou a lokajem na schůzku nešla a nechápe, jak to Sofie může udělat. Ale když se na něj podívá Sofinými očima, představí si ho tak, jak ho Sofie líčí, že je opravdu poetický, zdrženlivý, trpělivý, úslušný a pozorný, pak začne Sofii chápat a najde i v sobě vnitřní podmínky, jak pocítit k takovému člověku určitou náklonnost. A tak dochází k převážně citovému hodnocení faktu.

Hodnocení faktů jako tvůrčí prostředek má smysl jen tehdy, probouzí-li nutkání jednat, zápasit, vítězit nebo se podrobit, odhaluje-li přání, cíle, vzájemné vztahy postav, vyjasňuje-li okolnosti vnitřního života hry. Co vlastně znamená hodnotit fakty a události hry? Znamená to najít jejich vnitřní smysl a určit stupeň jejich závažnosti a míru i charakter jejich účinku.

Živý lidský vztah  
k faktům  
a událostem hry

Hodnocení faktů  
jako zdroj vnitřních  
pohnutek  
k jednání

Osobní  
zdůvodnění faktů

Smysl  
hodnocení faktů



Hodnocení faktů nezbavuje herce tvůrčí svobody, naopak, dává mu možnost, aby svými po-  
city a po svém doplnil a ztvárnil to, co je dáno autorem.“

Nutné  
přehodnocení  
faktů

/2/ „Chyba je zhodnotit fakty a události jednou provždy. *Herec prožívá svou roli pokaždé znovu, a tak musí tytéž fakty pokaždé znovu a nově hodnotit.* Každá sebemenší změna v přístupu k faktům je mu vítaným, svěžím podnětem k tomu, co tvoří právě dnes.

Proměnlivé  
komplexy  
nahodilosti

Co tyto změny v hodnocení faktů vyvolává? Na hercovu psychiku působí nevypočitatelné komplexy nahodilosti, jako je vliv počasí, teploty, stravy a trávení a dalších vnějších i vnitřních okolností; a tím vším ovlivněný herecův stav ovlivňuje zase postoje k faktům, a tím i jejich přehodnocování.

Účinky  
přehodnocování  
faktů

*Schopnost využívat těchto proměnlivých komplexů nahodilosti k novému hodnocení faktů a těžit z toho nové tvůrčí podněty, to je důležitá součást herecké vnitřní techniky.* Takové přehodnocování dává faktům čím dál sytější účinek. Naproti tomu se herec bez této schopnosti přestává při reprízách chovat k faktům jako k životním událostem a ztrácí cit pro jejich smysl a stupeň závažnosti. Je velká chyba, zhodnotí-li divák fakty správněji než herec, který je buď přecenil, nebo nedocenil; ničí to divákovu víru v jejich pravdivost.

Nebezpečí  
nesprávného  
hodnocení faktů

Fakt „sám pro sebe“ jevištnímu dílu škodí, i kdyby to byla sebezábavnější epizoda. Na jeviště patří jen takové vnitřně obsažené fakty, které jsou výsledkem prožitků, nebo samy prožitky rodí.“

Příklad  
přehodnocení  
a osobního  
zdůvodnění faktů

/3/ „Projděme si teď fakta prvního obrazu Othella, který jsme nazvali ‚Poplach a pronásledování‘. Vy už je znáte a celkem správně jste je předváděli na jevišti. *Ale abyste dosáhli plné pravdivosti, musíte se na události hry dívat jako lidé a ne jako herci, musíte si je nově zhodnotit a zdůvodnit svými vlastními danými okolnostmi, musíte se stát ne napodobiteli, ale iniciátory, autory jednání.*

Jak jste tedy, Vjuncove, vy zhodnotil a zdůvodnil události prvního obrazu ze svého osobního, lidského hlediska? Jak byste se opravdu zachoval, kdybyste se sám ocitl v Roderigově postavení? Pokud jde o vnější jednání, všechno vám věřím. Přijíždíte a přistáváte nikoli ‚jen tak‘, ale za konkrétním cílem: způsobit poplach! Poplach děláte proto, aby byl stíhán Maur a zachráněna Desdemona. Ale proč právě vám na tom tak záleží?“

„Protože miluji Desdemonu.“

„Proč tedy dá Jagovi takovou práci přesvědčit vás o nutnosti poplach vyvolat?“

„Roderigo se na Jaga rozzlobil.“

„A protože vy jste teď Roderigo, jistě víte, proč se zlobíte.“

„Protože mě Jago podvedl.“

„Jak vás podvedl?“

„Sliboval mi přece sňatek s Desdemonou...“

„Jak moc vás podvedl? Jak silně se cítíte podveden?“

Když Vjuncov nevěděl, jak na to odpovědět, Torcov pokračoval:

„Uvědomujete si, jak si z vás Jago dělal blázna, když z vás tahal peníze a dary ‚pro Desdemonu‘ a současně zařizoval Maurovi Desdemonin únos?! Jen si představte, že jste už sjednal svatební obřad i svatební hostinu, váš dům je připraven pro přijetí nevěsty, vy sám už samým vzrušením nejíte a nespíte a najednou Desdemona utče s černým divochem! A nic byste za to nedal, že budou oddáni zrovna v tom kostele, kde měla být vaše svatba. A s Desdemonou shrábl černoch i všechny vaše nákladné dary! A tím vším je vinen ten darebák Jago! Co byste dělal, kdyby vám něco takového provedl tady Govorkov?“



„Nafackoval bych mu,“ řekl Vjuncov a bylo znát, že je opravdu vnitřně pobouřen.

„To by asi špatně dopadlo, on je silnější.“

„Měl bych se s ním prostě rozejít?“ zaváhal Vjuncov.

„Jak by potom došlo k tomu, že jste přece jen přijel před Brabanziův palác? Dokonce ve vlastní gondole? Jak to Jago dokázal?... Vidíte, co ještě chybí, aby fakt vašeho příjezdu byl řádně zhodnocen a vámi osobně plně zdůvodněn? Přemýšlejte o tom.“

A co vy si, Govorkove, myslíte, jak jste ho sem nakonec dostal?“

„Chytil jsem ho za límec, hodil do gondoly a přivezl,“

„Můžete-li z představy hrubého násilí čerpat tvůrčí podnět, prosím, i když sám o tom nejsem přesvědčen. Jednal bych asi jinak. Nelákalo by mě zachovat se jako feldvébl, snažil bych se zvládnout situaci spíš chytrostí hodnou Jagova ďábelského rozumu. Rázem by ze mne byl nevinný beránek, očerňovaný hnusnými pomluvami. Snesl bych všechny Roderigovy nadávky a nehnul ani brvou. Počkal bych, až si vyleje všechnu žluč, až vyplývá všechnu svou energii, a teprve pak bych začal jednat. Nehádal bych se. Neobhajoval. Prostě bych mlčel. A dlouho. A pak bych v trapném, tísnivém tichu, najednou vstal a začal vyndávat z kapes všechny peníze a drobnosti, které jsem od přítele (!) Roderiga dostal darem, a položil bych je před něj na stůl, upřímně mu poděkoval za všechno dobré a za lepší chvíle našeho přátelství, přemohl bych své dojetí, zamumlal něco o budoucnosti, která ukáže, jaký jsem opravdu byl, a dal bych mu sbohem!... Myslíte, že by mě pustil?“

Na závěr nás pak Torcov upozornil:

*„Stejnému rozboru, stejné poznávací analýze, jakou vedeme po linii hry, musíme podrobit i všechny dané okolnosti připojené režisérem, výtvarníkem a ostatními tvůrci představení. Zejména musíme počítat s okolnostmi, které si přinesou naši partneři a na kterých jsme značně závislí. Ale nejdůležitější jsou pro nás ty okolnosti, kterými jsme své role sami doplnili a oživilí tak svou tvořivou pohotovost, svůj jevištní tvůrčí stav.“*

Nutnost rozboru i všech „přidaných okolností“

## První výsledky dosavadní práce

Režijní plán a aranžmá. Nárys přístupu k práci na roli

/1/ Dnes nás Torcov seznámil s režijním plánem scény „Poplach a pronásledování“, který vypracoval na základě nejlepších výsledků naší dosavadní práce, plán i aranžmá jsem zapsal:

Obraz začíná tím, že se z levé strany ozve vášnivý spor dvou tlumených hlasů a šplichání vesly. Vynoří se před gondoly, na ní gondoliér, Jago a Roderigo. Zní prvních osm veršů ve velmi vášnivém tónu. Pauza. Přistávají. Gondoliér vystupuje. A vášnivý hovor vypukne znovu.

Režijní plán a aranžmá scény „Poplach a pronásledování“



Jago neříká monolog, aby předvedl svou zlobu a temperament. Zuří a líčí svou nenávist k Othelovi co nejvýrazněji za jediným prostým cílem: přimět Roderiga k tomu, aby křičel na poplach. Strčí mu nakonec do ruky i veslo, aby měl čím bušit do gondoly, a sám se schová do podloubí domu.

Roderigo volá Brabanzia. Začíná scéna poplachu. Musí se rozehrát tak, aby se dalo věřit, že zburcuje celý dům. Roderigo neváhá opakovat text, tluče veslem do gondoly, Jago bije klepadlem do vrat a z jeho příkazu i gondolier řinčí řetězem.

Scéna probuzení domu: hlasy daleko za scénou... v prvním poschodí se otevře okno, objeví se tváře, sluhové se snaží zjistit, co se děje,... k druhému oknu se přitiskne tvář chůvy, třetí okno otevře Brabanzio... hluk za scénou postupně sílí a další okna se zaplňují lidmi, všichni jsou pooblečení a rozespali...

Úkol pro fyzické jednání lidí v domě: obezřetně zjistit, proč je venku takový hluk!

Úkol pro fyzické jednání Roderiga, Jaga a gondoliera: rámusit ještě hrozivěji a vzbudit všeobecnou pozornost.

Tato první hromadná scéna trvá do Brabanziova vystoupení. Druhá začíná, když Roderigo ohlásí své jméno:

Ozvou se projevy všeobecné nevole, protože po Roderigovi se tu už nejednou házelo všemožnými slupkami a odpadky. Ale současně zájem zvědavců opadá. I Brabanzio už zavírá okno. Jago s Roderigem mají co dělat, aby ho zdrželi, tempo hry se zvyšuje, nervozita roste. Jago se vyjadřuje neobyčejně ostře, uráží Brabanzia. Roderigo ve svém monologu líčí vzrušeně a barvitě, co se stalo, ale ne proto, aby divákům přiblížil fabuli hry, nýbrž aby Brabanziovi vykreslil co nejhrůzněji a nejskandálněji obraz únosu, a tím ho donutil k energickému jednání. Ironizuje a přehání. Má jeden cíl: vzbouřit celé město a vyrvat Desdemonu z rukou Maura dřív, než bude pozdě.

Psychologická pauza. Ve všech myslích probíhá velký, převratný proces. Do této chvíle byla Desdemona pro všechny jen dítětem, protože domácí lidé vždycky propasou okamžik, kdy se z děvčátka stane dospělá dívka. A teď si ji dokonce mají představit jako ženu! Ale ne jako manželku některého z prvních Benátčanů! Jako ženu v náruči špinavého, černého Maura! Na to nezbytně potřebují všichni čas. Byla by chyba takový moment uspěchaně přejít. Pauza tu tvoří nutný přechodový můstek k dramatickému výjevu, jenom ji musí Brabanzio, chůva a všichni ostatní náležitě prožít. Musí si co nejživěji představit prázdný dívčí pokoj, skandál, který letí městem, Desdemonu sevřenou v ďábelském objetí, hanbu, která se valí na celý rod, zkrátka všechny živé obrazy, které mohou vzrušit člověka a otce. A chůva navíc už vidí, jak ji vyhánějí, jak bude možná za svou nedbalost postavena i před soud...

