

K. S.
STANISLAVSKO

MŮJ
ŽIVOT
V
UMĚNÍ

ODEON

OSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
UNIVERZITY J. E. PURKYNĚ
BRNO

prot. č. 64560

100-8691-83

441-

PŘELOŽILI OLGA A JAROSLAV ŽÁKOVI

Předmluva k prvnímu vydání

DÁVNO jsem si přál napsat knihu o práci Moskevského uměleckého divadla za pětadvacet let jeho existence a také o tom, jak jsem pracoval já sám jako jeden z jeho tvůrců. Ale dopadlo to tak, že jsem se značnou částí naší divadelní společnosti strávil několik posledních let v zahraničí, v Evropě a v Americe, knihu jsem napsal na návrh Američanů tam a vydal ji v Bostonu anglicky pod názvem *My life in art*. To značně změnilo můj původní plán a způsobilo, že jsem se nemohl zmínit o mnohých věcech, které bych byl rád čtenářům sdělil. Při nynější situaci našeho knižního trhu jsem bohužel neměl možnost podstatněji tuto knihu doplnit a tím rozšířit její rozsah, a tak jsem musel opět vynechat mnoho vzpomínek, které se mi vybavovaly, když jsem rekapituloval svůj život v umění. Nemohl jsem čtenářům přiblížit mnoho lidí, kteří spolu s námi pracovali v Uměleckém divadle a z nichž někteří jsou stále plni síly a jíní zas už nejsou mezi námi. Nemohl jsem obštrněji hovořit o režisérské práci Vladimíra Ivanoviče Němroviče-Dančenko ani o tvorbě mých dalších kolegů, herců Moskevského uměleckého divadla, která měla vliv i na můj život. Nemohl jsem se zmínit o práci úředníků a technického personálu divadla, kteří s námi všechno společně prožívali, milovali divadlo a stejně jako my mu přinášeli oběti. Také jsem nemohl vyjmenovat všechny přátele našeho divadla, všechny ty, kteří nám ulehčovali práci svým vztahem k našemu dílu a spoluvytvářeli atmosféru, v níž naše činnost probíhala.

Tato kniha tedy v žádném případě nechce být považována za dějiny Uměleckého divadla. Vypráví jen o mém uměleckém zrání a měla by být jakýmsi úvodem k další knize, v níž chci ukázat výsledky svého hledání, a sice metodu, kterou jsem vypracoval a která se týká herecké práce a přístupu k ní.

1925

Předmluva k druhému vydání

Druhé vydání mé knihy se v podstatě neliší od prvního. Je v něm opraveno jen několik nepřesností a stylistických drobností. Pokud jde o ilustrace, kterými je kniha vybavena na přání nakladatelství Akademie, na jejich výběru pracovala L. J. Gurevičová a pracovníci Muzea Moskevského uměleckého divadla, kteří na splnění tohoto úkolu nelitovali času ani energie. Ze srdce jim za to děkuji. Zvláště věřel díky pak musím vyslovit L. J. Gurevičové, která se ujala pro mne tak nezvyklé práce s přípravou knihy do tisku, a to jak při prvním, tak i druhém vydání, a tím mi prokázala pomoc skutečně přátelskou.

1928

HERECKÉ DĚTSTVÍ

Umíněnost

NARODIL jsem se v Moskvě roku 1863, na přelomu dvou epoch. Ještě pamatuji zbytky nevolnictví, lojové svíčky, olejové salónní lampy, dostavníky, starodávné cestovní kočáry, dopisy posílané po poslech, křesadlové ručnice, kanóny malinké jako hračky. Před mýma očima se v Rusku objevily železnice a rychlíky, parníky, začaly se vyrábět elektrické lucerny, automobily, aeroplány, obrněné bitevní lodě, ponorky, drátový i bezdrátový telegraf, telefon nebo dvanácticoulová děla. Tedy od lojových svíček k elektrickému reflektoru, od dostavníku k letadlu, od plachetnice k ponorce, od poslů k telegrafu, od křesadlové ručnice k tlusté Bertě a od nevolnictví k bolševismu a komunismu. Byl to opravdu pestrý život a často se měnil od základů.

Můj otec Sergej Vladimírovič Alexejev, čistokrevný Rus a Moskvan, byl průmyslník a podnikatel. Má matka Jelizaveta Vasiljevna Alexejevová, po otci Ruska a po matce Francouzka, byla dcerou kdysi slavné pařížské herečky Varleyové, která hostovala v Petrohradě. Varleyová se provdala za bohatého majitele kamenolomů ve Finsku, Vasilije Abramoviče Jakovleva, který postavil Alexandrův sloup na bývalém Palácovém náměstí. Herečka Varleyová se s ním brzy rozešla a zanechala mu dvě dcery: mou matku a tetu. Jakovlev se oženil podruhé, a to s paní B., která byla po matce Turkyně a po otci Řekyně a které dal na starost výchovu svých dcer. Dům byl veden velmi aristokraticky. Bylo to zřejmě vlivem dvorských zvyklostí, které nová Jakovlevova manželka přejala od své turecké matky, která kdysi bývala jednou z manželek sultána. Starý pán B. ji unesl z harému a schoval v bedně, kterou odeslal lodí jako obyčejné zavazadlo. Když loď vyplula na moře, bednu otevřeli a harémovou zajatkyni pustili na svobodu. Jakovlevová i její sestra, která si vzala mého strýce, milovaly velkosvětský život. Obě dávaly obědy a pořádaly plesy.

V šedesátých a sedmdesátých letech celá Moskva i Petrohrad tančily. Během sezóny se plesy pořádaly každý den a mladí pánové někdy museli za jeden večer navštívit dva až tři domy. Pamatuji se na ty plesy. Hosté přijížděli jeden za druhým se služebnictvem v honosných livrejích na kozlíku i vzadu na stupátku za kočárem. Před domem na druhé straně ulice se zapalovaly ohně a kolem nich bylo rozloženo pohoštění pro kočí. V dolních patrech se připravovala večeře pro lokaje. Všude plno květin a nádherných šatů. Dámy byly ověšeny brilianty a ti, kteří rádi odhadují bohatství jiných, se snažili určit jejich cenu. Ty, které vypadaly uprostřed této nádhery jako

nejchudší, se přímo styděly za svou nicotnost a bohaté se zase s hlavou hrdě vztyčenou považovaly za královny plesu. Kotilióny s nejrůznějšími rafinovanými figurami a s bohatými dárky a cenami pro tančící trvaly nepřetržitě pět hodin. Nejčastěji se tančilo až do svítání, pak se mladíci převlékli a rovnou z plesu odcházeli do úřadu.

Moji rodiče společenský život nemilovali a do společnosti jezdili jen v nejnútnejších případech. Raději byli doma. Maminka trávila svůj život v dětském pokoji a cele se věnovala nám dětem. Bylo nás deset.

Otec spal až do svatby na jedné posteli s mým dědečkem, který proslul patriarchálním způsobem života a starodávnými zvyky zděděnými po pradědu, jaroslavském sedlákovi a zahradníkovi. Po svatbě se otec přestěhoval na svou manželskou postel a na té spal až do konce života. Na ní také zemřel.

Moji rodiče byli jeden do druhého zamilovaní jak zamlada, tak i ve stáří. A stejně byli zamilovaní do svých dětí, které se snažili mít co možná nablízku. Ze svého raného dětství si nejlépe pamatuji na vlastní křtiny, o nichž jsem si udělal představu samozřejmě jen díky své fantazii a vyprávění chůvy. Druhá jasná vzpomínka z dávné minulosti se vztahuje k mému prvnímu hereckému vystoupení. Bylo to na letním bytě v Ljubimovce, třicet verst od Moskvy u stanice Tarasovka na Jaroslavské dráze. Představení se konalo v nevelkém stavení na dvoře usedlosti. V arkýři polorozpadlého domku stálo malinké jeviště s oponou z plédů. Jak bylo tenkrát zvykem, předváděly se živé obrazy na téma čtvero ročních dob. Já, asi tři nebo čtyřletý chlapec, jsem představoval zimu. Jako vždy v podobných případech stál uprostřed scény smrček pokrytý kousky vaty. Na podlaze, zachumlaný do kožichu, s kožešinovou čepicí na hlavě a s dlouhým šedým přivázaným plnovousem a knírem, který mi stále lezl nahoru, jsem seděl já a nechápal, kam se mám dívat a co mám dělat. Nepříjemný pocit z nesmyslné nečinnosti na scéně jsem pravděpodobně měl už tenkrát a od té doby se ho stále na jevišti bojím nejvíc. Po aplausu, který se mi velice líbil, a po žádostech opakovat! opakovat! jsem měl zaujmout jinou pózu. Zapálili přede mnou svíčku schovanou v chrastí, které znázorňovalo ohniště, a do ruky mi dali větev, kterou jsem měl jakoby přiložit do ohně.

„Rozumíš? Jenom jako, ne doopravdy!“ vysvětlili mi.

Měl jsem přísně zakázáno přiblížit větev k ohni. Připadalo mi to nesmyslné. „Proč jenom jako, když můžu dřevo přiložit doopravdy?“

Nestihli ani znovu zvednout oponu, když už jsem s velkým potěšením a zaujetím přiblížil ruku s větvíčkou k ohni. Zdálo se mi, že to byl zcela

přirozený a logický čin, že měl smysl. Ještě přirozenější však bylo, že vata chytla a vznikl požár. Všichni se vyděsili a začali křičet. Mě rychle chytli a odnesli přes dvůr do domu, do dětského pokoje, a já hořce plakal.

Od tohoto večera vím, jak je příjemný úspěch a smysluplná činnost na scéně a jak je na druhé straně nepříjemný neúspěch, nečinnost a nesmyslné sedění na jevišti před spoustou diváků.

Můj debut tedy skončil neúspěchem, a to díky mé umíněnosti, která hlavně v útlém dětství dosahovala značné míry. Vrozená tvrdohlavost měla na můj herecký život jak dobrý, tak špatný vliv. Zmiňuji se o této své vlastnosti proto, že jsem s ní musel často bojovat a na tento boj mám dosud živé vzpomínky.

Jednou, když jsem byl ještě velmi malý, jsem ráno při snídani zlobil a otec mě napomenul. Odpověděl jsem mu hrubě, ale nemyslel jsem to tak. Otec se mi vysmál. Nevěděl jsem, co na to říct, styděl jsem se a měl jsem na sebe zlost. Abych zakryl rozpaky a ukázal, že se ho nebojím, pronesl jsem nesmyslnou výhrůžku. Sám nevím, jak mě mohla napadnout:

„A já tě nepustím k tetě Věře...“

„Hloupost,“ řekl otec. „Jak ty mě můžeš nepustit?“

Pochopil jsem, že jsem řekl nesmysl, a dostal jsem na sebe ještě větší vztek. Byl jsem v tak hloupém rozpoložení, že jsem si postavil hlavu a ani si neuvědomil, že opakuji:

„A já tě nepustím k tetě Věře.“

Otec pokrčil rameny a mlčel. To mě urazilo. Nechtějí se mnou mluvit! Tak tedy čím hůř, tím líp!

„A já tě nepustím k tetě Věře! A já tě nepustím k tetě Věře!“ opakoval jsem vytrvale a dost drze tu stále stejnou větu s různými intonacemi.

Otec mi poručil, abych už byl zticha, a já jsem právě proto zřetelně prohlásil:

„A já tě nepustím k tetě Věře!“

Otec dál četl noviny, ale mně neuniklo, jak je rozčilený.

„A já tě nepustím k tetě Věře! A já tě nepustím k tetě Věře!“ ryl jsem do něho dotěrně s tupou umíněností a nebyl jsem schopen vzepřít se té zlé síle, která mě měla v moci. Pociťil jsem svou bezmocnost vůči ní a začal jsem se jí bát.

„A já tě nepustím k tetě Věře!“ řekl jsem zase po malé pauze a proti své vlastní vůli, bez vlastního přičinění.

Otec mi začal vyhrožovat a já jsem už ze setrvačnosti stále častěji a vytrvaleji opakoval tu hloupou větu. Otec zaklepal na stůl a já jsem toto gesto

opakoval zároveň s větou, které už jsem měl sám až po krk. Otec vstal, já také – a stále tentýž refrén. Otec začal téměř křičet (což nikdy nedělal) a já třesoucím se hlasem také. Otec se přemohl a promluvil mírným tónem. Vzpomínám si, že to na mě velmi zapůsobilo a chtěl jsem se vzdát. Ale proti své vůli jsem mírným tónem zopakoval tutéž větu, což jí dodalo nádech vyzývavosti. Otec mě upozornil, že mě postaví do kouta. Stejným tónem, jakým to řekl, jsem pronesl svoji větu.

„Budeš bez oběda,“ řekl přísně otec.

„A já tě nepustím k tetě Věře!“ promluvil jsem otcovým tónem, už celý zoufalý.

„Kostó, rozmysli si, co děláš!“ vykřikl otec a hodil noviny na stůl. Něco velice nedobrého ve mně mne donutilo praštit ubrouskem a zakřičet ze všech sil:

„A já tě nepustím k tetě Věře!“

„Alespoň to takhle dřív skončí,“ pomyslel jsem si.

Otec chtěl vybuchnout, rty se mu třáslly, ale v poslední chvíli se ovládl a rychle odešel z místnosti, přičemž pronesl strašnou větu:

„Ty nejsi můj syn.“

Jakmile jsem zvítězil a zůstal sám, hloupý záchvat mě přešel.

„Tatínku, nezlob se, já už to nikdy neudělám!“ volal jsem za ním a tekly mi slzy. Ale otec už byl daleko a mé pokání neslyšel.

Všechny stupně své tehdejší dětské hysterie si živě pamatuji dodnes, a jakmile si na ni vzpomenu, znovu cítím v srdci svíravou bolest.

Jindy při podobném záchvatu umíněnosti jsem byl poražen. Při obědě jsem se začal chlubit, že bych se nebál vyvést ze stáje zlého koně Vraníka.

„Tak dobře,“ řekl otec žertem. „Po obědě ti dáme kožich a válenky a můžeš nám předvést, jaký jsi neohrožený.“

„Obléknu se a vyvedu ho,“ tvrdil jsem dál.

Bratři a sestry se se mnou začali hádat, prohlásili, že jsem zbabělec, a na důkaz toho uvedli řadu kompromitujících příhod. Čím pro mne byla tato fakta nepříjemnější, tím víc jsem se styděl, a proto jsem s rostoucí tvrdohlavostí opakoval:

„Stejně se nebojím. A vyvedu ho.“

Moje umíněnost opět dosáhla takového stupně, že jsem musel dostat za vyučenou. Po obědě mi přinesli kožich, vysoké boty, teplou čepici z velbloudí srsti a rukavice; oblékli mě, odvedli na dvůr a nechali samotného,

jako by čekali, kdy už se objevím s Vraníkem před hlavním vchodem. Ze všech stran mě obklopila hustá tma. Ve srovnání se zářícími okny salónu, odkud mě shora asi pozorovali, se zdála ještě mnohem černější. Zatajil jsem dech a honem jsem se kousl do rukavice, abych pro tu námahu a bolest nemusel vnímat, co je kolem. Kousek ode mne zachřupaly něčí kroky, vrzly veřeje a bouchly dveře. To asi kočí šel do stáje právě k tomu Vraníkovi, kterého jsem měl přivést. Představil jsem si toho velkého vraného koně, jak bije kopyty o zem a vzpíná se, připraven vyrazit kupředu a táhnout mě za sebou jako hračku. Kdybych si byl tuto scénu představil dříve, ještě při obědě, ovšemže bych se nebyl vychloubal. Ale tehdy se mi to krásně mluvilo a vzít zpátky, co jsem řekl, jsem se styděl. A tak jsem tedy tvrdošjně vedl svou. Filozofoval jsem v té tmě hlavně proto, abych měl na co myslet a nemusel se moc rozhlížet, protože tma byla všude opravdu hrozná.

Budu tady stát tak dlouho, až se o mě začnou bát a půjdou mě hledat, rozhodl jsem se v duchu.

Někdo úpěnlivě vykřikl a já jsem nastražil uši. Co tu je zvuků! A jeden strašidelnější než druhý! Někdo se sem plíží!... Už je blízko!... Je to pes? Krysa?... Udělal jsem pár kroků směrem k výklenku ve zdi přede mnou. V tom okamžiku v dálce něco spadlo. Co je to? A zase! Zase! A úplně blízko!... To určitě ve stáji bije Vraník kopytem do dveří, anebo na ulici vjelo spřežení do díry. A co je tohle za syčení?... Co to písklo?... Zdálo se mi, že všechny strašné zvuky, které jsem si uměl představit, náhle ožily a běsní kolem mě.

„Jé!“ vykřikl jsem a uskočil až do rohu výklenku. Někdo mě chytil za nohu. Ale byla to hlídací fena Roska, můj nejlepší přítel. Teď už jsme dva! Už to nebude tak hrozné! Vzal jsem psa do náruče a on mi špinavým jazykem olízal tváře. V těžkém, nepohodlném kožichu a pevně naražené čepici jsem si nemohl chránit obličej. Odstrčil jsem psí čenich, Roska se mi uvelebila v náručí, zahřála se a ztichla. Někdo rychle vyšel ze vrat. Že by pro mne? Srdce mi začalo bušit v radostném očekávání. Ne, to jen někdo šel do čeledníku.

Určitě se teď strašně stydím. Vyhnali mě, maličkého, z domu do takové zimy... to je úplně jako v pohádce... Nikdy jim to nezapomenu.

Z domu se ozvaly tlumené zvuky klavíru.

To hraje bratr? Jako by se nic nestalo! Hrají! A na mě zapomněli! Jak dlouho tu mám ještě stát, než si vzpomenu? Bylo mi hrozně a byl bych chtěl být co nejdřív v salónu v teple, u klavíru.

Jsem hlupák! Hlupák! To byl nápad! Vraníka! Já trouba! spílal jsem si

a měl jsem na sebe vztek, když jsem si uvědomil, do jak hloupé situace jsem se dostal a že z ní asi není východiska.

Vrzla vrata, ozval se dusot kopyt, ve sněhu zaskřípala kola. Někdo přijel k vratům. Bouchly dveře hlavního vchodu a kočár tiše vjel do dvora a obracel.

Sestřenice, vzpomněl jsem si. Čekali jsme je dnes večer. Teď se domů nevrátím ani za nic. Ještě aby ty viděly, jak jsem zbabělý.

Kočí, který právě přijel, zaklepal na okno čeledníku, naši kočí vyšli ven, hlasitě se domlouvali, potom otevřeli kůlnu a zavedli koně dovnitř.

Co kdybych k nim šel a poprosil je, aby mi dali Vraníka? Oni mi ho nedají, já se vrátím domů a řeknu, že mi ho nechťejí dát, a bude to pravda a také nejsnazší řešení.

Tenhle nápad mi spravil náladu. Pustil jsem Rosku na zem a chystal se jít do stáje.

Teď jenom musím přejít celý ten tmavý velký dvůr! Udělal jsem jeden krok a zůstal stát, protože v tu chvíli vjel do dvora vozka a já jsem se bál, abych se ve tmě nepřipletl jeho koni do cesty. V tom okamžiku se stala nějaká katastrofa. Sám nevím jaká, protože potmě jsem se v ničem nevyznal. Nejdříve asi začali ržát kočárovi koně, postavení a uvázaní v kůlně, potom začali dupat a nakonec vyhazovat. Vozkův kůň se také zřejmě plašil. Pak to vypadalo, jako když se někdo prohání se spřežením po dvoře. Kočí vyskočili a všichni křičeli: „Prr, stůj, drž ho, ať ho nepustíš...“

Víc si nepamatuji. Stál jsem u hlavního vchodu a zvonil na zvonek. Vrátný ihned otevřel a pustil mě dovnitř. Samozřejmě že tam dával pozor a čekal na mě. Ve dveřích předsíně se mihla otcova postava a shora vykukla guvernanta. Sedl jsem si na židli a nesvlékal jsem se. Byl jsem sám překvapený, že jsem se vrátil domů, a ještě jsem nebyl rozhodnut, co udělám: jestli budu dál trvat na svém a tvrdit, že jsem se přišel jenom ohřát a pak že půjdu pro Vraníka, nebo jestli přiznám svou zbabělost a vzdám to. Byl jsem se sebou pro ten okamžik malomyslnosti, který jsem právě prožil, tak nespokojen, že už jsem sám svému hrdinství vůbec nevěřil. A kromě toho už nebylo před kým hrát komedii, všichni jako by na mě zapoměli.

Tím líp, zapomenu i já. Svléknu se a za chvíli půjdu do salónu.

A to jsem také udělal. Vůbec nikdo se mě na Vraníka neptal; určitě se domluvili.

Cirkus

NA SVÉ POZDĚJŠÍ DĚTSKÉ ZÁŽITKY mám ještě živější vzpomínky. Týkají se sféry uměleckých potřeb a prožitků. Když si teď připomínám dobu dětství, znovu jako bych omládl, a cítím totéž, co tenkrát.

Je předvečer svátku a pak sváteční ráno, mám před sebou celý den volna. Ráno mohu vstát pozdě a potom začne den plný radostí, radostí nutných pro obnovení energie, kterou budu potřebovat, abych přečkal zase další řadu dlouhých neradostných školních dní a nudných večerů. Svátek si přece člověk potřebuje užít a každý, kdo mu v tom brání, v něm vyvolá zlost a nevoli. Kdo mu v tom však pomáhá, zaslouží si něžnou vděčnost.

Ráno při čaji nám rodiče oznámí, že dnes musíme jet na návštěvu k tetě (je samozřejmě nudná jako všechny tety), nebo – a to je ještě horší – že k nám po snídani přijedou hosté, bratrance a sestřenice, které nemáme rádi. Celi zkoprněli se vytrácíme ven. Dalo nám takovou práci dočkat se neděle a oni nám ji vzali. Udělali z ní nudný všední den. Jak to máme zase celý týden vydržet?

Když už je tedy ztracený dnešní den, zbývá nám jediná naděje, a to večer. Kdo ví, třeba otec, který nejlépe ze všech rozumí dětským potřebám, už obstaral lóži v cirkusu nebo aspoň lístky na balet, v horším případě na operu. Vlastně ani činohra by nemusela být tak špatná... Lístky do cirkusu nebo divadla měl na starosti správce. Ptáme se po něm. Odjel? A kam? Kterým směrem, doleva nebo doprava? Jestli kočí dostali nařizeno, že mají šetřit valachy (byli to velcí a silní koně), je to dobré znamení. Pak totiž asi budeme potřebovat velký čtyřmístný kočár, kterým my, děti, jezdíváme do divadla. V případě, že valaši vyjeli už během dne, je to špatné. Nebude ani cirkus ani divadlo.

Ale správce se vrátil, šel k otci do pracovny a vyndal cosi z náprsní tašky. Co to asi je? Číháme. A jakmile otec vyjde z pracovny, honem k psacímu stolu. Tam ale kromě nudných úředních papírů není nic. Srdce se nám svírá. Když však zahlédneme žlutý nebo červený papírek, lístek do cirkusu, rozbuší se nám srdce úplně nahlas a svět se rozzáří. Potom už ani tetička ani bratranec nejsou tak strašně nudní. Naopak, jsme k nim tak přívětiví, jak jen můžeme, aby potom *večer při obědě* mohl otec říci: „Dnes se děti k hostům chovaly tak vzorně a byly tak milé na tetu, že si zaslouží jedno malé (nebo možná i velké) potěšení. Jestlipak víte jaké?“

Zrudli jsme vzrušením, leckomu zaskočilo sousto v krku, čekali jsme, co bude dál,

Otec mlčky sahá do náprsní kapsy, pomalu tam cosi hledá, ale nic nenachází. Už nedokážeme čekat. Vyskakujeme od stolu, ženeme se k němu, i když na nás guvernánka přísně volá:

„Enfants, écoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le diner!“ (Děti, poslouchajte přece! Při obědě se nevstává od stolu!)

To už otec hledá v druhé kapse, šátrá, vyndává peněženku, beze spěchu obrací kapsy naruby, ale nic v nich není.

„Ztratil jsem je!“ vykřikne. Hraje svou roli úplně přesvědčivě.

Krve by se v nás nedořezal. Už nás odvádějí, musíme zpátky na svá místa u stolu. Nespouštíme ale s otce oči. Domlouváme se pohledem s bratry i kamarády. Je to pravda nebo jenom žert? Potom otec cosi vytáhne z kapsičky u vesty a s potutelným úsměvem říká:

„Tady je! Už jsem ho našel!“ a mává červeným papírkem.

Teď už nejsme k udržení. Vyskakujeme od stolu, tancujeme, dupeme, máváme ubrousky, objímáme otce, věšíme se mu na krk, líbáme ho a něžně milujeme.

V tu chvíli ale začínají nové starosti. Nesmíme přijít pozdě!