Úkol herců

Úkolem herců je uvědomit si, co by dělali, kdyby se do takové situace dostali sami, jak by se s ní vyrovnávali ve skutečnosti. *Je to nesmírně důležitá věc a herec by neměl nikdy zapomenout, že zejména v dramatickém scéně musí žít ze své vlastní bytosti a ne z role, která je abstraktní ideou člověka; že musí žít sám za sebe v podmínkách role, v jejích daných okolnostech. Dá se dokonce říci, že hercův úkol je nikoli myslet hned na city a prožívání, ale upřímně si odpovědět na jednoduchou otázku: co budu fyzicky dělat? Jak budu fyzicky jednat v okolnostech daných autorem, režisérem, výtvarníkem a hereckými partnery. Budou-li jasně určena tato fyzická jednání, pak herci stačí, aby je prostě plnili.*

Na Brabanziovův povel: „Světla...!“ začíná vlastní poplach v domě. Zpočátku je tlumený, a proto může Jago mluvit svůj monolog. Jak dává člověk v takové situaci poslední pokyny? Musí přemáhat svou nervozitu a mluvit bez chvatu, co nejvýrazněji a nejsrozumitelněji, protože ví,



že nemá čas věci opakovat. A tady znovu upozorňuji herce, aby jednal svým vlastním jménem a plnil nejelementárnější lidský úkol: vysvětlit partnerovi co nejjasněji další postup!

Místo pro další sborovou scénu. Už při posledních Jagových slovech se v oknech domu začnou míhat světla, u hlavního vchodu rachotí železné závory, skřípe zámek a vychází vrátný s lucernou, vybíhají sluhové, kteří se ještě oblékají a zapínají, jiní vynášejí z domu vesla, zbraně, halapartny a sedají do gondol, jiní otevřeli hořejší okna a volají dolů své otázky a pokyny, s hlasitým nářkem vybíhá z domu chůva a pořád se někomu plete do cesty, nahoře v okně nařiká jiná žena, snad pro muže, který odchází do noční bitky...

Vyjde Brabanzio ozbrojený kordem, věcně se vyptává Roderiga, vstupuje do jeho gondoly, dá poslední pokyny sluhům a gondoly, přeplněné ozbrojenci, odrážejí od břehu...

/2/ „První obraz ‚Othella‘ je tedy natolik připraven,“ řekl Torcov, „že jej můžeme hrát. Zatím ovšem hrát jen proto, abyste se do připraveného schématu ‚života lidského těla a ducha‘ role co nejlépe vžili a čím dál víc je naplňovali svým vlastním, opravdovým životem a svou vlastní lidskou přirozeností.

Ale samo hraní role nás teď nezajímá. Vybrali jsme si ‚Othella‘ pro studium prostředků a techniky práce na roli. *Ujasněme si tedy metodu této práce a její zásady, principy, na kterých byla scéna ‚poplachů‘ vystavěna, jinými slovy: přejděme k teorii, která zdůvodňuje to, co jsme dělali v praxi.*

Začalo to tím, jak si jistě vzpomínáte, že místo čtení textu jsem vás vyzval, abyste vyprávěli obsah ‚Othella‘, který, jak jste sami tvrdili, dobře znáte. Ale ukázalo se, že z celé hry uvízlo v paměti jen několik výraznějších míst, roztroušených jako oázy v poušti. Uvědomili jste si je a ještě pevněji zafixovali.

Pak jsem vám hru přečetl. Osvěžili jste si staré dojmy a ujasnili celkovou linii tragédie. Zapamatovali jste si fakty a události v jejich logické posloupnosti a už jste byli s to obsah ‚Othella‘ celkem správně vyprávět.

Potom jste s hráli první obraz hry podle faktů a podle schématu fyzických jednání. Vaší hře zatím chyběla pravdivost. Jak jí dosáhnout? To byl v naší dosavadní praxi nejtvrďší oříšek.

Víte, kolik pozornosti a úsilí si vyžádala nejprostší jednání, která tak dobře znáte ze života, jako: chodit, dívat se, naslouchat a podobně. Dělali jste to sice s velkou divadelní rutinou, ale ne lidsky. Tomu jste se museli znovu učit. Zpočátku jste dosahovali pravdy jen tu a tam, ale pak i v celých souvislých liniích, protože z malých pravd vznikají větší.

Současně s pravdou se rodila i její nerozlučná společnice víra; víra v opravdovost fyzických jednání a celého ‚života lidského těla‘ role. Tak se vytvořila jedna ze dvou stránek lidské přirozenosti, která častým opakováním ‚života lidského těla‘ sílila, až se obtížné stalo navyklým a navyklé lehkým. Nakonec jste vnější, fyzickou stránku role ovládli a jevištní jednání, určené autorem a režisérem, které vám zpočátku bylo cizí, se stalo vaším vlastním.

Uvažte, jestli byste takového výsledku dosáhli, kdyby ve vás současně s ‚životem lidského těla‘ nenarůstala příslušná linie ‚života lidského ducha‘. Tady vidíte, že vnější linie nemůže být bez vnitřní a naopak.

Není divu, že jste brzy potřebovali i slova. Nejen na podporu fyzického jednání při plnění vnějších úkolů, ale i na vyjádření myšlenek a prožitků. Protože jste neznali text, použili jste svých vlastních slov a řídili se tím, jakou myšlenku jsem vám v daný okamžik napověděl. Vstípil jsem vám tak, aniž jste to pozorovali, myšlenky hry v logické posloupnosti, určené Shakespearerem, takže jste se jí pak drželi už sami, přešla ve váš návyk a bezděčně jste ji přijali za vlastní. Slova,

Teoretické ujasnění dosavadního přístupu k práci na roli

Útržky vzpomínek

Čtení hry

Vyprávění obsahu

Schéma fyzických jednání

Pravda fyzických jednání

Víra v opravdovost „života lidského těla“ role

Použití vlastních slov k vyjádření myšlenek hry



Linie úkolů  
myšlenek  
a jednání

Přirozená potřeba  
mluvit text role

Jednání slovem

Srovnání  
s běžnými  
postupy

kteřá vám přicházela sama na jazyk, se rodila za přirozených podmínek, protože to byla slova vyvolaná potřebou splnit vytčený úkol; proto byla aktivní a účinná. Nechal jsem vás pracovat tímto způsobem tak dlouho, až se ve vás upevnila správná linie úkolů, jednání a myšlenek, až se vytvořila partitura role. Po takové přípravě jste dostali text hry. S radostí jste se jej chopili, protože jste viděli, že vám Shakespearova slova nejsou cizí, že jen daleko lépe a přesněji naplňují myšlenky a úkoly, které sledujete, takže jsou pro vás vlastně nezbytná.

Jaký je výsledek? Cizí slova se stala vašimi slovy, osvojili jste si je nenásilně, přirozenou cestou, a jen proto neztratila tak důležitou vlastnost: svoji aktivitu.

Myslíte, že byste dosáhli stejného výsledku, kdybyste práci na roli začali, jak se to běžně dělá, nadřením textu? Říkám vám rovnou, že ne. Násilím se vtisknou do mechanické paměti a do svalstva mluvidel jen zvuky slov, z nichž se vytrácí myšlenka. Slova pak existují odděleně od úkolu a nejsou jednáním.

Naše metoda je také naprostým protikladem pracovního postupu těch herců, kteří se úporně snaží ze všeho nejdřív roli prožít, aby jim pak všechno ostatní přišlo samo od sebe. Ale to se podaří jen zřídka. Je těžké prožívat, když se role neprožívá sama sebou. A proto takovým hercům nezbyvá než rovnou usilovat o cit. Ten ovšem lze snadno znásilnit a vy dobře víte, k čemu to vede.

Porovnejte naši metodu ještě s postupem obvyklým ve většině divadel: tam rozdají role, přečtou hru, režisér ji naaranžuje, všichni chodí po jevišti s textem v ruce, pak jej odloží a mluví své role podle nápovědy, dokud si je nezapamatuji. Ale i potom s naučeným textem raději spěchají, aby se nezarazili nebo něco nezbreptali, a už tu je generální zkouška a premiéra a „úspěch“ a recenze a pak řemeslné reprízy, — a zájem o představení rychle upadá.

*Roli je třeba začít vytvářet intuitivně. Tomu lze napomoci psychotechnickou cestou. Prostředky naší metody známe a máme je po ruce. Ověřili jsme si, že poměrně snadno dostupný „život lidského těla“ vyvolává bezděčně i „život lidského ducha“ role. A to je velmi cenný přínos do psychotechniky naší tvorby.*

## Z režijního plánu Othella

Linie podtextu. Schéma fyzických jednání. Cesta k pravdivé hře. Linie dne

[1] „Když herec hraje tragickou roli, musí co nejmíň myslet na tragédii a co nejvíce na nejprostší fyzické úkony. A z nich vždycky jen na ten nejbližší; ostatní přijdou logicky, podle vypracovaného schématu, postupně samy od sebe.

*Sám od sebe přijde i podtext, jestliže herec uvěří, že jeho fyzické jednání je pravdivé. Proto se nemá starat o podtext, ale má se zaměřit na aktivní text a na jednání, na fyzické úkoly, které se tak*



dobře fixují, a proto jsou tak vhodné pro schéma. V čem je tajemství tohoto triku? Fyzické úkoly v sobě přece zahrnují všechna ‚kdyby‘, všechny dané okolnosti vytvořené v průběhu práce, takže dané okolnosti jsou vlastně podtextem fyzických úkolů. Jde-li herec po linii fyzického jednání, jde mimovolně i po linii daných okolností, čili po linii podtextu.

Chyba herců-řemeslníků je v tom, že se starají jen o herecké, divadelní jednání, které je neživé, a proto přehrávají. Herci intuice a citu se zase nestarají ani o jednání, ani o text, ale jen o podtext; a když se sám nedostaví, tak ho ze sebe vynucují a toto násilí vede opět k řemeslnému přehrávání.

Opakuji, nevím už po kolikáté: v okamžiku inspirace ať herec zapomene na techniku a oddá se citu! Ale inspirace je jen sváteční host! Proto potřebujeme mít do citové oblasti přístupnější cestu, která se dá ovládnout a fixovat! A víme, že ze všeho nejspíš vyvolá cit víra, víru pravda, pravda je nejdostupnější v oblasti vnitřního a hlavně vnějšího jednání, jednání vyplývá z úkolů a úkolů z částí.

*Linie fyzických jednání je tedy linií pravdy a víry, linií fyzických úkolů a částí. To je cesta, kterou lze nejsnáze ovládnout a fixovat. Jen po linii fyzických jednání může herec zvládnout technickou stránku role.*

Vezměte si jako příklad scénu Othella a Desdemony na Kypru. Čím má herec v této scéně žít? Na co se má zaměřit, když vstupuje na jeviště? Na dějovou linii? Na vášně a cit? Ne! Jen na linii fyzických úkolů! Mohu vám doporučit například schéma:

1. Chtějte co nejdřív najít a obejmout Desdemonu!
2. Když s vámi Desdemona žertuje, žertujte s ní!
3. Když se u toho objeví Jago, zažertujte i s ním!
4. Když vás Desdemona přitáhne na pohovku, hrajte si s ní!
5. Když vás obejmě a začne se mazlit, dělejte totéž!