Polykáme jídlo bez žvýkání, nemůžeme se dočkat konce oběda, potom běžíme do dětského pokoje, rychle shodíme domácí šaty a s úctou oblékáme sváteční kabátky. A pak sedíme, čekáme a trneme, jestli se otec neopozdí. Po obědě totiž pije kávu a potom si rád zdřímne v prázdném pokoji. Jak bychom ho tak vzbudili? Chodíme kolem dokola v přilehlém pokoji, dupeme, občas upustíme nějaký předmět nebo zakřičíme a tváříme se, že vůbec nevíme, že vedle někdo je. Ale otec spí tvrdě.

„Přijdeme pozdě!“ báli jsme se a každou chvíli běhali k velkým hodinám. „Začátek už nestihneme, to je jasné.“

Přijít o zahájení cirkusu! Není to obět?

„Už je sedm hodin,“ volali jsme. Než se otec probudí, oblékne (a to se určitě bude ještě holit), bude nejméně sedm dvacet. Uvědomili jsme si, že nezmeškáme jen začátek představení, ale že asi neuvidíme ani první číslo programu: „Voltige arrêtee provede Ciniselli mladší.“ Jak jsme mu záviděli! Museli jsme ten večer zachránit. Tak jsme šli zavzdychat k matčinu pokoji. V tu chvíli se nám maminka zdála lepší než otec. Zavzdychali jsme, zakřičeli, maminka náš manévr pochopila a šla otce vzbudit.

„Když už musíš děti rozmazlovat, tak je tedy rozmazluj a netrap,“ řekla otci. „Tu l'as voulu, George Dandin!¹ A teď do práce!“

¹ „Máš cos chtěl, Jíro Dando!“ – věta z Molièrovky komedie *Jíra Danda* (George Dandin).

Otec vstal, políbil matku a ještě celý rozespálý šel k nám. My jsme se pak jako diví řítili dolů poručit, aby připravili koně, a uprosit kočího Alexeje, aby vyjel co nejdřív. Potom sedíme v čtyřsedadlovém kočáru a klátíme nohama, což nám usnadňuje čekání. Je to alespoň nějaký pohyb. A otec stále nejde a nejde. Už se na něj začínáme opravdu zlobit, po vděčnosti ani památky. Nakonec jsme se přece dočkali. Otec si sedl, kočár zaskřípěl ve sněhu, tiše se rozjel, zakolíbal se při vjezdu na ulici. Celí netrpěliví mu pomáháme, snažíme se ho vsedě postrkovat. Náhle kočár nečekaně zastaví. Jsme tady!... Nekončí druhé, ale dokonce už třetí číslo. Ovšem naši oblíbenci Moreno, Mariani a Inserti naštěstí ještě neúčinkovali. A ona, ona také ne. Zjistili jsme, že máme lóži hned nad východem pro artistry. Můžeme odtud pozorovat všechno, co se děje za kulisami, nahlédnout do soukromí těch nepochopitelných, podivuhodných lidí, kteří se dívají smrti do tváře a jsou schopni žertovat, i když tolik riskují. Cožpak před vystoupením vůbec nemají strach? A přitom je to třeba jejich poslední chvíle v životě. Ale oni jsou klidní, mluví o hloupostech, o penězích, o večeři. Prostě hrdinové!

Hudba zahrála známou polku. To bylo její číslo. „Danse de châte“¹, účinkuje na zemi i na koni dívka Elvíra. A už je tady. Kamarádi znají to tajemství. Je to moje číslo, moje dívka. A také mi teď patří všechna privilegia nejlepší kukátko, nejvíc místa, každý mi šeptem blahopřeje. A skutečně je dnes velmi milá. Po vystoupení se Elvíra na aplaus znovu vrací a proběhne dva kroky kolem mě. Z té blízkosti se mi točí hlava, chtěl bych provést něco zvláštního, a tak vybíhám z lóže, líbám lem jejích šatů a potom se ještě rychleji vracím na židli. Sedím jako přimrazený, bojím se pohnout a jen tak tak že nepláču. Kamarádi jsou nadšeni a vzadu se směje otec: „Tak už je ruka v rukávě, blahopřeji!“ říká s úsměvem. „Kostla je ženich! Kdypak bude svatba?“

Poslední číslo je nejnudnější. „Čtverylka na koních, provede celý soubor.“ Po něm zase přijde další týden, dlouhá řada neradostných, otravných dní bez nejmenší naděje, že se sem zase vrátím hned příští neděli. Maminka nechce děti rozmazlovat moc často. A cirkus je to nejlepší místo na světě!

Abych si prodloužil tu radost a mohl co nejdéle žít příjemnými vzpomínkami, domlouvám se s kamarádem na tajném setkání.

„Přijď určitě!“

„Co se bude dít?“

¹ Šalový tanec

„Přiď a uvidíš. Je to strašně důležité!“

Příští den kamarád přijde, uchýlíme se do tmavého pokoje, kde mu odhalím velké tajemství, a sice, že jsem se rozhodl, že až vyrostu, stanu se ředitelem cirkusu. Abych svůj slib nikdy nemohl vzít zpátky, musím přísahat. Sundáme proto ze zdi ikonu a já slavnostně slibuji, že budu určitě ředitelem cirkusu. Potom probíráme budoucí program. Dáme dohromady i seznam členů souboru, složeného z nejlepších cvičitelů, klaunů a jezdců.

Protože jsme se nemohli otevření mého cirkusu dočkat, rozhodli jsme se uspořádat soukromé představení. To bych získal praxi. Sestavili jsme prozatímní soubor z bratrů, sester a kamarádů, rozdělili jsme čísla a role.

„Hřebec vycvičený na svobodě: ředitel a cvičitel budu já, ty budeš hřebec. Potom budu já hrát zrzka, dokud nerozvinete koberec. Další číslo budou hudební klauni.“

Právem ředitele jsem uzurpoval nejlepší role a všichni mi je nechali, protože jsem byl profesionál. Jednou jsem přísahal, tak už nemohu couvnout. Představení bylo ohlášeno na příští neděli, protože jsme neměli naději, že bychom mohli jet do cirkusu nebo do baletu.

V době mezi vyučováním a po večerech jsme teď měli spoustu práce. Především natisknout lístky a peníze, kterými nám za ně budou platit. Připravit pokladnu, tj. zakrýt dveře závěsem a nechat malé okénko, u kterého budeme muset mít službu po celý den představení. To je velice důležité, protože právě opravdová pokladna by nejspíš mohla vytvořit iluzi skutečného cirkusu. Musel jsem přemýšlet o kostýmech, o kruzích potažených tenkým papírem, kterými budeme proskakovat v „pas de châte“, o provazech a holích, které měly sloužit jako ohrada při drezúře koní. Musel jsem přemýšlet i o hudbě. To bylo nejslabší místo našeho představení, a sice proto, že můj bratr, který jediný mohl nahradit orchestr, byl neobyčejně nedbalý a nedisciplinovaný. Nebral naši práci vážně a tak mohl provést bůhvíco.

Klidně třeba hraje, hraje, a pak se najednou před celým obecenstvem sebere, lehne si na zem uprostřed salónu, kope nohama a řve:

„Já už hrát nebudu!“

Nakonec přece zahraje, samozřejmě za kus čokolády. Ale představení už je tou lumpárnou stejně zkažené, už je po opravdovosti. A ta je pro nás nejdůležitější. Musíme věřit, že je to všechno úplně vážné, jako ve skutečnosti, jinak nás to nebaví.

Obecenstva máme málo. Je pochopitelně stále stejné – naši. Na světě snad není herec nebo divadlo, ať už je jak chce špatné, které by nemělo své

ctitele. Ti jsou přesvědčeni, že nikdo kromě nich nechápe skryté talenty jejich chráněnců, že pro to nikdo jiný nedorostl. My jsme také měli své obdivovatele, kteří chodili na naše představení i pro své vlastní (všimněte si, ne pro naše) potěšení. Jedním z takových fanatiků byl otcův starý účetní a měl za to v cirkuse čestné místo, což mu velmi lichotilo.

Aby měla pokladna stále co dělat, mnozí naši diváci přicházeli pro lístky po celý den. Pak je nějak poztráceli a přicházeli to hlásit ke kase. O každé ztrátě se obšírně hovořilo, nakonec musel rozhodnout ředitel, totiž já. Odtrhl jsem se od práce a povolil nebo zamítl vpuštění diváka bez lístku. Pro případ, že by někdo chtěl abonentku, měli jsme jiný bloček s lístky, které měly čísla a hlavičku.

„Cirkus Constanza Alexejeva“.

V den představení jsme se začali líčit a oblékat už několik hodin před začátkem. Kabátky a vesty jsme sešpendlili, aby vypadaly jako frak. Kostým pro klauna byl vytvořen z dlouhé dámské košile svázané u kotníků, čímž vzniklo něco jako široké nohavice. Na otcí jsme vyžebrali starý cylindr pro „ředitele a cvičitele“, tedy pro mne. Špičaté klaunské čepice z papíru jsme si vyráběli také sami. Kalhoty vyhrnuté ke kolenům a nahé nohy představovaly akrobatické trikoty. Tukem, pudrem a červenou řepou jsme si líčili obličej, červenili tváře a rty. Uhlím jsme si namalovali obočí a trojúhelníčky na tváře klaunů. Představení začínalo důstojně, ale po obvyklém bratrově skandálu se publikum rozešlo a bylo po všem. Zbyla jen trpkost a perspektiva předlouhé řady otravných dní a večerů dalšího školního týdne. A tak se zase začínám těšit na příští neděli, protože tentokrát mohu počítat s návštěvou cirkusu nebo divadla.

A zase je neděle, zase trápení a dohadování celý den a radost při obědě. Tentokrát je to divadlo. Návštěva divadla, to není jako cirkus. Je to jaksi vážnější. Tuhle akci vede matka. Napřed nás myjí a pak oblékají do hedvábných ruských rubašek a sametových kalhot, obouvají nám semišové boty. Na rukou máme bílé rukavičky a je nám co nejpřísněji nakázáno, že až se vrátíme z divadla, musíme je mít stejně bílé, a ne úplně černé, jak se obvykle stává. Proto pochopitelně chodíme celý večer s roztaženými prsty a s dlaněmi daleko od těla, abychom se nezamazali. Ale stačí na chvilku zapomenout, vzít si kus čokolády nebo zmačkat v ruce program s velkými černými písmeny dosud neoschlého tisku. Nebo se celí vzrušení držíme špinavého sametového čalounění lóže a už rukavička není bílá, ale tmavě šedá s černými skvrnkami.

Maminka sama si oblékne slavnostní šaty a náhle je neobyčejně krásná.

Rád jsem sedával u její toaletky a díval se, jak se češe. Tentokrát s námi jedou pozvané děti služebných nebo chudí schovanci. Jeden kočár nestačí, a tak jedeme jak na výlet v několika vozech. Vezeme s sebou pro tento účel zvlášť vyrobené prkno. To se položí na dvě daleko od sebe postavené židle, na prkno se posadí až osm dětí, které pak vypadají jako vlaštovky na drátě. Vzadu v lóži sedí chůvy, guvernanky a komorné a v předsínce u lóže nám chystá matka pohoštění na přestávku. Nalévá čaj přivezený pro děti ve zvláštních lahvích. Hned k ní přicházejí známí, chtějí se s námi pobavit. Představují nás, ale my nevímáme nic kromě obrovského prostoru našeho zlatého krasavce – Velkého divadla. Pach plynu, kterým se tenkrát v divadle a v cirkusu svítilo, na mě působil přímo magicky. Spojoval jsem ho se svými představami o divadle a slastech, které přinášelo, a proto mě tak omamoval a vzrušoval.

Obrovský sál s tisícíhlavým davem dole, nahoře, po stranách, šumění lidských hlasů, které neutichalo, dokud nezačalo představení, a potom se znovu ozývalo o přestávkách, ladění hudebních nástrojů, sál, který se postupně nořil do tmy a první tóny orchestru, zvedající se opona, ohromné jeviště, na kterém lidé vypadají tak malíci, propadliště, oheň, rozbouřené moře z obarveného plátna, tonoucí kaširovaná loď, desítky velkých i malých vodotrysků s živou vodou, ryby plovoucí po dně moře nebo obrovská velryba, to vše na mne působil tak, že jsem rudnul, bledl, koupal se v potu nebo v slzách a zase chladl, zvláště pak, když krásná zajatá baletka prosila strašného piráta, aby ji pustil na svobodu. Děj baletu, pohádku, romantickou fabuli jsem miloval. Dobré byly i náhlé zvraty, zkáza, erupce. Hudba, něco se valí a bortí. To sneslo srovnání s cirkusem. Nejnudnější a v baletu úplně zbytečné byly podle mých tehdejších názorů tance. Baletky se postaví do počáteční pózy svého výstupu a já se začínám nudit. Ani jedna z tanečnic se nemůže rovnat dívce Elvíře z cirkusu.