Herec tu žije pěti nejjednoduššími fyzickými úkoly. Když splní jeden, začne plnit další. Vyplní-li je svým jednáním i slovem autorova textu tak, že v nich pocítí pravdu a této prosté fyzické pravdě upřímně uvěří, může být klidný; vytvoří si dobrý základ a živnou půdu pro správný cit a prožije úlohu natolik, nakolik je právě schopen. Víc dělat nemůže, všechno ostatní je ‚v božích rukou‘. Jak říká Ščepkin: ‚Můžeš hrát líp nebo hůř, na tom nezáleží. Záleží na tom, abys hrál pravdivě!‘

*Nemůže-li herec z jakéhokoli důvodu uvěřit celému jednání, ať uvěří aspoň některé jeho části. Dejme tomu, že nevěří příliš pravosti své novomanželské nálady. Ať se tedy nepřehrabuje ve svých citech, ať je neznásilňuje! Ať jde po linii fyzických jednání a aspoň v jednom z nich hledá pravdu, které by uvěřil! Můžete políbit představitelku Desdemony? Můžete ji políbit fyzicky vášnivě? Tak si aspoň na okamžik představte, jak byste se políbili, kdybyste byli novomanželé... zatím nic víc, proboha, nic víc! Přejděte hned k druhému momentu: dobrat si Jaga! Umíte si vymyslet nějaký žert? Nezáleží na tom, bude-li vtipný. Jde jen o to, uvěřit drobnému fyzickému jednání. Při tom si na vteřinku připomeňte: jsem novomanžel!... jen to, proboha, nic víc! A přejděte k dalšímu úkolu! *Je-li partitura role prosycena vašimi představami, ilustrovanými danými okolnostmi, cit se reflexivně ozve přesně v té míře, v jaké ho dnes můžete vyvolat. Všecko, co uděláte navíc, bude násilí a přehrávání. Budete možná hrát hůř než minule, ale budete hrát pravdivě, tím si budete jisti, pakliže jste se drželi svého schématu a uvěřili mu.**

Proto pokládám za tak potřebné vypracovat a nazkoušet si takové schéma fyzických úkolů a radím vám, abyste si tímto způsobem připravili partituru každé své role.

Souběžnost linií fyzických jednání s linií daných okolností čili s linií podtextu

Příčiny hereckého přehrávání

Cesta k citu

Cesta k technickému ovládnutí role

Scéna Othella a Desdemony na Kypru

Schéma fyzických úkolů

Cesta k pravdivé hře

Schéma fyzických úkolů základem partitury každé role



Dotvoření  
„linie dne“

Othellova linie  
dne mezi dvěma  
výstupy

/2/ Linie fyzického jednání je ovšem jen částí celkové linie dne. Člověk jedná nepřetržitě, a proto musí herec domýšlet průběh svého jednání i pro časové úseky mezi jednotlivými výstupy, kdy není na scéně. Musí dotvořit celkovou linii dne.

Othello například odchází z jeviště po výstupu, ve kterém mu Desdemona chce ovázat hlavu šátkem, a objeví se tam pak ve scéně s Jagem. Co se stalo mezi tím? Zkusme si to představit:

Konal se oficiální oběd. Generál je roztržitý, omlouvá se, že ho bolí hlava. Desdemona tedy hosty po obědě nezdržuje. Pečuje o manžela, snaží se ho rozptýlit. Jistě přijde řeč i na Cassia. Ale Desdemoninu starost o společného přítele si Othello už vykládá po svém. Má ji za projev její podvědomé lásky k muži, který je jí věkem i vším všudy bližší. Snad o tom sama ještě ani neví, a proto za nic nemůže. Čím víc na to Othello myslí, tím se mu to zdá pravděpodobnější. Othello jistě není žárlivec. Takovým podlým žárlivcem, jak bývá někdy Othello hrán, je Jago, který žárlí na Emilii. První Othellova výčitka také neplatí Desdemoně, ale jemu samotnému: proč jsem se ženil? A vytane mu spousta podrobností, které teď vidí v jiném světle. S jakou ochotou mu Cassio pomáhal při námluvách a při svatbě? Proč asi?! Jak rád spolu hovoří, jak žertují, jak jsou k sobě navzájem milí! Do dnešního dne byl Othello nesmírně šťastný, prožíval líbáňky, ale teď cítí, že své štěstí ztrácí. Prožívá hlubokou krizi. Bojí se večera, bojí se vstupu do manželské ložnice, to, o čem dříve snil, teď ho děsí. Je to chvíle hluboké introspekce a člověk tak do sebe ponořený koná těžkou duševní práci! Nakonec se ho zmocňuje rozčilení a hledá záminku, jak vybit svou trpkost a bolest. A v takovém vnitřním rozpoložení tedy je ve chvíli, kdy se setká s Jagem.“

Požadavek  
jednoduchosti  
linie fyzických  
jednání

Psychologický  
obsah termínu  
„fyzické jednání“

/3/ „Naznačil jsem vám, jak dotvářet linii dne, jak pracovat na partituře rolí. Hlavně mějte na paměti, že taková partitura, nebo linie, musí být jednoduchá. Ale i to je málo! Musí vás svou jednoduchostí ohromovat! Složitá psychologická linie se všemi jemnostmi by vás jen popletla... Proto se držte jednoduché linie fyzického jednání.

*Jistě už chápete, že říkáme „fyzické jednání“ proto, abychom nezastrašovali city. Dohodněme se jednou provždy, že podstata věci není ve fyzickém úkolu, ale v nejjemnější psychologii, která se z devíti desetin skládá z podvědomých pocitů.*

Jenže do podvědomí nemůžeme sáhnout a přehrabovat se v něm jako v peněžence. S podvědomím musíme zacházet, jako když ptáček láká ptáky do sítí svými vábničkami. Pro herce je takovou „vábničkou citu“ fyzické jednání.

Letadlo se musí chvíli rozjíždět po zemi, má-li vzlétnout. Herec také potřebuje k tvořivému rozletu pevnou půdu, po které by se rozběhl, aby získal určitou setrvačnost. Proto si musí připravit „rozjezdovou dráhu“ z fyzického jednání, které je tak pevné a silné svou pravdou.

Příměr pro  
„fyzické jednání“



## Reálný pocit života hry a role

Začátek práce na roli Chlestakova. Rozbor „duši i tělem“. Jednání „v duchu.“ Linie vnitřních pobídek k fyzickým jednáním. „Život lidského ducha“ role. Rekapitulace metody fyzických jednání

/1/ Torcov se znovu vrátil k tomu, jak se k práci na hře a na roli přistupuje ve většině divadel:

„Účinkující se shromáždí, aby si hru vyslechl. Ještě dobře, čte-li ji autor nebo někdo, kdo hru zná a rozumí její vnitřní linii. Jinak se zkreslí její smysl a to je zlé, protože první dojmy se hercům vryjí silně do paměti a je potom těžké je vykořenit.

Po prvním čtení následuje obvykle rozprava. Herci většinou ještě nemají dost jasnou představu o hře, a tak jsou jejich mínění často nečekaně protichůdná. Tím jen zmatek v jejich hlavách roste.

Režisér pak zahájí „práci u stolu“ a diskutuje se. Znovu všichni říkají všechno, co je napadá. Specialisté na různé problémy čtou své referáty, ukazují se návrhy kostýmů a nákresy či makety dekorací, do nejmenších podrobností se vyjasňuje, co kdo z herců bude dělat, co musí pociťovat, a pak jsou herci posláni na jeviště, ale hrát nic nemohou, protože tam přišli s přeplněnou hlavou, ale s prázdným srdcem.

Je správné páchat na herci takové násilí od první chvíle jeho práce na roli? Je dobré cpát mu do duše, která se ještě neotevřela, cizí myšlenky a pocity? Jistěže v ní z toho uvízne i něco, co se k tvorbě hodí, ale daleko víc tu bývá nepotřebných vědomostí, které na počátku jen ucpávají hlavu a srdce, nahánějí herci strach a překážejí jeho svobodné tvorbě.

Zažívat něco, co je cizí a nesourodé, je mnohem těžší než vytvářet něco svého, co je blízké rozumu i srdci. Dokud herec nenajde v roli aspoň kousek sebe sama, padají všechny cizí komentáře na nepřipravenou půdu. Bude-li hercův vnitřní i vnější aparát připraven, pocítí herec kus pevné půdy pod nohama a bude vědět, co z cizích myšlenek a citů může přijmout a co ne.

Abychom si rozuměli: nejsem zásadně proti rozpravám a „práci u stolu“, jsem jen proti jejich nevčasnosti. Všechno má svůj čas!

Můj přístup k práci na roli je docela jiný. Na první zkoušce nemusí herci hru číst ani vést rozpravu. Stačí vyprávět jim fabuli po epizodách a oni ji zahrají. Takhle je možné hrát i nena-psanou hru.

Vy dobře víte, co je „scénický tvůrčí stav“, kde všechny „prvky“ jsou v pohotovosti a zaměřeny na tvůrčí úkol. Ale k tomu nestačí jen znát hru, nestačí rozumová analýza. Je nezbytná bezprostřední účast emocí a chtění, a proto musí herec analyzovat hru celým svým organismem. Musí do tvůrčího stavu předběžně zapojit nejen duševní, ale i tělesný, reálný pocit života hry a role.

Proto hrajte zpočátku jen to, co je vám dostupné, v čem cítíte pravdu a čemu můžete věřit:

Polemika s běžným přístupem k práci na roli

Zkreslené první dojmy

Zmateční rozprava

Předčasná teoretická zátěž

Včasnost „práce u stolu“

Nový postup  
Hraní fabule

Tělesný pocit života role podmínkou tvůrčího stavu



vnější fabuli a fyzická jednání naznačená autorem, třeba ta nejprostší, jen aby se z nich stalo vaše vlastní jednání, analogické s rolí. Jednáním, které není vaše, nemůžete na jevišti upřímně žít. Chraňte se proto zpočátku obtížnějších úkolů, na které nejste připraveni. Budete-li chtít dát víc, než máte, riskujete násilí na své přirozenosti, lež a přehrávání. Držte se přísně logiky a důslednosti fyzických jednání, kde nejspíš najdete pravdu a víru, a tedy stav, kterému říkáme ‚já jsem‘, ‚já existuji‘.“

Začátek práce  
na roli  
Chlestakova

/2/ „Začátek práce na roli už dobře znáte. Přesto vám nebude na škodu, když se k němu ještě jednou vrátíme. Nazvanove, pamatujete si dobře něco z Gogolova Revizora? Zahrajte nám příchod Chlestakova v druhém jednání.“

„Ale já nevím, co bych hrál, pamatuji si toho jen velmi málo.“

Schéma  
elementárních  
úkolů

„Zahrajte i to málo! Autor říká: ‚Vchází Chlestakov.‘ Umíte vejít do pokoje v hostinci? Tak tedy vejděte! Dále vynadá Chlestakov Osipovi, že se válí v posteli, a posílá ho, aby obstaral něco k jídlu. Umíte to? Tak to udělejte! I když neznáte text. Znáte přece jeho smysl. Řekněte jej vlastními slovy!“

„Ale neznám postavu, kterou mám hrát.“

„Zato znáte důležitý zákon, že herec musí v jakékoli roli jednat vždycky svým jménem a ze sebe samého, v okolnostech daných autorem!“

Praktický pokus

Vyšel jsem tedy na jeviště. Odevzdal jsem Osipovi pomyslnou hůl a cylindr a hrál obvyklé klíšé klasické postavy.

„Nechápu, kdo jste,“ poznamenal Torcov.

„Jsem to já sám.“

„To není možné, v životě jste jiný! Zahrál jste, jak vstupuje herec na jeviště, ale ne, jak vstupuje člověk do pokoje. Jednal jste ‚všeobecně‘, bez logické posloupnosti. Vynechal jste některé organicky nezbytné momenty, zapomněl jste se například zorientovat v prostoru, do kterého jste vstoupil. Nestačí plnit slepě autorovy pokyny. Obklopte se danými okolnostmi hry a upřímně si odpovězte: co bych dělal v reálném životě já, dnes a zde, abych se dostal z bezvýhodného postavení, které mi určil Gogol?“

„Kdybych měl jednat já sám a nespoléhat se na autora, musel bych se napřed nad tím vším zamyslet.“

Vzbuzená potřeba  
uvažovat o roli

„Výborně! Pocítil jste postavení jednající osoby na vlastní kůži a chcete o roli uvažovat z potřeby a ne z donucení! Uvědomte si tedy, odkud a kam jste přišel, představte si pravděpodobný průběh dnešního dne!“

Linie dne  
Chlestakova

„Vstával bych pozdě. Poslal bych Osipa, aby na hostinském nějak vymámil čaj. Pak mytí, čištění obleku, parádění, pití čaje. A šel bych se projít do ulic... Snažil bych se vzbudit pozornost obyvatel toho venkovského městečka, seznámit se s některým z nich a nechat se pozvat na oběd. Na trhu bych se asi neudržel a sem tam ochutnal vystavené zboží. Ale tím bych jen podráždil svůj hlad. Na poště bych se chytře poptal, jestli mi nepřišla peněžní zásilka, a nakonec bych se hladový a utahaný vrátil domů přimčt Osipa, aby se přece jen pokusil vyrazit z hostinského i oběd.“

„A s tím tedy přicházíte na jeviště,“ přerušil mě Torcov. „Tak vidíte! Abyste sem přišel jako člověk a ne jako herec, potřebujete vědět, kdo jste, odkud přicházíte, co se s vámi stalo, jak trávíte den, v jakých podmínkách žijete a mnoho dalších okolností, které mají vliv na vaše jednání. Jinými slovy, abyste správně vstoupil na scénu, musíte nezbytně poznávat život postavy hry.“

Já, teď, tady!

A nyní si položte otázku, co byste udělal, tady a teď, na místě Chlestakova, po takovém návratu domů. Jak byste Osipovi vyhuboval, jak byste ho uprošoval, aby šel za hostinským škemrat



o oběd, jak byste na něj napjatě čekal a jak byste ho vítal, až by se vrátil s plnou mísou. Připomeňte si každý ten úsek, každou epizodu a pamatujte si, z jakých jednání se vytváří. Přezkoumejte logiku a posloupnost těchto jednání. A kdybyste tak prošel všechny epizody hry, můžete s naprostou samozřejmostí podle epizod a fyzických jednání zahrát celou fabuli. A ucítíte-li jejich pravdivost, bude vám hračkou opakovat stejnou linii jednání v různých daných okolnostech, které ještě ve hře najdete a které doplní vaši představivost.

Co byste tedy dělal dnes a teď, tady v tom hostinském pokoji, kdybyste se vrátil z marné obchůzky městem? Ne, ještě nehrajte, jenom to řekněte! Vyvolá to ve vás vnitřní pobídky k jednání. Přehrát obvyklé šablony jednání je samozřejmé lehčí, ale nám jde o účelné, pravdivé jednání napověděné zevnitř.“

Ale tady se Torcov odmlčel a po chvíli přemýšlení se rozhodl pokračovat tentokrát výjimečně jinak. „Slovní výklad je nudný,“ řekl, „snad bude lehčí a rychlejší, když vám objasním svůj způsob přístupu k roli na vlastním příkladu. Víte, že nikdy nic nepředehrávám. Pokusím se vám jen demonstrovat, jak sám své metody užívám.“

Nejdříve si Torcov polohlasně, tak abychom ho slyšeli, připomenul dané okolnosti role, její minulost a přítomnost. „Pokud jde o budoucnost,“ řekl, „tu nemůže Chlestakov znát, ale musím ji znát já jako herec a musím ji od prvního výstupu připravovat. A tedy: čím bude mé postavení v tomto strašném pokoji bezvýchoďnější, tím nečekanější pak bude mé přestěhování do bytu městského hejtmana. Proto si připomenu po epizodách i celé dějství.“ A Torcov opravdu vyjmenoval všechny další scény a narychlo si je zdůvodnil vlastními danými okolnostmi. Potom soustředěně odešel za kulisy.

Najednou prudce vběhl na jeviště a přirazil dveře. Až jsem sebou trhl, tak byl tento vstup nečekaný a u Chlestakova neobvyklý. A to už Torcov slídl skulinkou ve dveřích po chodbě. Zřejmě utíkal a schovával se před hostinským. Ale vtom přestal hrát, zamyslel se a řekl: „Přehrál jsem, musí to být prostší. A kromě toho, je to správné? Chlestakov přijel přece z Petrohradu a cítí se být povýšen nad zdejšími ‚venkovany‘. Odkud vlastně se ve mně vzaly pohnutky k takovému vstupu? Nevím. Nebo je snad v tom spojení fanfaróna se zbabelým mladíčkem přece jen kus vnitřní charakteristiky Chlestakova? Pak by ovšem bylo logické, že se setkání s hostinským tak bojí. Jenže navenek by si patrně dodával kuráž, chtěl by být klidný, chlubil by se tím, jak je klidný, i kdyby měl mravenčení v zádech.“

Nato zahrál Torcov celý výstup znovu a totéž jednání provedl v těch daných okolnostech, pro které se právě rozhodl.

„Viděli jste, co jsem zatím dělal,“ řekl potom. „Analyzoval jsem svůj náhodný pocit a fyzická jednání, která z něho náhodně vzešla. Zkoumal jsem sám sebe v okolnostech hry. Ale nedělal jsem to chladným intelektem. Zkoumal jsem se v životních podmínkách role, za přímé účasti všech lidských prvků, prostřednictvím jejich vnitřních pobídek k jednání. Nedovedl jsem pak fyzické jednání až do konce, bál jsem se, že upadnu do šablony. Ale smysl tohoto postupu není v samotném fyzickém jednání, nýbrž v přirozeném zrodu vnitřních pobídek k jednání.“

*Analyzoval jsem duši i tělem. Nuže takovou a jen takovou analýzu uznávám.“*

Stejným způsobem zpracoval Torcov i další situace s Osipem, s číšníkem a s obědem. Nato se zamyslel a řekl: „Začíná se mi rýsovat souvislá linie pobídek k fyzickému jednáním v životních podmínkách role.“ A začal vyjmenovávat všechna jednání vyvolaná pobídkami, které pocítil, a požádal mě, abych je zapisoval.

„Druhý takový zápis fyzických úkolů bychom mohli udělat podle textu hry a oba zápisy pak srovnat,“ vykládal dále. „Shodná místa by ukázala, kde představitel už přirozeně splýnul s rolí,

Názorný příklad  
užití metody

Uvědomění si  
fabule a daných  
okolností

Praktické  
vyzkoušení  
okamžitého  
nápadu

Kritický rozbor  
vlastního jednání

Shrnutí  
vlastního pokusu

Zrod vnitřních  
pobídek k jednání

Analýza duši  
i tělem

Zápis linie vnitřních  
pobídek  
k fyzickým  
jednáním



a neshodná, kde došlo k chybě nebo k odklonu, protože se výrazněji projevila hercova individualita. Je pak věcí herce a režiséra, aby v další práci shodná místa upevnili a rozporná sblížili.“

Zaměření  
na vůdčí úkol

Když si pak Torcov prohlédl soupis svých jednání, položil si otázku: „K čemu jsem všechna ta jednání prováděl? Když je teď shrnu, vidím, že všechna mají společného jmenovatele, že mým vůdčím úkolem bylo: Najíst se, ukojit hlad! Proto jsem přišel, proto podlézám Osipovi i Čišnikovi, proto se s ním pak hádám. Zaměřím tedy všechna svá jednání průběžně především k tomuto vůdčímu úkolu. Budu si je vyprávět a představovat, ale nebudu je zatím provádět. Omezím se jen na probouzení vnitřních pobídek k jednání. A ty si budu v duchu opakovat a upevňovat, až přijde chvíle, že se budu cítit jako vyvinuté kuře ve skořápce, takže nezbude než skořápku rozbít, abych měl volnost jednat. Fyzické jednání se pak už zrodí samo.“

Jednání  
„v duchu“

Probouzení  
vnitřních  
pobídek  
k jednání

Vytváření  
nepřetržitě linie  
„života lidského  
těla“ role

Torcov se znovu soustředil a začal v sobě probouzet vnitřní pobídky k fyzickým jednáním v tom pořadí, jak byly zapsány. „Cítím,“ řekl, „jak se z dílčích jednání vytvářejí větší celky a z nich nepřetržitá linie. Čím víc scénu opakuji, tím víc se tato linie upevňuje, tím silnější je její setrvačnost, životnost, pravda a víra. Je to linie ‚života lidského těla‘. To není maličkost, jen to uvažte: polovina života role.“

„Život lidského  
ducha“ role

/3/ „Teprve když jsem vytvořil ‚život lidského těla‘ role, mohu přemýšlet o té důležitější polovině, o ‚životě lidského ducha‘. Jenže duch, jak se ukazuje, už ve mně začal žít sám od sebe, bez mého přispění, protože jsem svá jednání přece neprováděl jen formálně a mechanicky, nýbrž vnitřně jsem si je zdůvodňoval, a tím oživil. Je to přirozené. Svazek těla a ducha je nerozlučný. Život těla se rodí ze života ducha a naopak. V každém fyzickém jednání, pokud není mechanické, ale zevnitř oživené, je i psychické jednání, prožívání.

Jednota těla  
a ducha

Mohu si to na sobě ověřit, když si scénu opakuji po linii ‚života lidského těla‘, ale vnitřně zdůvodněně.“

Zrod duševního  
života z linie  
fyzických jednání

A Torcov začal hrát a současně vysvětloval své pocity: „Při hře naslouchám do sebe a cítím, že souběžně s nepřetržitou linií fyzických jednání probíhá v mém nitru druhá linie, linie duševního života. Rodí se z fyzického života a je s ním v souladu. Jsou to pocity zatím matné a sotva postižitelné, ale to nevadí, i to je dobré, jsou to stopy ‚života lidského ducha‘ role. *A čím častěji budu prožívat ‚život lidského těla‘, tím silněji se ve mně projeví a upevní ‚život lidského ducha‘. Čím častěji v sobě pocítím spojení obou, tím spíše uvěřím v psychofyzickou pravdivost takového stavu a víra podnítl samotné prožívání.*“

Opakování  
fyzických jednání  
„v duchu“

A když si Torcov ještě několikrát v duchu zopakoval zapsaná fyzická jednání, řekl: „Začínám dobře cítit logiku a posloupnost a s nimi i pravdivost těchto jednání. Kdybyste jen věděli, jak je to příjemné! A jak důležité!“

Bezděčný zrod  
jednání  
z vnitřních  
pobídek

Při své práci Torcov ani nepozoroval, že vnitřní pobídky, které se v něm rodily, pronikaly navenek očima, tělem, mimikou. Nedělal gesta, jen jeho prsty bezděčně pracovaly. Neříkal slova, jen mu tu a tam unikl nějaký směšný tón. A čím víc opakoval linii vnitřních pobídek k jednání, tím častěji se objevovaly bezděčné pohyby, a tím bylo zřetelnější, co se v něm děje. Začal chodit, sedat, upravovat si kravatu, díval se zálibně na své boty, čistil si nehty, ale jakmile svůj bezděčný pohyb zpozoroval, omezil jej nebo vůbec potlačil, zřejmě z obavy, aby neupadal do šablon. Když opakoval hru asi po desáté, zdálo se nám, že už je dokonalá, že tu vzniká život se svým opravdovým, produktivním a účelným jednáním. Nadchlo nás to tak, že jsme zatleskali.