Někdy jsem ovšem udělal výjimku. Primabalerínou byla tehdy naše dobrá známá, žena otcova přítele. Byl jsem hrdý, že znám slavnou osobnost, která vystupuje na tak významné scéně, jako je Velké divadlo, a je středem pozornosti dvou tisíc diváků. Tu, kterou všichni obdivují jenom na dálku, mohu já vidět zblízka, dokonce s ní i mluvit. Nikdo například neví, jaký má hlas. Já ano. Nikdo neví, jak žije, jakého má muže nebo děti. Já ano. Tak třeba teď je pro všechny „pannou pekel“, hlavní hrdinkou baletu a dost. Ale pro mne je to ještě známá. Proto jsem si jejího tance vážil. Když byl na scéně celý soubor, bavil jsem se tím, že jsem mezi lidmi, hemžícími se po jevišti, hledal dalšího známého, svého učitele tance. Divil jsem se, jak

si mohl pamatovat všechny přesuny, kroky a pohyby. O přestávkách jsme s velkým potěšením litali po rozlehlých chodbách, sálech a nesčetných foyerech, kde díky dobré rezonanci naše dupání vyvolávalo ozvěnu až u stropu.

Ve všední den jsme někdy improvizovali balet. Zabíjet jím neděli bylo vyloučené, neděle patřila celá jen cirkusu. Naše guvernanka J. A. Kukiňová byla baletní mistr a hudebník v jedné osobě. Hráli jsme a tančili podle jejího zpěvu. Balet se jmenoval *Najáda a rybář*. Nemohl jsem ho vystát. Museli jsme předvádět lásku, líbat se a já jsem se styděl. Mnohem lepší by bylo někoho zabíjet, zachraňovat, odsuzovat k smrti nebo dávat milost. Ale nejhorší bylo, že byl do baletu bůhvíproč zařazen výstup, který jsme nacvičovali s učitelem. A to už zavánělo učením, a proto nás nemohlo nadchnout.

Loutkové divadlo

PO DLOUHÝCH TVŮRČÍCH MUKÁCH jsme se s kamarádem přesvědčili, že další práce s amatéry (tak jsme říkali bratrovi, sestřám a vůbec všem kromě sebe) není možná, a to jak na poli cirkusovém, tak baletním. Navíc při těchto inscenacích není možné předvést to, co je na divadle nejdůležitější: dekorace, efekty, propadliště, moře, oheň, bouři... Jak je znázornit v obyčejném pokoji se záclonami, plédy, palmami a květinami, které tu stále stojí? Proto jsme se rozhodli vyměnit živé herce za papírové a vybudovat loutkové divadlo s dekoracemi, efekty a vším, co k divadlu patří. I tady je možné mít pokladnu a prodávat lístky.

„Pochop, to není zrada na cirkusu,“ říkal jsem jakožto budoucí ředitel, „je to smutná nevyhnutelnost.“

Ale loutkové divadlo vyžadovalo velké výdaje. Potřebovali jsme velký stůl, který bychom postavili do širokých dveří. Nahoře a dole, tj. nad portálem divadla a pod ním, se dveře zakryly prostěradly. V jednom pokoji pak sedělo publikum, tam tedy bylo hlediště, a v druhém pokoji spojeném s hledištěm dveřmi bylo jeviště a zákulisí. Tam jsme pracovali my, herci, dekoratéri, inscenátoři a původci všemožných efektů. K svému dílu jsme přizvali i staršího bratra, protože byl výborný kreslíř a vymýšlel různé triky. Kromě toho byla jeho účast nutná i proto, že míval peníze a my jsme potřebovali základní kapitál. Tesař, kterého jsem znal div ne od narození, protože měl v našem domě stále nějakou práci, se smíloval, řekl cenu a souhlasil se splátkami.

„Brzy budou vánoce,“ přesvědčovali jsme ho, „a potom hned velikonoce. Dostaneme peníze a zaplatíme.“

Zatímco se vyráběl náš stůl, už jsme začali s kulisami. Zpočátku jsme je museli malovat na balící papír. Trhal se a mačkal, ale my jsme vytrvali, protože časem, až zbohatneme (za představení se bude platit skutečnými stříbrnými penězi, lístek po deseti kopejkách), koupíme kartón a pomalovaný balící papír na něj nalepíme. Prosit o peníze rodiče se nám nechtělo. Nemuseli by s naším nápadem souhlasit, protože nás poněkud odváděl od učení. Od chvíle, kdy jsme se začali cítit jako podnikatelé, režiséři a ředitelé nového divadla, které vznikalo podle našich vlastních plánů, se náš život naplnil. Každou chvíli bylo o čem přemýšlet, bylo třeba něco dělat.

V cestě nám stálo jen to zatracené učení. V zásuvce stolu byla vždy schovaná nějaká divadelní práce, ať už to byla figurka, která měla hrát a kterou bylo třeba nakreslit a vybarvit, nebo část dekorace, křoví, strom, nebo plán a skica nové scény. Na stole kniha a v zásuvce kulisa. Jakmile učitel vyjde z pokoje, hned je kulisa na stole, přikryje se knihou nebo se prostě schová dovnitř. Přišel učitel, otočil jsem stránku a nic není vidět. Do sešitů a knih jsme kreslili plánky scén. Ať nám někdo dokáže, že je to plánek a ne geometrický náčrtek.

Sehráli jsme mnoho oper a baletů, nebo přesněji jejich jednotlivých dějství. Vybírali jsme si katastrofické momenty. Například z *Korzára*: moře, zpočátku tiché, za denního světla, potom rozbouřené v noci, potápějící se koráb, hrdinové plavou, aby se zachránili, objevuje se maják s jasným světlem, všichni zachráněni, vychází měsíc, modlitba, východ slunce... Nebo dějství z *Dona Juana*, kde se objeví Commodore, Don Juan se propadne do pekel, dým z propadliště (dětský zásep), zřícení domu, který ze scény udělá zuřící peklo, v němž plameny a valící se dým hrály hlavní roli. Nejednou nám celá dekorace shořela a museli jsme vyrábět novou. Hráli jsme i balet *Robert a Bertram aneb Dva zloději*. Ti v noci vylézali z vězení a potom lezli měšťanům do oken. Na tato představení bývalo úplně vyprodáno. Mnozí návštěvníci přicházeli, jen aby nás povzbudili, jiní z toho měli skutečně potěšení.

Náš věrný ctitel, starý účetní, se mohl přetrhnout, aby našemu divadlu udělal reklamu. Vodil s sebou celou rodinu, příbuzné a známé. Teď už jsme si v pokladně práci vymýšlet nemuseli. Bylo jí dost a za kulisami ještě víc. Proto jsme kasu otvírali až těsně před představením, pro takzvaný večerní prodej. Jednou jsme pro nával publika museli přejít z malinké místnosti do

velké. Za svou ziskuchtivost jsme však byli potrestáni, protože tím utrpěla umělecká stránka věci.

Umění je třeba provozovat nezištně, rozhodli jsme se.

Teď už nám o nedělich bylo veselo i bez cirkusu a divadla. A dokonce když jsme si mohli vybrat mezi návštěvou cirkusu nebo divadla, rozhodli jsme se pro divadlo. Ne že bychom chtěli cirkus zradit, ale naše nová práce s loutkami návštěvy divadla přímo vyžadovala. Museli jsme shlédnout nová představení, učit se, vstřebávat nové podněty pro svoji loutkovou tvorbu.

Naše procházky mezi vyučováním teď dostaly smysl. Dříve jsme chodili na Kuzněcký most nakupovat fotografie cirkusových artistů, stále jsme pátrali, jestli se neobjeví nové obrázky, které ještě nemáme ve sbírce. Když vzniklo naše loutkové divadlo, zjistilo se, že potřebujeme spoustu materiálů, které jsme při procházkách museli stále hledat nebo kupovat. Teď už jsme nebyli tak líní chodit jako dřív. Kupovali jsme nejrůznější obrázky, knihy s pohledy nebo kostýmy, které nám pomáhaly při vytváření dekorací a účinkujících loutek. Byly to první knihy mé budoucí knihovny.

Italská opera

MNE I BRATRA začali rodiče brát na italskou operu už v útlém dětství. Moc jsme si toho nevážili. Operní představení byla takřkajíc mimo program, a tak jsme vyžadovali, abychom tam nemuseli chodit na úkor důležitějších povyražení, například cirkusu. Hudba nás nudila. O to víc jsem nyní rodičům vděčen, že nás už tak brzy nutili hudbu poslouchat. Nepochybují o tom, že opera blahodárně působila jak na můj sluch, tak i na zrak a vytříbení vkusu, že jsem se naučil vnímat krásno v divadle. Měli jsme přeplatné na celou sezónu, to znamená na čtyřicet až padesát představení. Seděli jsme v přízemní lóži blízko jeviště. Na představení italské opery si dodnes živě a neobyčejně přesně pamatuji, daleko lépe než na cirkus. Je to asi tím, že dojmy samy byly velice silné, a i když jsem si to tenkrát neuvědomoval, působily na mě organicky, nejen duševně, ale i fyzicky. Pochopil jsem je a ocenil až později, ve vzpomínkách. Cirkus nás bavil, ale to bylo v dětství. V dospělém věku jsem o něj ztratil zájem, a tak vzpomínky vybledly a ztratily se.

Za italskou operu stejně jako za francouzské a německé divadlo utrácel Petrohrad spoustu peněz. Zvali sem nejlepší činoherní herce z Francie a nejlepší pěvce z celého světa.

Na počátku sezóny vycházely plakáty, ohlašující složení souboru. Byla to skoro samá světoznámá jména: Adelina Pattiová, Luccová, Nilssonová, Volpini, Artôtová, Viardotová, Tamberlick, Mario, Stagno, později Mazzini, Cotogni, Padilla, Badaggiolo, Giamette, Sembrichová, Wetham.

Vzpomínám si na mnoho oper, v kterých vystupovaly nejslavnější světové hvězdy. Například v Rossiniho opeře *Lazebník sevillský* zpívali: Rosinu Pattiová nebo Luccová. Almavivu Nicollini, Capoul, Mazzini. Figara Cotogni, Padilla. Dona Basilia Giamette. Bartola slavný komik a bas buffo Bossi. Nevím, zda si takový přepych dovozovala i jiná evropská města!

Dojmy z těchto představení se mi vryly nejen do sluchové a zrakové paměti, dosud je cítím i fyzicky, celým tělem. Často ještě teď znovu zažívám ten fyzický stav, který ve mně kdysi vyvolaly nepřírozeně vysoké stříbrné tóny Adeliny Pattiové, její koloratura a technika, která působila, že jsem se až zalykal, její prsní tóny, které vyrážely dech a vyvolávaly bezděčný úsměv libosti. Zároveň se mi vryla do paměti její nevelká, jako vysoustruhovaná postavička a profil snad vyřezaný ze slonové kosti.

Stejný organický, fyzický pocit živelné síly mám z krále barytonů Cotogniho a basisty Giametta. Stále ještě mne vzrušuje pouhá vzpomínka na ně. Pamatuji se na dobročinný koncert u jedněch známých. V nevelkém sále zpívali dva mistři duet z *Puritánky*. Celá místnost byla zaplněna vlnami sametových tónů, které se vlévaly do duše a opájely jižní vášní. Giamette s tváří Mefistofela, mohutná krásná postava, a Cotogni s dobráckým a upřímným obličejem s velkou jizvou na tváři, zdravý, veselý a také svým způsobem krásný.

Cotogni na mne v mládí zapůsobil skutečně silně a trvale. V roce 1911, to znamená asi třicet pět let po jeho pobytu v Moskvě, jsem byl v Římě a šel se známými jakousi úzkou uličkou.

Náhle se z horního poschodí ozve tón, široký, zvonivý, klokotavý, hřejivý a jitrivý zároveň. A já jsem měl znovu ten fyzicky známý pocit.

„Cotogni!“ vykřikl jsem.

„Ano, bydlí tady,“ potvrdil můj známý. „Jak jsi ho poznal?“ divil se.

„Poznal jsem ho citem,“ odpověděl jsem. „To se nikdy nezapomíná.“

Podobné fyzické vzpomínky na moc pouhého zvuku mám i díky barytonistům Badaggiolovi a Grazianimu, dramatickým sopránům Artôtové a Nilssonové a také díky Tamagnovi. Mladistvé vzpomínky na okouzující témbro se ve mně fyzicky ozývají také u hlasů Luccové, Volpiniho a Mazziniho.