Účinnost tohoto  
přístupu k roli

Torcova to upřímně překvapilo. Zarazil se a ptal se, co se stalo. Řekli jsme mu, že právě skvěle zahrál Chlestakova. Zavrtěl hlavou. „Mýlíte se. Nezahrál jsem a nikdy nemohu zahrát Chlestakova. Je to role, která neodpovídá mým hereckým možnostem. Ale mohu správně pro-



vést vnitřní pobídky k jednání a jednat opravdově v podmínkách role. A jestli vám už toto málo dalo pocit života na jevišti, posuďte sami, jakou sílu má můj způsob přistupovat k roli od prostých fyzických jednání! A jaký význam má herecké cvičení! Ne nadarmo trvám na tom, abyste si vypěstovali techniku jednání s pomyslnou rekvizitou. Pak totiž dokážete to, co já: zahrát přidělenou roli po linii fyzických jednání třeba už na druhé zkoušce. Já taková cvičení v neustále obměňovaných daných okolnostech konám denně. Pro herce by to mělo být samozřejmé jako pro zpěváka hlasová a pro tanečníka pohybová rozcvička.

Kdyby tímto způsobem pracoval celý soubor, mohlo by se po druhé, třetí zkoušce přikročit ke skutečnému rozboru hry a rolí. Ne k tomu rozumovému rozžvýkávání každého slova, které roli umrtvuje, ale k analýze duši i tělem, která herci dává reálný pocit života role.

A přece herci nechápuou význam linie ‚života lidského těla‘ a smějí se, když se jim vysvětluje, že řada nejprostších fyzických jednání je s to dát popud ke zrodu ‚života lidského ducha‘. Ale vy už víte, že *smysl fyzických jednání není v nich samých, nýbrž v tom, že četným vlastnostem našeho organismu dávají popud, aby se projevíly, a současně že jsou materiálem, na kterém se projevují. Jde o ‚prvky‘ tvůrčího stavu, které znáte: emoce a snahy, logika a důslednost, pravda a víra, stav ‚existují‘. Mimoto jste si všimli, že ani Nazvanov, ani já jsme nemohli vstoupit na scénu jako lidé, dokud jsme si svá fyzická jednání nezduvodnili různými ‚kdyby‘ a danými okolnostmi z vlastní představitelství, dokud jsme celé jednání nerozčlenili na úseky, podle nalezených úkolů.* Jenže to všechno jsme nedělali nad knihou u stolu, ale jednáním na scéně, vnitřní i vnější analýzou sebe sama v životních podmínkách role.

Základním předpokladem tohoto postupu je ovšem dostupnost fyzických úkolů při samém počátku práce na roli. Tyto úkoly nesmějí herce znásilňovat, nesmějí přesahovat jeho tvůrčí možnosti, naopak, musí být lehce splnitelné.

Jak jste viděli, vyhnul jsem se dokonce i tomu, aby mě ovlivnil autor, a úmyslně jsem zatím neotevřel text. To všechno proto, abych šel k roli svou vlastní cestou, jak mi to napoví má tvůrčí přirozenost. *A tím, že je má pozornost upoutána k fyzickému jednání, podvědomým silám mé přirozenosti je ponechána naprostá svoboda, takže se samy od sebe zapojí do tvůrčí práce. Ziskávám tak sám ze sebe materiál analogický s rolí, to jest: jediný materiál, z něhož mohu vytvořit živého člověka.*

Až se ve mně tento reálný pocit života role fyzickým jednáním upevní a role se prohloubí, budu se sám dožadovat vědomostí o hře, z vlastní potřeby se obrátím na autora a režiséra o pomoc, a pokud mi jejich rady nebudou vnitřně cizí, ochotně se jimi budu ve své práci řídit.

*Jen pochopte důležitost tohoto faktu: herec vyhledává cizí pomoc z vlastního popudu, protože to cítí jako nezbytnost, a nikdo mu nemusí své rady a pokyny vmucovat!*“

/4/ „Stále platí, že ideální je, když herec pocítí roli sám a jedním rázem. Pokud se tak nestane, může k roli přistupovat dvojím způsobem: od vnitřního k vnějšímu nebo od vnějšího k vnitřnímu. Pro začátek je druhá cesta přístupnější.

Já sám se na počátku práce na roli bojím všeho zbytečného, co mate, co předčasně ztěžuje práci. Proto se vyhýbám i všeobecným úvahám o hře, i kdyby byly sebezajímavější. *Začínám od nejelementárnějších fyzických jednání, nebo přesněji: od vnitřních pobídek k nim. Vytvořením ‚života lidského těla a ducha‘ role vzniká ‚reálný pocit života role‘, který je základem ‚tvůrčího stavu‘. Jen tento stav nám umožní přistoupit k rozboru a studiu role za aktivní účasti všech psychických i fyzických sil našeho tvůrčího aparátu.*

Abyste lépe ocenili, co vám tu doporučuji, jen si znovu porovnejte můj přístup k roli s postupy běžnými ve většině divadel:

Význam hereckých cvičení

Smysl „fyzických jednání“

Jednání na scéně jako sebeanalýza v životních podmínkách role

Předpokládaná dostupnost fyzických úkolů

Uvolnění | podvědomých sil

Reálný pocit života role

Zrod přirozené potřeby „dovědět se“

Reálný pocit života role základem tvůrčího stavu a správné analýzy role



Různé režijní postupy

Někteří režiséři prostudují hru a přicházejí na první zkoušku s hotovým plánem. Jiní nestudují nic a spoléhají jen na svou zkušenost. A my dobře víme, jak tito „zkušeni“ dovedou zručně a bez váhání určit herci formální linii role. Jindy jsou linie určeny třeba seriózněji a mohou být správné, ale nebývají přitažlivé a pak jsou pro herce nepotřebné. A konečně jsou režiséři s hereckým talentem, kteří hercům ukazují, jak mají roli zahrát. Herce takové předvádění zbavuje svobody a vlastního názoru na roli. Čím geniálnější je ukázka, tím silnější dojem a herec se ho už nikdy nezbaví. Ale také se mu nikdy nepodaří jej reprodukovat. A slabá kopie vynikajícího vzoru je horší než dobrý, průměrný originál.

Násilí na herci

Ve všech těchto případech se režisér nevyhne násilí na herci a jen talentovaným hercům se podaří je překonat.

*Režisérům je tedy možno poradit, aby hercům nevnucovali nic, co je nad jejich síly. Zato by měli umět probudit v herci chuť k roli.*

Svoboda hercovy tvorby

*Hercům pak radím, aby se drželi spásné linie „života lidského těla“, která je spolehlivě přivede k „životu lidského ducha“ role. Je to současně jediný způsob, který zajišťuje herci svobodu tvorby.“*

Diskuse se zkušenými herci

/5/ V hereckém foyer došlo dnes k zajímavé debatě mezi herci a Torcovem o jeho novém přístupu k roli prostřednictvím fyzických jednání. Ukázalo se, že zdaleka ne všichni jsou ochotni přijmout tuto novotu. Ale současně vyšlo najevo, že zkušeni herci s dobrou vnitřní technikou se na jevišti bojí nejen sebemenší citové falše, ale i každé nepravdy ve vnějším, fyzickém jednání, a proto nakonec, nemyslí na prožívání, aby se nevyplašil cit, ale přenášejí pozornost na vnější prvky, na život lidského těla.

Toho se chytil Torcov: „Tak tedy prosté fyzické jednání, kterým vy končíte, tím my začínáme. Sami potvrzujete, že oblast těla, vnější jednání, jsou pro herce dostupnější. Není tedy lepší tím, co je dostupnější na roli, prostě začínat práci? Říkáte, že v dobře vytvořené roli cit následuje za jednáním. Ale totéž se děje i na začátku práce, v nehotové roli: cit následuje za linií logických jednání. Proč tedy vysedávat „u stolu“ a nutit cit, aby začal žít odtrženě od jednání. Jděte radši na scénu a rovnou jednejte, to jest: plňte to, co je vám v dané chvíli dostupné, a pak se i ve vašem nitru, v nerozlučném spojení s tělem, objeví přirozeně a samo od sebe to, co je v dané chvíli dostupné vašemu citu.“

Torcov pak vysvětloval hercům dále svou teorii a nám připadlo podivné, že se teprve teď dovídají, co my už takovou dobu studujeme a že ty prosté pravdy tak těžko chápou.

Nakonec mi jeden mladý, velmi zaměstnaný herec řekl s překvapujícím pesimismem: „Tempo a množství práce v divadle i mimo ně už tak vyplňuje všechnen můj čas, že žiji jako za kouřovou clonou a nevidím neslyším nic, ani co se kde v umění děje... Buďte rádi, dokud jste ve škole!“

Tak je to tedy? A my žáci mu málem závidíme!

K O N E C



# Umění herce a režiséra

Hercův tvůrčí proces. Vnitřní a vnější technika. Spolupráce režiséra s hercem.  
Tvořivý herec

## /1/ Hercův tvůrčí proces

Divadelní umění je od nepaměti umění kolektivní a vznikalo jen tam, kde se k nadání básníka-dramatika připojilo nadání herců.

Hercův tvořivý proces začíná proto tím, že se pohrouží do hry, aby samostatně, nebo s režisérskou pomocí, objevil její *vůdčí motiv* — tu tvořivou ideu, která je pro hru i pro autora charakteristická a z které jako ze zrna dílo organicky vyrostlo, která je tedy jádrem díla.

Průběh hry má vždy charakter jednání, na němž mají všechny postavy svou účast a které logickým vývojem směřuje ke konečnému cíli, danému autorem.

První etapou hercovy a režisérovy práce je tedy najít *jádro hry* a prozkoumat základní linii jednání, jež probíhá všemi epizodami, a proto mu říkáme *průběžné jednání*.

Jakmile herec přenese do své duše jádro hry, má v něm začít organický tvůrčí proces, podobný všem tvořivým procesům v přírodě. Ve výjimečných případech může mít tento proces velmi rychlý spád, ale většinou, má-li být zachována jeho organická povaha, vyžaduje mnohem více času, než se mu věnuje i v nejlepších evropských divadlech. Už proto, že herec se nemůže uvést do tvořivého stavu na objednávku.

Ale je to skutečně tak nemožné? Opravdu neexistují prostředky, které by nám pomohly dostat se vědomě a z vlastní vůle do tvořivého stavu, který je pro génia prostým darem přírody? Nebo, nelze-li toho dosáhnout naráz, bude to snad možné krůček po krůčku, vypracujeme-li v sobě ustavičným cvikem ty prvky, z kterých se tvořivý stav skládá a které podléhají naší vůli? Z herců se tak sice nestanou géniové, ale třeba jim to pomůže aspoň se přiblížit tomu, čím se géniové vyznačují. Tyto otázky mě vedly k hledání vnitřní techniky, která by vedla *od vědomého k podvědomému*, čili do oblasti, ve které probíhá devět desetin každého tvořivého procesu.

Pozorování sama sebe a herců, s kterými jsem zkoušel, ale zvláště pozorování největších jevištních talentů u nás i v cizině mi dovolilo učinit několik zobecnění, která jsem si potom ověřil v praxi.