Ale uchoval jsem si ještě dojmy jiného druhu, ačkoliv jsem byl zdánlivě

příliš mladý na to, abych je mohl ocenit. Týkají se spíš estetické stránky věci. Pamatuji se na skutečně ohromující přednes už téměř bezhlasého tenora Modena, kdysi snad nejlepšího vokalisty dřívějšího typu, jakého jsem kdy slyšel. Byl starý a nehezky, ale my děti jsme ho měli raději než mladší pěvce. Dále vzpomínám na jedinečnou vybroušenost frázování a výslovnosti (v italštině, nám dětem naprosto nesrozumitelném jazyce) barytonisty Padilly například v serenádě Mozartova *Dona Juana* nebo v *Lazebníku sevillském*. Tyto dojmy jsme vši silou vstřebávali v dětství a ocenili až později. Nikdy nezapomenu na jasnou, vybroušenou, půvabnou a rytmickou hru tenoristy Capoula (vytvořil překrásně několik rolí a navíc ještě ve své době velice módní účes). K hanbě našich vášnivých milovníků hudby je třeba říci, že neužívali přepychu, který jim byl poskytován, s náležitou úctou. Právě oni u nás zavedli hloupou módu přijíždět do divadla velmi pozdě. Přicházet, usazovat se a rušit ve chvíli, kdy velcí pěvci tak pečlivě utvářeli stříbrné tóny nebo kdy by se měl tajit dech při pianu pianissimu. Tento nepěkný zvyk připomíná domyšlivou komornou, která pokládá za znak bontónu všim opovrhovat, nad vším ohrnovat nos.

A byla ještě jedna daleko horší móda. Pánové z klubu, kteří měli předplatné na italskou operu, hráli celý večer karty a přijížděli do divadla jen na chvilku, aby si poslechli vysoké c slavného tenora. Když začínalo dějství, byly přední řady ještě poloprázdné, ale pár vteřin před slavným tónem se ozval šum, hovor a skřípění sedadel. To přijeli „znalci“, páni z klubu. Tón byl zazpíván, na přání několikrát zopakován a znovu šum, pánové odjízďeli dohrát partii. Prázdní a omezení lidé bez špetky vkusu.

Vokální umění bohužel začalo včihledně upadat, mizelo tajemství hlasové kultury, bel canto i dikce ve zpěvu. Koncem minulého století znovu přišla v Moskvě italská opera do módy. Soukromá opera známého mecenáše S. V. Mamontova byla sestavena z nejlepších zahraničních zpěváků. Mnozí z nich měli talent, mnozí byli skuteční umělci. Ale pro ty, kdo zažili takové fenomény, jako byli Pattiová, Luccová, Cotogni a jiní, jsou vzpomínky na starší pěvce mnohem silnější. Výjimečným zjevem je ovšem Šaljapin. Stojí na vrcholu, s nikým nesrovnatelný. I když bychom našli i jiné výjimky, třeba co do živelnosti hlasového materiálu. Například vynikající tenor Tamagno. Síla jeho hlasu byla obrovská! Před svým prvním vystoupením v Moskvě neměl žádnou velkou reklamu. Vědělo se, že přijede dobrý zpěvák, nic víc. Tamagno vystoupil na scénu v kostýmu Othella, vysoká, mohutná postava, a rázem všechny ohlušil přímo drtícím tónem. Všichni diváci se jako jeden muž naklonili dozadu, jako by chtěli uhnout ráně. Druhý tón

byl ještě silnější, pak třetí, čtvrtý, zněly mohutněji a mohutněji, a když jako oheň z kráteru vyletěl poslední tón při slově „musulma-a-a-né“, bylo publikum na několik okamžiků bez sebe. Všichni jsme vyskočili. Známi hledali jeden druhého, neznámi se obraceli na neznámé, všichni s touž otázkou „Slyšeli jste to? To snad není možné!“ Orchester přestal hrát, na jevišti zmatek. Najednou se dav vzpamatoval, vrhl se k jevišti, vykřikoval nadšením a žádal „opakovat, opakovat“.

Při své další návštěvě zpíval Tamagno ve Velkém divadle. Premiéra připadla na carův svátek, proto se představení zahajovalo hymnou. Ve chvíli, kdy orchester, sbor a všichni sólisté kromě Tamagna na předscéně zpívali ze všech sil a hráli nejsilnější forte, ozval se zezadu jeden svrchovaný tón, letěl dopředu, přehlušil všechny zpěváky, sbor i orchester, potom se ozval druhý tón, třetí. Kromě nich nebylo slyšet nic a nikdo také nic slyšet nechtěl. To zpíval Tamagno, schovaný za sborem. Byl to průměrný hudebník. Často distonoval, zpíval falešně, nedržel takt a pletl rytmus. Byl špatný herec, ale nebyl nenadaný. Proto se s ním daly dělat zázraky. Jeho Othello byl takový zázrak! Byl ideální jak po hudební, tak i po herecké stránce. Tuto roli Tamagno studoval mnoho let (skutečně let) s takovými génii, jako byl sám Verdi (s ním studoval hudbu) a sám starý Tommaso Salvini (herecká složka).

Mladí herci by si měli uvědomit, jakých výsledků se dá dosáhnout prací, technikou a skutečným uměním. Tamagno byl v této roli veliký nejen proto, že ho učili dva géniové, ale i díky svému temperamentu, opravdovosti a bezprostřednosti, které měl od boha. Jeho učitelé, mistři techniky, v něm dokázali objevit duchovní podstatu jeho talentu. Sám by sotva tolik dokázal. Naučili ho hrát roli, ale nenaučili ho chápat a ovládat herecké umění.

Vyprávím o těchto svých vzpomínkách, protože v další části knihy bude důležité, aby měl čtenář spolu se mnou prožité mé dojmy ze sféry tónů, hudby, rytmu a hlasu. Ty časem sehrají významnou roli i v mém hereckém životě a práci. Uvědomil jsem si to teprve nedávno, už na konci své herecké činnosti. Pochopil jsem, jaký význam pro mne měly bezděčné zážitky. Právě ony způsobily, že jsem se teprve před krátkým časem začal zabývat studiem hlasu, jeho tvořením, zdokonalováním tónu, dikcí, rytmickou hudební intonací, zněním souhlásek a samohlásek, slovy a větami, monologem. To všechno se zřetelem k požadavkům dramatického umění. Ale na to ještě přijde řeč, zatím stačí, když mé hudební vzpomínky zanechají alespoň stopu v čtenářově paměti.

Připomínám to všechno také proto, abych mladým hercům ukázal, že je

pro nás nutné vstřebávat co nejvíce krásných a silných prožitků. Herec se musí umět dívat na krásu (a přitom ji umět vidět) ve všech oblastech svého i cizího umění a života. Potřebuje mít zážitky z dobrých představení a hereckých výkonů, koncertů, muzeí, cest i z krásných obrazů všech směrů, od těch nejvíce nalevo až po ty napravo, protože nikdo nemůže předem vědět, co se dotkne jeho duše a vyvolá tvůrčí podněty.

Žerty

UMĚLEC navíc potřebuje mít kolem sebe lidi, od kterých může čerpat materiál pro svou tvorbu.

Na takové lidi a takovou společnost jsem měl štěstí celý život. Nejprve je třeba si uvědomit, že jsem žil v době, kdy v umělecké, vědecké i estetické oblasti došlo k velikému oživení. V Moskvě k tomu jak známo přispěla mladá kupecká vrstva, která se tehdy poprvé ocitla v aréně ruského života a vedle průmyslu a obchodu se velice věnovala i umění.

Patřil sem například Pavel Michajlovič Treťjakov, zakladatel slavné galérie, kterou věnoval městu Moskvě. Po celý den pracoval v kanceláři a večer zase v galérii, nebo rozmlouval s mladými výtvarníky, u kterých rozpoznal nadání. Za rok nebo za dva se potom jejich obrazy dostaly do galérie, oni sami se nejprve stali známými a později dokonce slavnými. A jak skromný mecenáš byl Treťjakov! Kdo by poznal slavného ruského Mediciho v ostýchavém, nesmělém, vysokém a hubeném člověku, který vypadal spíš jako duchovní. Místo na prázdniny jezdil v létě do Evropy, tam navštěvoval muzea a studoval obrazy. Později se podle plánu, který si jednou provždy předsevzal, vydal pěšky na cestu, při níž prošel celé Německo, Francii a část Španělska.

Jiný továrník, K. T. Soldatěnkov, se věnoval vydávání knih, které nemohly dosáhnout vyššího nákladu, ale které byly potřebné pro vědecké, kulturní a vzdělávací účely. Jeho krásný dům postavený v řeckém stylu se změnil v knihovnu. Okna tam nikdy nezářila slavnostním osvětlením, jen z pracovny se vždy ještě dlouho po půlnoci linulo tiché světlo.

M. V. Sobašnikov podporoval podobně jako Soldatěnkov literaturu a knižní umění a založil významné nakladatelství orientované na kulturu.

S. I. Ščukin vytvořil sbírku moderních francouzských malířů, kterou si zadarmo mohl prohlédnout každý, kdo se zajímal o malířství. Jeho bratr P. I. Ščukin založil muzeum ruských starožitností.

Alexej Alexandrovič Bachrušin zřídil v Rusku na vlastní náklady jedinečné divadelní muzeum, v němž soustředil všechno, co se týkalo ruského a částečně i západoevropského divadla.

Nesmím zapomenout na další vynikající osobnost ruského kulturního života, osobnost vysloveně výjimečnou svým talentem, všestranností, energií a šíří záběru. Mám na mysli slavného mecenáše Savvu Ivanoviče Mamontova, který byl zároveň pěvcem, operním hercem, režisérem, dramatikem, zakladatelem ruské soukromé opery, kromě toho podporoval podobně jako Tretjakov malíře a postavil mnoho železničních tratí.

O něm budu ale podrobně mluvit až později, stejně jako o dalším velkém divadelním mecenáši Savvovi Timofejeviči Morozovovi, jehož činnost je úzce spjata se založením Moskevského uměleckého divadla.

Lidé, kteří se pohybovali v mém bezprostředním okolí, rovněž měli vliv na umělecké založení mého ducha. Nevyznačovali se žádným výjimečným talentem, ale zato uměli pracovat, odpočívat a radovat se.

Díky Kuzmovi Prutkovovi v naší rodině přímo bujely vtipy.

Vedle naší usedlosti bydleli mí bratraci S. Byli to velmi vzdělaní a na svou dobu pokrokoví lidé, kteří v Rusku zdokonalili celou jednu výrobní oblast, a sice tkalcovství. V jejich domě bylo vždy hlučno a veselo. Večer se vedly rozhovory a spory na obecná témata, týkající se hlavně činnosti všestavovské samosprávy a městských samospráv. Před začátkem lovecké sezóny se v neděli a ve svátek střídalo o ceny do terčů. Od samého poledne až do západu slunce hřměly výstřely. A po svatém Petru začaly hony, zpočátku na divokou, potom i na vlky, medvědy a lišky. V sezóně na podzim a v zimě začínal nový život v psinci. Ve svátek se už od časného rána sjížděli lovci, ozývaly se rohy, důstojně se připojovali noví příchozí, ať už na koni nebo pěší, obklopeni smečkami psů, se zpěvem se blížili lovci v kočárech a za nimi se vlekly selské vozy s proviantem. My, ještě nedospělí, jsme se lovu účastnit nemohli, a tak jsme alespoň vstávali s rozbřeskem, abychom doprovodili odjíždějící myslivce a závistivě se dívali do jejich vzrušených tváří. A když se vrátili z honu, rádi jsme si prohlíželi zabitou zvěř. Potom nastalo velké mytí a koupání a večer zase hudba, tanec, kouzla, hry a šarády. Někdy se dohodly celé rodiny a uspořádaly benátskou noc. Ve dne se plavalo o závod a večer se jezdilo po řece na vyzdobených lodičkách. Vpředu plula velká pramice pro třicet lidí a na ní hrál dechový orchestr.

V noci na svátek Jana Křtitele velcí i malí s vervou předváděli začarovaný les. V převleku z prostěradel a nalíčení číhali na lidi hledající zlaté kapradí. Jak se někdo přiblížil, seskočili na něj nečekaně se stromu nebo vyskočili

z křoví. Jiní zase pluli po řece na loďkách a nehybně stáli až na samé přídi, přičemž oni i celá loďka byli zahaleni do bílého prostěradla. Zjevení s dlouhým bílým závojem vyvolávalo skutečně silný dojem.