Vůdčí motiv

Cíl jednání

Průběžné jednání

Organický  
tvůrčí proces

Hledání vědomé  
cesty k tvůrčímu  
stavu

Působení  
vědomým na  
podvědomé



Tělesné uvolnění

První z mých zobecnění spočívá v tom, že největší úlohu při tvůrčím stavu hraje úplné *tělesné uvolnění*, to jest uvolnění od přebytečného svalového napětí, které někdy v našem těle podvědomě vzniká jak v životě, tak na jevišti, a které tělu brání poslušně reagovat na vnitřní pohnutky. Toto svalové přepětí, které při zvlášť těžkých hereckých úkolech dosahuje maxima, odčerpává velké množství vnitřní energie z vyšších center. Proto vytvořit v sobě návyk uvolňovat tělo od přebytečného napětí znamená odstranit jednu z nejzákladnějších překážek tvorby. Znamená to užívat svalové energie jen v té míře, v jaké ji nezbytně potřebujeme ve shodě s tvůrčími úkoly.

Hospodárné užití svalové energie

Vnitřní technika

Rušivý vliv obecnstva

Soustředění pozornosti ke hře

Veřejná samota

Inspirace

Zaměření na život postavy

Vyvolání citu

Emocionální paměť

Kombinace zažitých prvků

Tvořivá fantazie

Jevištní víra

Dané okolnosti „kdyby“

Cit pro pravdu

Vnější technika

Ovládnutí těla

Usměrnění a vyzářování vnitřní energie

Dále jsem upozoroval, že velkou brzdou tvořivých sil je skutečnost, že přítomnost obecnstva nutí herce myslet na hlediště, a to omezuje jeho vnitřní svobodu. Při tom u velkých herců vidíme, že jejich tvořivá inspirace vždycky souvisí s naprostým *soustředěním pozornosti* na jednání ve hře a že právě tehdy, kdy herec svou pozornost od diváků odpoutá, získává nad nimi zvláštní moc a strhuje je k aktivní účasti na umělecky vytvořeném žitotě. Proto musí herec umět svou pozornost usměrňovat a v případě potřeby libovolně omezovat okruh pozornosti a vytvářet si tak *veřejnou samotu*.

Ve chvílích inspirace, jak můžeme pozorovat, zúčastní se tvorby hercův zrak, sluch a všechny jeho smysly, probouzí se k životu i jeho nejhlubší nitro, aktivizuje se jeho paměť, představivost, city, rozum i vůle, slovem: celá duševní i tělesná přirozenost herce je zaměřena na to, co se děje s postavou, kterou vytváří.

Když se inspirace nedostaví, pak herci většinou prostě napodobují vnější výraz citů, nebo se snaží city ze sebe vynutit a znásilňují se. Ale zkušenost nás učí, že city se nedají předstírat ani libovolně vyvolávat. A přece nám pozorování talentovaných lidí ukazuje cestu k ovládnutí citové stránky role. Na city nemůžeme působit přímo, ale můžeme v sobě vzbudit potřebný proud tvořivé fantazie, která dokáže vyvolat z naší *emocionální paměti* city skryté za hranicí vědomí a uspořádat je novým způsobem ve shodě s obrazy, které vytváří. Odkazováním herce na zásoby jeho osobních emocionálních zkušeností jeho tvorbu nijak neomezujeme, jak se někdy mylně vykládá, protože vždycky jde o kombinace těchto prvků, a bohatství a rozmanitost takových kombinací je pro tvůrčí fantazii nevyčerpatelná. Ovšem bez pružné fantazie se žádná tvorba neobejde, ani intuitivní, ani ta, která si pomáhá vnitřní technikou. *Tvořivá fantazie* je pro herce základní a nejpotřebnější dar.

Svět naší představivosti dokáže tedy strhnout herce emocionálně, ale jen tehdy, když v něj uvěří, jako by byl skutečný. Tato *jevištní víra* nemá nic společného s halucinacemi. Herec ví, že jde o hru, ale řekne si: „Kdyby všechny dané okolnosti této hry byly pravdivé, zachoval bych se a jednal tak a tak...“ A v tom okamžiku ho ono *tvořivé kdyby* přenáší do světa stvořeného představivosti. Aby se pak dokázal vyhnout všem nebezpečím divadelní lži, aby každé jeho hnutí bylo skutečně vnitřně zdůvodněné, k tomu potřebuje silně vyvinutý *cit pro pravdu*, který kontroluje celou jeho duševní i tělesnou činnost v průběhu vytváření role.

Soubor všech těchto způsobů a návyků tvoří hercovu *vnitřní techniku*.

Souběžně s ní musí herec rozvíjet i svou *vnější techniku*. Musí si vypracovat nejen pružnost těla, lehkost, plynulost a rytmičnost *pohybu*, ale i orientaci ve vlastním svalovém systému a schopnost vnímat, případně usměrňovat proudění vnitřní energie z vyšších center do různých svalových skupin, kde svým způsobem formuje *mimiku* a *gesta*. Je to energie, která nakonec vyzáří ze herce a vtahuje do okruhu svého působení i jeho partnery na jevišti a diváky v hledišti. Stejnou schopnost uvědomělé, citlivé vnitřní orientace musí mít herec ve vztahu ke svému hlasovému



aparátu a dikci. Musí cvičit svůj *hlas i výslovnost*, musí se umět svým citem pro pravdu vyhnout jak monotónii, tak falešné ozdobnosti hlasového projevu a vnímat každý zvuk slova jako nástroj uměleckého výrazu. U velkých herců můžeme pozorovat, jak přirozená hudebnost řeči je v nich hluboce spjata s jejím vnitřním zněním.

Tvořivý proces od početí role až po její umělecké ztvárnění je tedy velmi složitý a na jeho rychlost a průběh má velký vliv právě dokonalost či nedokonalost hercovy vnitřní i vnější techniky.

### /3/ Spolupráce režiséra s hercem

Hercův tvůrčí proces brzdí často i ta skutečnost, že se herci musí *přizpůsobovat* jeden druhému, že se herecké individuality musí koordinovat v jednotný soubor. Za to i za uměleckou celistvost představení je odpovědný režisér.

Za despoticke nadvlády režiséra nad souborem, která začala u Meiningenských a trvá v mnoha divadlech dodnes, je běžné, že režisér vypracuje celý plán inscenace napřed a na hercích žádá už jen jeho plnění. Sám jsem se po nějakou dobu přidržoval tohoto systému.

Teď jsem došel k přesvědčení, že režisér má při své tvorbě spolupracovat s hercem, nemá jeho práci předbíhat, ani brzdit. Herecké tvorbě je třeba pomáhat, kontrolovat ji, koordinovat, starat se, aby vyrůstala ze společného jádra hry. Taková je podle mne úloha dnešního režiséra.

Spolupráce režiséra s hercem začíná tedy rozborem dramatu, vyhledáním jeho uměleckého jádra a vytyčením průběžného jednání celé hry.

Další etapou spolupráce je hledání průběžných jednání jednotlivých rolí. Znamená to najít základní *zaměření* vůle každé z jednajících postav, které organicky vyplývá z jejího *charakteru* a určuje její místo v celku hry.

Pokud herec nevyčítá směr a cíl zaměření své role naráz, musí jej ve spolupráci s režisérem hledat po částech. Rozdělí si roli na *úseky* podle životních etap postavy, podle *úkolů*, které postupně vedou k dosažení konečného cíle. Znamená to, že nad jednotlivými úseky role si herec klade otázku, co v kterém z nich postava chce, oč usiluje, jaké dílčí úkoly svým jednáním sleduje. Nejde tedy ještě o zachycení nálad a emocí, ale o jejich volní jádro, které pak nejlépe určíme slovesem: chci získat srdce této ženy, a proto se chci dostat do její blízkosti, chci na sebe upozornit. Takto formulovaný úkol aktivizuje naši vůli, probouzí *představitost* a strhne i naše *city*, které mají čínorodý charakter, a vzniká *jevištní jednání*.

Jednotlivé části role tak postupně ožijí, a když se spojí a stmelí, vytvoří *partituru role*. Z jednotlivých partitur se během společné práce a při nutném vzájemném přizpůsobování vytváří partitura představení.

V partituře role nemá být nic zbytečného, jen to, co je opravdu nezbytné pro průběžné jednání a vůdčí, řídicí úkol, co je nutné, aby byl dosažen hlavní, konečný cíl. *Průběžné jednání a vůdčí úkol!* — v tom je všechno. To je hlavní v hereckém umění.

A celé jednání je nakonec v jednom jediném: *herec musí přijít a říci pravdu.*

### /4/ Tvořivý herec

Premiérrou hercův tvořivý proces nekončí. Partitura hry a rolí se už v celku nemění, ale každé představení vyžaduje od herců tvořivý stav, to znamená účast všech psychických sil. Jen tak mohou přizpůsobit partituru role nevypočítatelným změnám, které neustále probíhají v nervo-

Hlas a výslovnost

Režisér

Dvojitý názor  
na režisérov úkol

Spolupráce  
režiséra  
s hercem  
Rozbor hry a role

Části a úkoly

Partitura role  
a představení

Průběžné jednání  
a vůdčí úkol

Tvořivá práce  
herce  
při reprízách



vém ústrojí každé živé bytosti. Jen tak mohou působit na sebe navzájem i na diváka, jen tak mohou tlumočit to, co se nedá vyjádřit slovem a co je neviditelné, co tvoří duchovní náplň hry. A v tom je celá podstata jevištního umění.

Výsledek práce  
podle „systému“

A výsledek práce podle „systému“?

Herci, kteří svou roli prožívají, přicházejí ne na jeviště, ale do konkrétního prostoru hry a divák cítí, že nepřišli ani kvůli němu, ani kvůli sobě, ani z pouhé vůle autora, ale protože je tam přivedla nějaká nutnost, nějaký konkrétní cíl. Nemají v sobě nic divadelně efektního, nic herecky vyumělkovaného. Naopak. Jejich technika je nenápadná, jako by jí ani nebylo — a v tom je její dokonalost. Nevyznačují se ani zvláštním nasazením hlasu, ani jevištní řečí, ani hereckou chůzí, zkrátka ničím, co někdy z herců dělá zvláštní lidi, nebo pro co přestávají býti lidmi... Není na nich vidět žádné napětí, žádná práce, žádná námaha, žádné úsilí zrodit vznešené city, vzplanout vášní, žádné křeče, nic. Jejich tělesné, ale i vnitřní jednání je zdůvodněné, logické a důsledné. Nezalévají se hned slzami a nervou si vlasy, k citům se přibližují přirozeně, procházejí celou stupnicí nálad, která je přivádí k slzám, k smíchu nebo k zoufalství. Jinými slovy: prožívají city a nekopírují pouze jejich konečné výsledky.

Můžeme se potom divit, že v dobré hře a při dobré interpretaci už nevidíme herce, ale lidi, a že ti lidé jsou nám blízcí, zajímaví a pro náš život i významní, i když sami jsou třeba bezvýznamní a nepatrní? Vidíme do jejich nitra, víme, jaký kdo žije den. Lidi ve hře bojují proti osudu, a tím odhalují své vnitřní útrapy, radosti, vztahy a celý život lidského ducha.

Umění prožívání

Umění prožívání se snaží vytvořit život lidského ducha a zobrazit jej na jevišti uměleckou formou. Tvořivého procesu se účastní sama příroda a nejbližší spolupracovníci přírody je umělecká pravda a její přirozená krása.

Tajemství umění pak je v proměně pouhé myšlenky v reálnou krásnou uměleckou pravdu.



# Herecká a divadelní etika

Poznámky k otázkám etiky herce a divadelníka

## /1/ Hlavní cíl divadla

*Úkolem divadla je vytvořit představení; to znamená ztělesnit na jevišti prostřednictvím herců vnitřní život hry a rolí, vyrůstající ze základního myšlenkového jádra, z něhož se autorovo dílo zrodilo.*

Každý divadelní pracovník, od vrátných a pokladních, šatnářek a uvaděček — a s nimi se divák setkává především — až po administrativu i s ředitelem a po herce, básníkovy spolutvůrce — a kvůli nim diváci do divadla chodí — ti všichni slouží umění a musí se jeho hlavnímu cíli zcela podřídit. *Všichni divadelní pracovníci bez výjimky jsou spolutvůrci představení.* Kdo tak či onak naruší společnou práci a znemožňuje uskutečnění hlavního cíle divadla a umění, toho je nutno označit za škůdce. Když vrátný, pokladní, šatnářka nebo uvadač uvítají návštěvníka nevlídně a pokazí mu náladu — škodí tím společné věci, poškozují sám cíl umění. Když je v divadle zima nebo nepořádek a nečistota, když se opozdí začátek představení, nebo když hře chybí vnitřní zaujetí, pak nálada diváka klesá, uniká mu hlavní myšlenka i citový obsah hry, takže nemusel ani do divadla chodit, představení je pokazené a divadlo ztrácí svůj společenský, uměleckovýchovný význam.

*Básník, režisér a herec vytvářejí náladu potřebnou pro představení na jevištní straně rampy; divadelní správa vytváří příslušnou náladu pro návštěvníky v hledišti a pro herce v šatnách a zkušeni, kde se na hru připravují.* Divák je právě tak jako herec spolutvůrcem představení a jako „účinkující“ potřebuje stejnou přípravu, potřebuje dobrou náladu, bez níž nemůže vnímat myšlenky a dojmy, které hra poskytuje.

Společná bezpodmínečná podřízenost všech divadelních pracovníků hlavnímu cíli umění platí nejen při představení, ale v průběhu celého dne. Jestli z toho či onoho důvodu byla zkouška neproduktivní, pak ti, co znemožnili práci, poškodili společný hlavní cíl. Pokažená zkouška kazí herci roli a pokazená role nejen nepomáhá, ale přímo překáží zdárné realizaci básníkovy hlavní myšlenky, čili hlavní úlohy divadla.

## /2/ „Předpracovní stav“

Představte si, že jste přišli do divadla hrát velkou roli. Za půl hodiny začíná představení. Zdržely vás soukromé starosti. Máte spoustu nepříjemností, mimoto jste dostali zprávu, že vám onemocněl někdo blízký. Rychle se nalíčíte, obléknete kostým, všechno mechanicky, ani nevíte

Úkol divadla

Úkol všech  
divadelních  
pracovníků

Úkoly umělců  
a divadelní správy

Bezpodmínečná  
podřízenost všech  
složek hlavnímu  
cíli divadla

Překážky  
tvůrčího stavu



jak a běžíte na jeviště, právě na poslední chvíli. Otvírá se opona, udýchaně odmluvíte svůj první text, na „tvůrčí stav“ zatím ani pomyšlení, a k tomu všemu na vás partneři zkoušejí své legrácky, kterými vás překvapují v textu nebo v aranžmá, jen tak, z nudy, aby se pobavili vašimi rozpaky. Posuďte sami, může-li za takových podmínek vzniknout nějaké tvůrčí rozpoložení.

Podmínky vzniku  
tvůrčího stavu

Naproti tomu si představte, že byste i se svými starostmi vkročili do divadla, kde by kolem vás byli kolegové, kteří spolu s vámi věří, že my herci jsme šťastní lidé, protože nám osud vyhradil v ohromném celku světa několik set kubických metrů prostoru, kde si můžeme vytvořit svůj vlastní svět a žít život, který plyne v ovzduší tvorby, mezi sněním a jeho jevištním ztvárněním, v kolektivu umělců, v častém styku s génii jako je Shakespeare, Molière, Gogol, Puškin..., a to že stačí, abychom se tu všichni měli oč snažit. Jak?

Odložení  
soukromých  
starostí

*Nevstupujte do divadla ve špinavých botách. Bláto a prach ořete před vchodem a nechte tam i všechny své drobné starosti a mrzutosti, které vám otravují život a odvracejí vaši pozornost od umění. Jistěže se nemůžete svých životních problémů nadobro zbavit, ale můžete je na čas pustit z hlavy a dát se strhnout mnohem zajímavějšími věcmi. Jde to, jen to musíte uvědoměle chtít. A kdyby to bylo nad vaše síly, nechte si aspoň své domácí svízele pro sebe a nekažte jimi náladu ostatním. Je to nedostatek sebeovládání, neúcta k okolí, egoismus, nevychovanost a zlozvyk. Ve společnosti máte být veselí, příjemní a přívětiví. Myslete víc na druhé a míň na sebe. Jdete-li tedy do divadla, pamatujte na tuto přípravu k práci, na dobrou náladu! Je to váš „předpracovní stav“.*

Dobrá nálada

Kdyby každý člen hereckého souboru přinesl do divadla dobrou náladu, vyléčí to i největšího melancholika. A vznikne tak atmosféra, ve které se dá lehkou pracovat. Starejte se o společnou věc, o celkovou pohodu, a budete se i sami dobře cítit.

„Předpracovní  
stav“

První podmínkou pro vytvoření „předpracovního stavu“ je dodržování zásady: miluj umění v sobě a ne sebe v umění!

### /3/ Vztahy v souboru

Vztah k vedoucím

Jednou z podmínek pro vytvoření pořádku a zdravého ovzduší v divadle je upevnění autority osob, které z toho či onoho důvodu jsou na vedoucích místech. Než na ně byly dosazeny, bylo možno proti nim protestovat a přít se o různých kandidátech, ale jakmile už někdo stojí v čele jakéhokoli podniku, je nutno stát za ním, a čím je slabší, tím větší podporu potřebuje. Protože nemá-li vedoucí autoritu, je paralyzováno hybné centrum celého divadla. Přesto své vedoucí rádi diskreditujeme.

Vztah  
k nadanějším

Právě tak ovšem, jakmile někdo něčím vynikne nad všeobecnou úroveň, snažíme se nejčastěji společnými silami udeřit toho nadaného člověka po hlavě s voláním: „Co se to opovažuješ? Kariéristo!“ Kolik nadaných a užitečných lidí takhle zašlo! Jen málokterí z nich si dokáží navzdory všemu dobýt úcty a uznání. Zato těm bezohledným, když se jim podaří dostat nás do rukou, těm je hej! Po straně na ně sice hubujeme, ale sesadit toho, koho se bojíme, na to nám chybí jednomyslnost a odvaha.

Vzájemné vztahy

Až na některé čestné výjimky zakořenil v naší práci boj o prvenství mezi herci a režiséry, žárlivost na úspěch kolegů a hodnocení lidí podle příjmů, což působí mnoho zla. Všelijakými krásnými slovy zakrýváme svou ctižádost, závist a intriky a hovoříme třeba o „ušlechtilém soutěžení“.

Vztah  
k nováčkům  
Neskromnost  
mladých

Jak nevráživě se herci většinou dívají na každého nováčka, který přichází do souboru! Když nováček zkoušku vydrží, vyhrál. Ale kolik se jich zalekne, ztratí sebedůvěru a zanikne!

Naproti tomu ovšem, jak náročné požadavky mívají na vedoucí a režiséry právě ti mladí, kteří



nejmíň vědí a dovedou! Chtěli by hned pracovat jen s těmi nejlepšími a kdo nedokáže zázraky, tomu neodpouštějí. Jsou náladoví a hyperkritičtí, ačkoli by se mohli ledačemu naučit a ledacos získat od kohokoli zkušenějšího, byť by to nebyl génius. Ale přejímat užitečné, to se musí umět.

#### /4/ Vztahy mezi uměleckou a administrativní složkou

Běžným zjevem v životě divadla je antagonismus mezi uměleckou a administrativní částí, mezi jevištěm a kanceláří. Za carismu toto zničilo divadlo.

Antagonismus

Je přece jasné, že kancelář se musí podřídit jevišti, protože jeviště dává divadlu život, a ne kancelář, jeviště přitahuje diváky a získává divadlu oblibu, ne kancelář, jeviště má pro společnost výchovný význam, a ne kancelář, jeviště vytváří umění, a ne kancelář, jeviště přináší divadlu příjem, a ne kancelář a tak dále a tak dále. Ale řekněte to některému divadelnímu úředníkovi a vaše kacífství ho rozzuří. Tak silně v něm zakořenilo vědomí, že úspěch divadla závisí na nich, na správě. Oni rozhodují, jestli se uvede ta či ona hra, oni dělají rozpočet, určují platy, ukládají pokuty, pořádají recepce a tiskové konference. Oni mají přepychové kanceláře a ohromný aparát, který často pohlcuje notný díl rozpočtu. Oni vyjadřují svou spokojenost či nespokojenost s výsledkem představení a hrou herců. Oni dávají volné vstupenky, je musí herec prosit, aby pustili do hlediště člověka nebo znalce, kterého by tam rád měl, oni mu kolikrát odeprou volný lístek a dávají ho svému známému. Oni důležitě procházejí divadlem a blahosklonně přijímají uctivé pozdravy herců. Oni jsou strašným zlem pro divadlo, utlačovateli a ničiteli umění. Nemám dost slov, abych vyjádřil všechnu zlost a nenávist vůči tomuto typu administrativních úředníků, bezohledných vykořisťovatelů hercovy práce.

Vztah kanceláře k jevišti

Divadelní kancelář od nepaměti herce utlačuje, zneužívá zvláštností jeho povahy. Herci, kteří žijí od rána do večera ve sféře představ a tvořivého snění, s nervy vybičovanými ze zkoušek, z domácí přípravné práce i z představení, senzitivní, nevyrovnaní, lehce vznětliví a rychle klesající na duchu, jsou ve svém soukromém životě často bezmocní, a tedy jako stvoření pro vykořisťování, tím spíš, že když ze sebe na jevišti všechno vydají, nemají pak už síly bránit svá lidská práva.

Vztah kanceláře k hercům

*Zaměstnanci divadelní administrativy mají být prvními přáteli umění a pomocníky herců. Každý z nich se může a má tím či oním způsobem zapojit do tvořivé práce. Jak je důležitý celý systém života v divadle, pořádek na jevišti, v hledišti, v šatnách, v divadelních dílnách! Jak ohromný význam pro představení má nálada v zákulisí a v hledišti! Tím vším jsou zaměstnanci administrativy co nejtěsněji spjati s tvořivým životem herců a mohou jim v této oblasti poskytnout velkou pomoc a podporu. To vše má pro herce nedocenitelný význam a silný vliv na vytvoření příznivé pracovní dispozice na jevišti. První podmínkou této dispozice, „jevištního tvůrčího stavu“, který v sobě musí herec vytvořit, má-li vstoupit na jeviště, je čisté a radostné ovzduší v divadle. Proto mají všichni, nejen herci, ale i úředníci a ostatní zaměstnanci přinášet do divadla svěžít, dobrou náladu.*

Úkol zaměstnanců administrativy

I divák totiž vytuší všechno, co se děje za uzavřenou oponou. Každý hluk a zmatek pronikne z jeviště do hlediště a škodí představení, kdežto klid a pořádek jeho umělecký účín podporují.