Ale dělaly se horší žertíky. Jejich obětí býval mladý německý hudebník, náš první učitel hudby. Byl naivní jako čtrnáctiletá dívenka a bylo až směšné, jak věřil všemu, co mu kdo řekl a čím ho kdo postrašil. Tak ho například jednou přesvědčili, že se ve vsi objevila vysoká tlustá selka, která se do něho zamilovala s vášní přímo africkou a všude ho hledá. Jednou v noci přišel do svého pokoje, svlékl se a se svíčkou vešel do sousední ložnice. V posteli ležela obrovská Akulina. Jak ji Němec uviděl, vyskočil jenom v košili z okna. Naštěstí nebylo vysoko. Jeho nahé nohy a bílou košili zpozoroval pes a hned se na něj vrhl a začal ho kousat. Němec křičel jako na lesy. Celý dům se probudil, z oken vyhlédly rozespálé obličeje, ženy křičely také, protože nechápaly, co se děje. Ale veselí kumpáni, kteří na celou akci dohlíželi, okamžitě přispěchali na pomoc a ubohého polonahého Němce zachránili. Vtipálek převlečený za Akulinu mezitím vyskočil z postele, nechal ji celou zvalenou a dokonce v ní úmyslně zanechal jakousi součást ženské garderoby. Tajemství však odhaleno nebylo a mýtus o Akulině děsil naivního mladíka, budoucí slavnou hudební veličinu, dál a ještě více. Byli by ho nakonec přivedli k šílenství, kdyby se do věci nebyl vložil můj otec a tu legraci nezarazil.

I my jsme po vzoru starších milovali legraci a bláznivé kousky, které byly často předchůdcem scénických efektních triků. Kolem Ljubimovky se například soustřeďovalo mnoho letních hostů. Jezdili na lodičkách po řece těsně kolem našeho domu. Jejich stálý křik a bídný zpěv nám nedopřával klidu. Rozhodli jsme se tedy, že nežádoucí sousedy řádně vylekáme. A tak jsme dostali nápad: koupili jsme velký měchýř z vola, nasadili na něj paruku a namalovali oči, nos, ústa, uši. Vznikl tak obličej nažloutlé barvy vypadající zčásti jako utopenec, zčásti jako jakási vodní nestvůra. Měchýř jsme přivázali k dlouhému provazu, jehož konce jsme provlékli uchem velkých závaží, a ta jsme hodili na dno řeky, jedno závaží doprostřed a druhé až úplně ke břehu. Pak jsme se schovali v křoví. Když jsme provaz vytáhli na břeh, nalíčený měchýř se potopil ke dnu. Stačilo provaz povolit a měchýř s celou silou vyskočil nad hladinu. Letní hosté v pohodě pluli po řece. Číhali jsme na ně. Jakmile loďka dojela k místu, které jsme si předem určili, vyskočila z vody příšera a zase se schovala. Efekt byl nepopsatelný.

My chlapi jsme nevnímali jen blízký rodinný život, ale reagovali jsme po svém i na to, co se dělo mimo zdi našeho domu a usedlosti. A své dojmy

jsme často vyjadřovali napodobováním, převtělováním do postav jiných lidí nebo hraním na jiný život, který se naší reálné domácí každodennosti vůbec nepodobal. Když byla například v Rusku zavedena všeobecná branná povinnost, postavili jsme vlastní vojsko, a to z našich vrstevníků, stejných chlapců, jako jsme byli sami. Dokonce jsme naverbovali vojska dvě. Můj bratr měl své a já také. Hlavním velitelem obou nepřátelských vojsk byla jedna a táž osoba, blízký přítel mého otce. Rozhlásil to po okolí a na jeho výzvu se ze všech sousedních vesnic scházeli k plánované hře deseti až jedenáctiletí chlapci, naši noví kamarádi. Vše probíhalo podle zásad naprosté rovnosti. Všichni jsme byli řadoví vojáci, mezi námi jen jeden vrchní velitel. Ten z nás měl vychovat poddůstojníky a ty potom povyšovat na důstojníky.

Začali jsme soupeřit. Každý chtěl rychle pochopit všechny taje válečného umění a co nejdříve se stát důstojníkem. Někteří chlapci, svědomitější než my, byli naši velcí konkurenti a zpočátku měli co do znalosti vojenských předpisů dokonce náskok. Při dalším rozšíření programu, když nám sdělili, že pro naše vojáky je povinná gramotnost, jsme s bratrem dostali rozkaz kamarády učit. Kvůli tomu nás museli povýšit na poddůstojníky.

V den, kdy jsme dosáhli poddůstojnické hodnosti, se měly konat manévry. Veliteli obou nepřátelských vojsk jsme byli my s bratrem. Těsně před začátkem, když se celé vojsko seřadilo a s rozechvěním očekávalo začátek bitvy, se z dálky ozvaly lovecké rohy, něco jako fanfáry, a do dvora vletěl jezdec, jeden z hostů našich sousedů. Měl na sobě jakýsi podivný úbor, který měl evidentně díky krátké bílé dámské sukni ke kolenům vypadat jako perský stejnokroj. Posel seskočil s koně, po východním způsobu se poklonil našemu nejvyššímu veliteli až k zemi a milostivě nás pozdravil. Přitom nám oznámil, že nás k našemu nejvyššímu štěstí navštíví sám perský šach se svým doprovodem. Brzy se v dálce objevil celý průvod lidí v bílých koupacích pláštích a županech s červenými pásky a s hlavami zavinitými do bílých ručníků. Byly mezi nimi také osoby v opravdových bucharských chalátech (ty jistě pocházely z muzejních sbírek našich bratranců, tehdy známých výrobců hedvábí a brokátu). Šach sám byl oblečen do nejhonosnějšího chalátu, měl pravý turban a velkolepou starožitnou zbraň. Jel na našem starém bělouši, který u nás v klidu dožíval, a přestože na něm byl pokročilý věk patrný, neztratil nic ze své bývalé krásy. Nad šachem nesli baldachýn zdobený střípci a trásněmi a zlatě vyšívaným sametem.

Na terase před velkým prostranstvím, na kterém probíhal výcvik vojska, se náhle objevil trůn jako z pohádky. Byl vystlán orientálními koberci

a látkami. Schodiště, které vedlo zdola až na terasu k trůnu, bylo rovněž pokryto koberci. Balkón byl narychlo vyzdoben prapory, které se vzaly neznámo kde.

Šacha, který v souladu se svým vysokým postavením odmítal chodit, slavnostně sundali s koně, odnesli na balkón a posadili na trůn. Okamžitě jsme v něm poznali bratrance.

Začal výcvik. Slavnostním pochodem jsme procházeli kolem šacha, který na nás hrozivě vykřikoval jakási nesrozumitelná slova, která měla očividně představovat perštinu. Šachův doprovod z neznámých důvodů cosi zpíval, klaněl se až k zemi a obřadně defiloval kolem trůnu. My jako všichni ostatní chlapci jsme byli z té slávy celí bez sebe.

Potom začaly manévry. Vysvětlili nám rozložení obou vojsk a strategii boje, potom nás rozestavili na místa. Zahájili jsme obchvat, vybudovali zálohu, provedli výpad a nakonec došlo k hlavní bitvě. Vzrušení posvátností chvíle, prali jsme se doopravdy. Už jsme měli i prvního raněného s modřinou pod okem. Jenže! Když boj byl nejlítější, vrhla se náhle do nejhustší válečné vřavy naše matka. Energicky mávala slunečníkem, rozháněla bojovníky a tak velitelsky na nás křičela, že bitva v mžiku ustala. Když úspěšně rozehnala obě vojska, začala hubovat nás i velení. Všichni jsme dostali svůj díl. Pak předstoupil sám perský šach. Vtom ale jeden kluk zakřičel ze všech sil:

„Vyhlašuji válku Persii!“

Obě vojska se v mžiku seřadila, spojila se v jednu bratrskou armádu a vrhla se na šacha. Šach zařval, my také, on začal utíkat, my za ním. Nakonec ho horda kluků dohnala a začala ho štípat. Tentokrát už šach nekřičel z legrace, ale bolestí. Avšak na obzoru se znovu objevila matka se slunečníkem, hnala se k nám a celé spojenecké vojsko nestačilo prchat.

Školy

PODLE STARÝCH patriarchálních zvyklostí tehdejší doby jsme začali být vyučováni doma. Rodiče nelitovali peněz a založili nám domácí gymnázium. Od časného rána až dlouho do večera se střídal jeden učitel za druhým. V pauzách mezi vyučováním nahradily duševní práci hodiny šermu, tance, bruslení a sáňkování, procházky a různá tělesná cvičení. Sestry měly ruské, francouzské a německé vychovatelky, které učily cizí jazyky i nás. My jsme kromě toho měli výtečného vychovatele, monsieur

Vincenta, Švýcara, sportovce, gymnastu, šermíře a jezdce. Tato skvělá osobnost sehrála v mém životě důležitou roli. Přemlouval rodiče, aby nás dali do gymnázia. Naše vroucně milující matka si však takovou hrůzu neuměla ani představit. Byla přesvědčena, že cizí chlapci, silní a zlí, budou nás, bezbranné andílky, mlátit. Představovala si, jak nás učitelé budou zavírat do karceru. Měla hrůzu z hygienických podmínek ve školských zařízeních a z infekce, které se nedalo zabránit.

Protože však byly nutné jisté úlevy z branné povinnosti a také proto, že jsme museli dosáhnout odpovídajícího stupně vzdělání, matka nakonec souhlasila. Mne, tehdy již třináctiletého chlapce, odvedli ke zkouškám do třetí třídy jednoho z moskevských gymnázií. Aby mě bůh osvětil při těžkých zkouškách, pověsila mi chůva na krk váček s prstí z Athosu a matka se sestrami na mne navěsily svaté obrázky. Místo do tercie jsem se dostal do primy, a to ještě s protekcí a po velkém běhání. V zoufalé snaze napsat extemporale jsem bezmocně kroutil knoflíkem na prsou, až knoflík protrhl váček s prstí z Athosu a prach se vysypal.

Když jsem se vrátil domů, dostal jsem vynadáno a pak mě klacka – primána poslali do vany, kterou jsem plnil slzami a smýval při tom ze sebe athoský prach.

Tenkrát jsem byl už skoro stejně vysoký jako teď. Moji spolužáci ale byli všichni malí, sahalí mi sotva po pás. Je jasné, že jsem okamžitě upoutal každého, kdo vstoupil do třídy. Ať přišel ředitel nebo inspektor, určitě vyvolal mě. Chtěl jsem se zmenšit. Ale ať jsem se snažil sebevíc, jediným výsledkem bylo, že jsem se začal hrbit.

Přišel jsem na gymnázium právě v době, kdy se začal klást velký důraz na klasické vzdělání. Cizinci všech možných národností, kteří byli do Ruska pozváni, aby klasické vyučování zavedli, měli své různé zvyklosti a metody, které se často přičily ruské povaze.

Ředitel našeho gymnázia byl hlupák a podivín. Přidával obvykle „sím“ téměř ke každému slovu. Když přicházel ke katedře a chtěl nás pozdravit, říkal:

„Dobrý den-sím, chlapci-sím! Dneska-sím probereme extemporale-sím. A předtím budu zkoušet recensium-sím verborum-sím.“

Seděl za katedrou a násadkou se štoural v uchu. Potom pero utíral do hadříčku, který za tímto účelem stále nosil v kapse.

Ale budiž mu mnohé odpuštěno, protože to byl hodný člověk. Nevzpomínám na něj ve zlém.

Inspektor byl také cizinec. Představte si vysokého hubeného člověka

s úplně holou lebkou podivného tvaru, svědčící o degeneraci, potaženou bledou kůží, takže z dálky vypadal jako kostlivec. Dlouhý nos, děsivě vyzáblý obličej, šedé brýle, za kterými nebylo vidět oči. Tmavý plnovous sahající až na břicho a trčící knír zakrývající ústa, k tomu odstávající uši. Hlava trochu vmáčknutá mezi úzká ramena, úplně vpadlé břicho, které stále přikrývala jako obklad plochá dlaň. Tenké nohy a plíživá chůze. Jeho hlas jako by se dral ze samého nitra, kde se mohl soustředit jen na jedinou hlásku. Ostatní hlásky a celý zbytek věty vůbec pak spojil a vyplívl. Uměl se neslyšně přikrást do třídy a pak se náhle ocitnout uprostřed a vyrazit ze sebe:

„Stááá! Sdnóóó!“ , což znamenalo: „Vstát! Sednout!“

Z nepochopitelných důvodů, možná za trest, možná kvůli tělocviku, nás nutil, abychom asi desetkrát za sebou vstávali a zase si sedali. Potom vychrtil nadávky, kterým stejně nikdo nerozuměl, a stejně nepozorovaně jako se do třídy vplížil, se zase vytratil ven.