#### /5/ Kázeň v divadle

*Když v celém divadle nevládne příslušná disciplína, pak se ani herec na jevišti necítí dobře. Prostředí, které obklopuje herce na jedné a diváka na druhé straně rampy, nesmí ničím rušit, dráždit, rozčilovat, protože pak není možná ani umělecká tvorba, ani její vnímání.*

Smysl kázně v divadle



A přece, kolik nedorozumění vzniká před představením kvůli kostýmům, maskám nebo rekvizitám, jestliže garderobiéři, maskéři a rekvizitáři necítí důležitost své úlohy pro společné umělecké dílo, je-li jim lhostejné, v čem herec na jevišti vystoupí a má-li všechno, co tam potřebuje, jestliže je ani nenapadne jít se na scénu podívat, takže nevidí výsledky svého lajdáctví, ani jak krutě se s nimi pak herec potýká. Aby člověk pochopil, jak zhoubně všechny tyto zákulisní zádrhele ovlivňují hercovu pracovní dispozici a jeho výkon, musel by být sám hercem a zakusit to na vlastní kůži.

A tak je herec často už před začátkem představení nebo po přestávce tak nervově vyčerpaný, že vychází na jeviště s prázdnou duší a hraje špatně, protože už nemá sílu hrát dobře. A kolikrát i potom třeba osvětlovač nepřesnou prací pokazí nejlepší scénu, nebo zvukař přexponuje zvuk a naruší herecký dialog a na dovršení všeho i divák vycítí, že něco není v pořádku, a z hlediště je slyšet neklid, hluk, kašláni, což je snad to nejhorší, co se může stát. Herci pak případně často nezvládnutelný úkol zmocí diváka a přimět ho opět ke klidu a pozornosti. Ale má-li se divák chovat disciplinovaně, přijít do divadla včas, nerušit a být pozorný, pak musí vycítit z celého divadelního prostředí, že i divadlo má svou disciplínu, a tím i autoritu, že všechno v něm odpovídá vznešenému poslání našeho umění.

#### /6/ Vztah vedoucího k souboru

Udržení kázně

Vedoucí většinou usilují o to, aby v souboru vzniklo tvořivé ovzduší a v celém divadle vládla disciplína. Ale někdy se domnívají, že stačí vydávat přísná nařízení, případně ukládat tresty. Jenže tak vzniká jen vnější, formální disciplína. Zdravé ovzduší, etika a pravá disciplína se nedají vytvořit příkazem, oběžníkem a podpisem.

Získání autority

Nejlepším prostředkem k získání autority je vlastní příklad. Je to také nejlepší argument. Jak pro jiné, tak pro sebe. Žádáte-li od jiných něco, co jste už sami dokázali, máte jistotu, že je váš požadavek splnitelný, a víte dokonce, jestli lehce nebo těžce. Nestane se vám pak, že jste netrpělivý, protože pokládáte za maličkost něco, co je ve skutečnosti velmi obtížné. A trpělivosti je při vytváření žádoucího ovzduší a disciplíny nejvíc zapotřebí.

Péče o jedince

Mimoto musíme věřit, že v hloubi duše chce každý člověk dobré, ale něco mu brání toho dobrého dosáhnout. Přistupujte ke každému člověku zvlášť, mluďte s ním, snažte se najít a odstranit jeho zábrany, pochopit ho, a když poznáte, co od něho můžete žádat a proti čemu v něm bojovat, buďte pevní, nároční a přísní.

Vytvoření jádra souboru

A pamatujte si, podaří-li se vám pro začátek vytvořit třeba jen malou skupinku lidí, kteří chápou své poslání stejně, jsou mu celým srdcem oddáni a mezi sebou ideově nerozlučně spjati, pak vaše dobrá věc už zvítězila.

#### /7/ Odpovědnost herce vůči vlastní profesi

Péče o vlastní  
technické  
prostředky

Zpěvák, hudebník a tanečník provádějí každodenně svá technická cvičení. Velcí spisovatelé, i Tolstoj a Čechov, vždycky považovali za krajně nutné denně po určitou dobu psát. Zeptejte se malířů, řeknou vám totéž. Jen herec na zdokonalování své techniky „nemá čas“! A přece by stačilo využít volného času třeba jen v delších pauzách mezi jednotlivými výstupy při představení. Rozhodně by to bylo méně únavné než jalové čekání. Ale herci si zatím málo uvědomují, že když denně nepečují o své technické prostředky, jejich umění stojí na mrtvém bodě, a tím už upadá.



Stejně důležitý je vztah herce ke zkouškám. Většina herců jako by nevěděla, že se na zkouškách jen objasňuje to, co je třeba doma rozpracovat, že se mají doma na zkoušku připravit. Na pokyny, které dostávají od režiséra, jen přitakávají, místo aby vzali tužku a poznamenali si je, aby si pak ze svých poznámek mohli sestavit plán své domácí práce. Tvrdí, že si všechno pamatují i bez poznámek. Jenže režiséři dobře vědí, co znamená takové přitakávání nepozorných herců: příště jim budou muset tytéž pokyny opakovat znova. Ale takový vztah jedinců ke kolektivní práci je velkou brzdou společného díla.

*Umělecká etika a disciplína zavazují herce, aby se na každou zkoušku připravili doma. A aby považovali za zahanbující, musí-li jim režisér dvakrát říkat jedno a totéž. Proviňují se tak proti všem spolupracovníkům.*

Jiná rozšířená chyba je, že herci na zkouškách sledují jen pokyny, které se jich bezprostředně týkají, a o víc se nezajímají. Scény, ve kterých nevystupují, nechávají vůbec bez povšimnutí. Ale herec se musí zajímat přece o celou hru. A také mnohé z toho, co režisér říká o podstatě hry, o jejím stylu, o zvláště autorů a o způsobu inscenace, platí stejně pro všechny herce; a proč to má opakovat každému zvlášť?

*Každý herec musí sledovat všechno, co se hry týká, a studovat nejen svou roli, ale hru jako celek.*

Je mnoho herců a hereček, kterým chybí tvůrčí iniciativa, přijdou do zkoušky a čekají, kam je režisér povede. Jsou-li schopní, stačí jim několik tvořivých impulsů, strhne je cizí prožitek a začnou sami prožívat svou roli. Ale kolik práce, nervů a vynalézavosti to někdy režiséra stojí, než pohne pasivním hercem z mrtvého bodu! „Co mám dělat?“ řekne taková herečka, „nemohu hrát, dokud roli necítím. Až ji pocítím, tak se mi to podaří.“ A je za to na sebe pyšná, protože je přesvědčená, že to je znak inspirace a geniality.

Snad není třeba vysvětlovat, že herci s nerozvinutou nebo lenivou vůlí k tvorbě jsou pro ostatní přítěží a že si kvůli nim kazí své role i jejich partneři, protože se snaží pohnout jejich pasivitou, a pak je buď přemíra vynaloženého úsilí strhne k přehrávání, nebo sami upadnou do pocitu bezmocnosti a začnou hrát stejně liknavě. A tak se netečností jednoho herce může dostat na šikmou plochu celé představení. Tito inertní herci by měli ze souboru odejít. Bohužel je mezi nimi i mnoho nadaných, kteří spoléhají jen na svůj talent a upřímně věří, že mají právo čekat na příchod inspirace.

Z toho vyplývá, že každý herec je povinen rozvíjet jak svou techniku, tak svou tvůrčí vůli. Je povinen tvořit doma i na zkouškách, přinášet do hry vlastní oživující city a hrát pokud možno vždycky naplno, ne čekat, až co mu řekne režisér a co přebere od ostatních, a nežít tak na úkor druhých. Bude-li se tím řídit každý herec, pomůže tím nejen své, ale i společné tvorbě.

Skutečného herce poznáte i podle toho, jaký má vztah ke kostýmu, k paruce a rekvizitám. Všechno má mít v šatně své místo, kde herec věci bere a kam je odkládá. Neodhazuje je tedy kamkoli už cestou z jeviště, ale chová se k nim pozorně a s úctou.

Oblékání kostýmu má vzhledem k převtělení herce svůj psychologický význam. Ani líčit se nemá herec mechanicky, ale takříkajíc psychologicky, s myšlenkami na duši a život role. Herci se totiž často pečlivě oblečou a nalíčí, takže po tělesné stránce jsou na představení připraveni, ale na duševní přípravu, která je daleko důležitější zapomínají. Proto nelze nikdy dost zdůraznit nutnost vytváření předpracovního a tvůrčího stavu. Ostatně skutečný herec myslí na své večerní představení často už od rána.

V dobře připraveném představení sehraného souboru nemá herec právo odchýlit se od vytčené

Vztah herce  
ke zkouškám

Domácí příprava

Zájem o celou  
hru

Tvůrčí  
iniciativa

Důsledky  
pasivity

Tvůrčí vůle

Vztah herce  
ke kostýmu,  
k paruce  
a rekvizitám



Odpovědnost  
herce  
vůči souboru

vnitřní linie, protože nejde jen o jeho práci, hru přece nevytvořil sám. Zodpovídá tu jeden za všechny a všichni za jednoho a k tomu je nutná vzájemná záruka. Proto neuznávám systém pohostinských vystoupení. Základem našeho umění je kolektivní tvorba a ta nutně vyžaduje ucelený soubor. Ti, kdo ho rozkládají, proviňují se nejen proti kolegům, ale i proti umění, kterému slouží.

#### /9/ Herec v zákulisí

Choroby  
divadelního  
organismu

Závist a intriky do divadla nepatří. Těm, kteří nejsou spokojeni s rozsahem svých rolí, je třeba připomenout, že nejsou malé role, jsou jen malí herci. A kdo nemiluje divadlo v sobě, ale jen sebe v divadle, má z divadla odejít. Mikrob závisti, intrik a pomluv škodí celému divadelnímu organismu a musí se proti němu bojovat. Často jej šíří i lidé talentovaní, kterým se obyčejně všechno odpouští. Nadaného člověka jistě nelze jen tak zavrhnout, ale i tady musí kolektiv hledat prostředky, jak se chránit před zlými účinky vadného charakteru.

#### /10/ Herec na veřejnosti

Odpovědnost  
herce vůči  
divadlu

Herecova role nekončí spuštěním opony.

Už povahou svého umění je herec součástí složitého útvaru, členem souboru a divadla. Jeho jméno bývá pro diváka se jménem divadla často nerozlučně spojeno. To herce zavazuje, aby se choval důstojně i mimo divadlo, aby dělal čest jeho jménu nejen na jevišti, ale i v soukromém životě.

Tyto požadavky divadelní etiky nejsou nijak přehnané. Může herec na jevišti vystupovat na úrovni Shakespeara a za kulisami žít jako prachobyčejný měšťák? Chcete, aby vznešené myšlenky a zušlechťující city předával lidem kýčar a komediant?

Ano, jsou géniové, kteří nás na jevišti nadchnou a uchvátí, a přece v životě klesli za úroveň měšťáků a propadli mamonu. Ale dohodněme se jednou provždy, že si nebudeme brát za vzor génie. Jsou to mimořádní lidé a všechno se u nich děje mimořádně. Ostatně o jejich lehkomyšlném, ba hýřivém životě se šíří mnoho nesmyslů. Velcí herci jako Salvini, Rossi, Jermolová, Ščepkin, Duseová žili tak, že by si z nich mohli naši samozvaní géniové brát příklad. Ne nadarmo řekl Oscar Wilde, že „herec je buď sluha boží, nebo paňáca“.

Úkol herce vůči  
společnosti

*Herec musí být i v životě nositelem a hlasatelem krásna. Jinak bude jednou rukou stavět a druhou bořit. Pochopte to včas a připravte se na své poslání. Vychovávejte v sobě potřebnou vytrvalost, etiku a disciplínu veřejného činitele, který přináší světu krásu, vznešenost a ušlechtilost.*