Jindy se na začátku velké přestávky, když byly děti nejživější, vynořil jako přízrak zpoza dveří, kde se schovával a čekal na nás. Tu začal vyplívat jakési jednotlivé hlásky, po nichž následovalo:

„Všííí...Béóbéééé!“

Což znamenalo, že všichni budeme bez oběda. Přivedli nás do jídelny až k našim místům a tam jsme museli stát a dívat se, jak ostatní děti jedí. Mnoho dětí nám na znamení protestu posílalo od svých stolů pirohy, moučnický a jiné dobroty, díky čemuž jsme nakonec měli z trestu radost. Ale forma, jakou jsme byli trestáni, výsměch, kterému byly děti vystaveny, ve mně dodnes vzbuzuje nenávisť a nedává mi zapomenout.

Z nejhlupejších důvodů, bez jakýchkoli argumentů, se děti dávaly do karceru. A v karceru byly krysy. Dokonce šly zvěsti, že je tam nasadili schválně, pravděpodobně s pedagogickým záměrem, aby trest byl co nejúčinnější.

Vyučování spočívalo převážně v omílání latinských výjimek a biflování nejen vlastního textu básně, ale i překladu do lámané ruštiny. Uvedu příklad jednoho překladu, který jsme se učili nazpaměť. Na jednom místě v *Odysseji* se říká, že kůň nastražil uši. Ale učitel byl cizinec, přeložil větu doslova a pak nás nutil dít se nazpaměť: „Uši na kónci trči.“

Mám-li být spravedlivý, musím přiznat, že někteří mí spolužáci vyšli z gymnázia se značnými znalostmi a ani na dobu tam prožitou nevzpomínali ve zlém. Ale já jsem nikdy neuměl biflovat. Úkoly, které jsme dostávali, byly nad mé síly a způsobily, že se mi paměť vyčerpala a zkazila na celý

život. Jako herec paměť velice potřebuji, a tak si na toto zmrzačení stěžuji jistě právem a na svá gymnazijní léta vzpomínám nerad.

Vědomostí jsem v gymnáziu nezískal žádné. Ještě dnes se mi svírá srdce, když si vzpomenu na ty zoufalé noci probdělé při biflování gramatiky či latinského nebo řeckého básnického textu. Je půlnoc, svíčka dohořívá, přemáhám ospalost a snažím se maximálně napínat pozornost, při čemž sedím nad dlouhým soupisem slov, která spolu nijak nesouvisí, ale která si musím zapamatovat ve stanoveném pořadí. Ale paměť už dávno nic nevstřebává, je jako houba úplně nasáklá vodou. Bylo by však třeba se nadřít ještě pár stránek. Jinak mě čeká křik, špatná známka, možná trest, a hlavně hrůza z učitele a jeho ponižujícího vztahu k člověku.

Když už jsme to nemohli vydržet, otec se slitoval a rozhodl se vzít nás z gymnázia.

Přešli jsme tedy na jiné, které bylo pravým protikladem toho, odkud jsme utekli. Zde se také děly neuvěřitelné věci, ale zcela jiného druhu. Několik týdnů před naším příchodem se třeba stala následující věc. Inspektor, který byl proslulý svou krásou a úspěchy u žen, procházel společnou ložnicí žáků. Náhle jeden z nich (pocházel z východu) vyrazil za inspektorem s polenem v ruce. To po něm hodil ve snaze přerazit mu nohu. Skončilo to naštěstí pouze odřeninami. Inspektor dlouho postonával a žák seděl v karceru. Nakonec se aféra ututlala, protože do ní byla zapletena žena.

Jindy se zase v jedné ze tříd uprostřed hodiny ozvaly zvuky harmoniky a tichý, jakoby vzdálený zpěv. Zpočátku si toho nikdo nevšímal, všichni mysleli, že jsou to zvuky z ulice. Ale pak se zjistilo, že vycházejí z komůrky u vchodu do třídy. Vytáhli odtamtud opilého studenta, kterého tam kamarádi schovali, aby se prospal.

Mnozí učitelé byli podivíni. Jeden z nich například vcházela do třídy pokaždé jinak. Dveře se otevřely, do třídy vletěl učitelský notes na známky a poznámky a přistál na katedře. Vzápětí vplul žertující učitel. Jindy se tentýž učitel objevil ve třídě nečekaně ještě před zvoněním, když jsme všichni řádili a běhali po třídě. Lekli jsme se, vrhli se do lavic, ale on mezitím zmizel a vrátil se dlouho po začátku hodiny.

Kněz byl rovněž naivní podivín. Jeho hodiny jsme využívali k přípravě na latinu a řečtinu. Abychom starého pána zabavili a zabili hodinu, jeden ze spolužáků, velmi inteligentní a sčtělý člověk, knězi sdělil, že bůh neexistuje.

„Cože? Cože? Hned se pokřižuj!“ vylekal se stařík a jal se přivádět zbloudilého k rozumu. Zdálo se, že se mu to podaří. Už se radoval ze

svého vítězství. Ale tu se vynořila další, ještě mnohem kacířtější otázka a ubohý pastýř opět pokládal za svou povinnost spasit zbloudilou duši. Tak uběhla celá hodina. Při nejbližší svačině jsme pak spolužákovi nosili jako odměnu za šikovnost a obětavost játrové pirohy.

Maturitní zkoušky byly neobyčejně přísné. Největší strach jsme měli z písemných prací z latiny a řečtiny. Tato zkouška se konala v obrovském kulatém starém sále. Maturanti, kterých bylo všeho všudy asi deset až patnáct, si museli sednout každý do jiné lavice a ty byly rozestaveny daleko od sebe. Div že před každou lavicí nestál učitel nebo dozorce, aby se nemohlo opisovat. Uprostřed sálu stál dlouhý stůl, za kterým zasedali ředitel, inspektor, učitel, asistent a podobně. Výsledek byl ten, že všichni žáci bez rozdílu opsali své práce od jediného spolužáka. Všichni pak měli stejné chyby. Celá rada starších si lámala hlavu, jak hádanku vyřešit. Chtěli provést náhradní zkoušky a nařídili vyšetřování. To by ale bylo trapné hlavně pro vedení, které pro tuto událost nenacházelo ani přibližné vysvětlení. A v čem bylo to tajemství? Studenti, kteří až na jednoho předmět vůbec neovládali, místo aby před zkouškou studovali, raději zavřeli učebnice a vrhli se na abecedu hluchoněmých. Celé večery se zabývali jenom tím. Žák, který napsal maturitní práci na nejlepší známku, nám ji před zraky učitelů všem vizuálně nadiktoval prsty.

Uběhlo mnoho let. Už jsem byl dávno dospělý a ženatý, když jsem potkal svého bývalého učitele řečtiny. Stále ještě na tuto příhodu nezapomněl a snažil se mne uprosit, abych tajemství prozradil. „Za nic na světě!“ odpověděl jsem zlomyslně. „Svěřím tajemství leda svým dětem, jestliže se do té doby školní léta nestanou krásnou vzpomínkou na celý život a nebudou těmi galejemi, na které se vzpomíná jako na noční můru.“

Malé divadlo

MALÉ DIVADLO mělo na můj duševní vývoj daleko větší vliv než všechny školy. Naučil jsem se tam dívat na krásu a vidět ji. A co může být užitečnější než rozvíjení estetického cítění a vkusu?

Na každou hru Malého divadla jsem se pečlivě připravoval. V té době se vytvořil kroužek mladých lidí; nejprve všichni četli jednu z her, zařazených do repertoáru divadla, studovali literaturu, která se jí týkala, sledovali kritiku a snažili se formulovat své vlastní názory na dílo. Potom se celý kroužek šel na představení podívat a po představení jsme si dlouho sdělovali

dojmy. Hru jsme pak shlédli ještě jednou a znovu jsme se o ni přeli. Při tom často vyšla najevo naše neznalost různých otázek vědy a umění. Snažili jsme se to napravit, doplňovali jsme si vědomosti jak se dalo, a doma i mimo dům jsme pořádali přednášky pro sebe navzájem. Malé divadlo tedy bylo hybnou pákou, která řídila náš intelektuální život.

Ke zbožňování divadla samého se připojilo i zbožňování jednotlivých herců a hereček.

Zažil jsem ještě obdivuhodné herce Malého divadla, soubor plný talentů a génů.

Kdysi zhýčkáni italskou operou, která sestávala téměř výhradně z nejslavnějších jmen, byl jsem nyní hýčkáni i rozmařilým bohatstvím talentů Malého divadla.

Také jste si všimli, že v historii divadla někdy nastávají dlouhá, úmorná období stagnace, během nichž se neobjevují ani noví autoři, ani herci, ani režiséři? Ale náhle, nečekaně, sama příroda ze sebe vydá celý nový soubor a k němu nádvakem i spisovatele a režiséra. Ti všichni potom vytvoří zázrak, epochu divadla.

Pak nastoupí pokračovatelé těch velkých lidí, tvůrců epochy. Přijmou tradici a předávají ji dalším generacím. Ale tradice má své rozmary. Stále se mění jako Maeterlinckův *Modrý pták*, až se stane řemeslem, a jen její nejpodstatnější částička přetrvává do nového obrození divadla, které přejímá zděděnou částičku velkého věčného díla a přidává k němu dílo svoje. To se také předává dalším generacím a také se cestou ztrácí, až z něho zůstane jen nepatrný zlomek, který se však stane součástí světové pokladnice, v níž se uchovává materiál pro budoucí velké umění celého lidstva.

I v ruském divadle byly soubory výjimečné svým složením. V době Ščepkinově se objevila celá plejáda velikých jevištních umělců. Byli to Karatygin, Močalov, Sosnickij, Šumskij, Samarin, Samojlov, Sadovští, Nikulinová-Kosická, Živokini, Akimovová, Vasiljevovi, velký Martynov, Nikulinová. Někteří z nich, jako například sám Ščepkin nebo Samarin, byli původně prostí ngramotní lidé, kteří se sami vzdělávali a posléze se stali přáteli Gogola, Bělinského, Aksakova, Gercena, Turgeněva a jiných. Po nějaké době nastoupila nová skupina talentů, k nimž patří Fedotovová, Jermolovová, Varlamov, Davydov, Južin a další.

Vzpomínám si na Vasilije Ignatjeviče Živokiniho. Vstoupil na jeviště, a rovnou k publiku. Postavil se před rampu a sám za sebe pozdravil celé divadlo. Po mohutných ovacích začal okamžitě hrát svou roli. Tohoto pro vážené divadlo zdánlivě neúnosného žertíku se Živokini nedokázal

vzdát. Do takové míry odpovídal jeho herecké osobnosti. Jakmile se oblíbený herec objevil, diváci se radovali. Přichystali mu ještě jednou bouřlivé ovace za to, že je Živokini, za to, že žije v naší době, za to, že nám dává chvíle plné radosti, které náš život povznášejí, za to, že je vždy veselý, za to, že ho mají všichni rádi. Tentýž Živokini uměl být tragicky vážný právě v nejkomičtějších nebo dokonce nejkomediantstějších místech role. Znal tajemství, jak rozesmát vážností. Když začal trpět, lítat po scéně a volat o pomoc se vši opravdovostí svého talentu, bylo až nesnesitelně směšné, jak vážně bral všechn ten zbytečný povyk. Jeho obličej a mimiku nelze popsat. Byl to okouzlující šereda, kterého by člověk hned miloval, hladil, líbal. Jeho dobráctví a vyrovnanost na jevišti lze nazvat ztělesněním věčného, světového dobráctví a vyrovnanosti.

Dobře si vzpomínám na dalšího génia, na Šumského. S kterou slavnou světovou osobností bych ho tak srovnal? Snad s Coquelinem, pro jeho bytostné herectví, zajímavé vykreslení role a dokonalé vypracování. Šumskij měl tu přednost, že byl vždy upřímný. Snesl by srovnání s kterýmkoli francouzským Sganarellem. Šumskij nehrál jen v komediích, ale také v tragických rolích. Jeho půvab, bytostné herectví a aristokratičnost ho nepouštěly ani zde.

Samarin byl v mládí okouzlující hlavně v rolích francouzských milovníků, ve stáří to byl ideální milostpán Famusov se svou stařeckou už trochu oduhou krásou, nevšedním hlasem a dikcí, zjemněnými způsoby a velkým temperamentem.

Na Medveděvovou si výborně pamatuji nejen jako na herečku, ale i jako na zajímavého, svérázného a ryzího člověka. Byla do jisté míry mou učitelkou a měla na mě velký vliv. Na začátku své kariéry byla pokládána za průměrnou herečku pro mladé role, ale ve starším věku se našla v oboru rolí charakterních, pro které byla vysloveně předurčena. Dokázala v sobě najít jasné barvy, kterými na jevišti kreslila nezapomenutelné postavy. Byla to charakterní herečka z milosti boží, která ani v soukromém životě nedokázala prožít jedinou hodinu, aby nevytvářela galérii nejrůznějších typů, tak jak je ona viděla. Medveděvová mluvila a převtělovala se do postav. Když vyprávěla, že u ní byl takový a takový pán a řekl takovou a takovou myšlenku, přímo jste ho viděli před sebou a slyšeli mluvit.

Jednou jsem zažil u ní v domě tuhle scénu. Medveděvová byla nemocná a nemohla hrát v nové hře, kterou dávali v Malém divadle. Věděl jsem, že se trápí, protože její novou roli hraje jiná herečka, a tak jsem se za starou paní vydal na kus řeči. Byt byl prázdný, všichni byli v divadle. Zůstala s ní

jen stará babička, které se Medveděvová ujala. Zaklepal jsem na dveře a tiše vešel do přijímacího pokoje, uprostřed něhož seděla rozpačitá a zničená Medveděvová. V první chvíli jsem se jí až lekl, ale hned mě uklidnila a řekla:

„Tak vidíte, hraju. Vlastně bych měla umírat, já blázen stará, ale místo toho hraju. Já snad budu hrát i v rakvi!“

„A co vlastně hrajete?“ zajímal jsem se.

„Hloupou husu,“ odpověděla a začala vyprávět:

„Hloupá husa přišla k doktorovi. Byla to buď kuchařka nebo možná vesnická babka. Přišla a sedla si, vedle sebe položila pytlík se zeleninou, tady má dokonce i vnučkův kabátek. Sedí a rozhlíží se. Je tu obrázek a zrcadlo. Uviděla se v něm a zaradovala se. Zastrčila si vlasy pod šátek a hele! Babka v zrcadle si taky zastrčila vlasy. Usmála se.“

Bylo by těžké představit si hloupější úsměv, než jaký předvedla Medveděvová.

„Přijde doktor a volá ji do ordinace. Babka jde do druhé místnosti a zavazadla si nese s sebou. ‚Tak co ti schází?‘ ptá se doktor. ‚Co tě bolí?‘ ‚Já jsem ho spolkla!‘ ‚Co jsi spolkla?‘ ‚Hřebík.‘ ‚Velký?‘ – ‚A jak!‘ a ukázala hřebík veliký několik palců. ‚Ale to bys, ženská, umřela, kdybys spolkla takový hřebík.‘ – ‚Co bych umírala, když žiju.‘ – ‚No a co je tedy s tebou?‘ – ‚Teď mi ten hřebík vylejzá! Tadyhle vylejzá a pak tady!‘ ukazuje babka různá místa na těle. ‚Tak se tedy svlékni,‘ řekl doktor a odešel. A bába se začne svlékat. Už si sundala kožíšek, šátek, kazajku, sukni, košili, chce se zouvat, ale nemůže si dosáhnout na nohy, překáží jí břicho. Tak si sedla na zem, sundala jednu botu, druhou botu, stahuje si jednu punčochu a pak druhou, pomáhá si nohou. Svlékla se donaha, chce vstát, ale nejde to. Konečně vstala a sedla si na židli, ruce složila do klína a sedí, asi takhle!“

A skutečně, přede mnou jako by seděla nahá ženská!

Jednou z vynikajících vlastností Naděždy Michajlovny byla její až dětská bezprostřednost, která se často projevovala nečekaným způsobem. Svědčí o tom následující příhoda z jejího života, při níž zároveň vynikl její pozorovací talent, bez něhož by se charakterní herečka jejich kvalit těžko obešla. Naděžda Michajlovna dostala k stáru penzi a její vděčnost přerostla ve zbožňování Alexandra III. Když umřel, nemocná stará paní chtěla nutně vidět převoz těla do Moskvy, avšak doktoři považovali každé rozčilení za nebezpečné pro její srdce. Ona ale tolik naléhala, že ji tam nakonec museli odvézt. V jednom domě na Mjasnické ulici rezervovali okno, odkud byl výhled na průvod. Brzy ráno tam Naděždu Michajlovnu přivezli s ce-

lým štábem lékařů a přátel. Rozčilení a starostí nebylo málo, protože její nemocné srdce vyvolávalo obavy. Každou chvíli mohl nastat konec. Když se objevilo čelo pohřebního průvodu a nemocná se zachvěla napětím, všichni byli v pohotovosti. Jeden držel lék, aby jej mohl hned nalít do sklenice, druhý kapky a skleničku, třetí čpavek. Všichni se maximálně soustředili. Náhle se pokojem úplně nečekaně rozlehl radostný, téměř nadšený dětsky bezprostřední výkřik Naděždy Michajlovny:

„Bože, to je zadek. To je tedy zadek!“

Všimla si, že kočí sedící na kozlíku u katafalku měl široký kulatý zadek, který mu vylézal z ohromných tuhých faldů na kabátě, a ta zadnice ji tak fascinovala, že si nevšimla ani rakve. Umělecký instinkt a pozorovací talent tedy u herečky zvítězily nad vlasteneckou oddaností.

Další herec Malého divadla Alexandr Pavlovič Lenskij vynikal skutečně výjimečnou jemností hereckého projevu. Mohl by se s ním měřit snad jen Kačalov. Byl jsem do Lenského zamilován, byl jsem zamilován do jeho tmavých, zádušných velkých modrých očí, do jeho chůze, plastického gesta, do jeho neobyčejně krásných a výrazných rukou, do jeho okouzlujícího hlasu tenorového ladění, do jeho vybrané výslovnosti a jemného smyslu pro tvorbu věty, do jeho všestranného hereckého, malířského, sochařského a literárního nadání. Samozřejmě jsem jistou dobu ze všech sil napodoboval jeho přednosti (marně!) i nedostatky (s úspěchem).

O Glikeriji Nikolajevně Fedotovové tu budiž řečeno jen pár slov, protože později chci obšírně hovořit o ní a hlavně o umělecko-etickém vlivu, který na mě měla. Fedotovová byla především velký talent, herectví samo, dokázala skvěle vyjádřit podstatu hry, vytvořit vnitřní harmonii a kresbu své role. Byla mistrem umělecké formy zobrazování a skvělou virtuoskou herecké techniky.

Můj výčet velkých herců, kteří mě ovlivnili a posloužili mi jako vzory, ještě není zdaleka úplný. Chybí v něm Savinová, Sadovští, Strepetovová, Nikulinová, Leškovská a mnoho zahraničních herců.

Kromě toho nemohu pro nedostatek místa hovořit o kolezích, jako byl A. I. Južin a další, kteří svou hereckou kariéru začínali spolu se mnou.

U jedné z hereček, která nás nedávno opustila, však musím udělat výjimku, abych vysvětlil, co pro nás znamenala. Mám na mysli Jermolovovou.

Marie Nikolajevna Jermolovová znamenala celou epochu ruského divadla a pro naši generaci to je symbol ženskosti, krásy, síly, patosu, přirozenosti, prostoty a skromnosti. Měla výjimečné nadání. Vynikala geniální taktností,

oduševnělým temperamentem, velkou nervností a nevyčerpatelnou hloubkou ducha. Nebyla charakterní herečkou. Téměř půl století neopustila Moskvu a téměř každý den žila na jevišti a hrála ze sebe a samu sebe. A přesto s každou rolí Jermolovové vznikala postava s jiným duševním životem než postava předešlá nebo postava vytvořená jinými herci.

Role Jermolovové žijí v naší paměti samostatným životem, ačkoli vznikly z těžce organické látky, z její celistvé osobnosti.

U ostatních hereček jejího typu si naopak vybavuji jen jejich vlastní osobnost, ale ne role, protože ty se podobají jedna druhé a herečce samé.

Jermolovová tvořila své nespočetné a rozmanité role stále stejnými specificky jermolovovskými prostředky, s typickou bohatou gestikulací, velkou prudkostí, pohyblivostí, která často přecházela až do poletování po scéně a vrhání se z jednoho jejího konce na druhý, s výbuchy vášně sahajícími k nejzazší mezi, se schopností na jevišti upřímně plakat, trpět a věřit.

Zevnějšek Marie Nikolajevny byl rovněž pozoruhodný. Měla překrásný obličej s oduševnělými očima, postavu Venuše, hluboký, vřelý prsní hlas, byla tvárná, pohybovala se harmonicky a rytmicky dokonce i při pobíhání a prudkých pohybech, byla neobyčejně půvabná ve skutečnosti i na jevišti, díky čemuž i její nedostatky působily jako přednosti.

Všechny její pohyby, slova, činy, dokonce i když byly nezdařilé nebo nesprávné, byly prohrány teplým, měkkým nebo plamenným rozechvělým citem. Kromě těchto předností byla navíc od přírody neobyčejně citlivý psycholog. Byla výborný znalec srdce ženy a jako nikdo jiný dokázala odhalit a zobrazit „das ewig Weibliche“¹, všechny stavy a zákoutí k slzám dojemné, k hrůze strašné a k smíchu komické ženské duše. Jak často velká herečka donutila celé jeviště do posledního diváka vytáhnout kapesníky a utírat si oči plné slz! Sílu a nakažlivost jejího vlivu mohl člověk nejlépe docenit, když stál spolu s ní na jevišti. Toto potěšení, čest a blaho jsem zažil i já, protože jsem s ní v Nižním Novgorodě hrál roli Paratova ve hře *Bez věna*. Bylo to nezapomenutelné představení, v kterém jsem byl, jak se mi zdálo, i já chvilku geniální. Není se čemu divit. Když člověk stál s Jermolovovou na jevišti, nebylo prostě možné se jejím talentem nenakazit.

Kdo se s Marií Nikolajevnou osobně seznámil, nemohl se vynadivit tomu, jak upřímně nechápe svoji velikost. Byla až chorobně ostýchavá, plachá a skromná. Když někdo Jermolovové nabídne, aby hrála v nové roli, Marie Nikolajevna sebou trhne, zčervená, vyskočí, začne pobíhat po míst-

¹ věčně ženské

nosti, potom se vrhne k spásné cigaretě, začne nervózně kouřit, přičemž přerývaně mluví svým hlubokým hlasem:

„Ale prosím vás! Proboha! Cožpak by to šlo? Já se přece pro tu roli vůbec nehodím. Proč bych se cpala, kam nepatřím? To nemáte dost jiných mladých hereček? Co vás to napadá!“

Všichni velcí herci, které jsem tu chtěl vylíčit několika slovy, mi svým uměleckým i osobním životem pomohli vytvořit si *ideál herce*, ke kterému jsem se snažil dospět svým uměním. Měli na mne významný vliv, protože přispěli k mé umělecké i etické výchově.

První vystoupení

MALÉ STAVENÍ ve dvoře naší usedlosti u Moskvy, kde jsem ve svých třech letech poprvé vystupoval na scéně, se rozpadlo. Všichni jsme toho velmi litovali.

Bylo to jediné místo, kde se mohla scházet spousta lidí, kde jsme mohli být hluční, zpívat a tančit a nikoho jsme tím nerušili. Jak jen budeme žít bez toho starého domu? Oplakávali ho i sousedé a známí. Nakonec se otec na všeobecnou žádost rozhodl dát postavit na tomtéž místě novou budovu s velkým sálem, kde jsme při různých příležitostech mohli pořádat domácí představení. Myslím, že se tak otec rozhodl proto, že se vždy staral, aby měl děti co nejbliž domů, a proto citlivě reagoval na všechna naše přání a přizpůsoboval se životu a potřebám mládeže. Musím říci, že díky této taktice rodičů náš dům často měnil podobu podle událostí, které se v něm děly. Tak například náš otec, známý svou dobročinností, zřídil léčebnu pro sedláky. Nejstarší sestra se zamilovala do jednoho z lékařů, kteří tu pracovali, a celý dům se usilovně začal zajímat o medicínu. Ze všech stran přicházely davy nemocných. Z města přijížděli lékaři, přátelé mého švagra. Byli mezi nimi milovníci dramatického umění. Uspořádali domácí představení. Z nás všech se stali ochotníci. Potom se další sestra začala zajímat o našeho souseda, mladého německého velkoobchodníka. Náš dům začal mluvit německy a naplnil se cizinci. Začali jsme jezdit na koni, skákat přes překážky a zabývat se nejrůznějšími sporty. My mladí jsme se snažili oblékat evropsky a kdo mohl, nechal si narůst kotlety a začal nosit módní účes. Tu se ale jeden bratr zamiloval do dcery prostého kupce v kazajce a vysokých ruských botách a celý dům začal žít prostě. Samovar byl napřetržitě na stole, všichni se nalévali čajem, ustavičně chodili do kostela, pořádali

slavnostní bohoslužby, zvali nejlepší církevní sbory a sami zpívali mši. V té době se třetí sestra zamilovala do cyklisty. Všichni jsme si navlékli vlněné punčochy a krátké kalhoty, nakoupili jsme velocipédy a začali jezdit nejprve na třech a potom i na dvou kolech. Nakonec se čtvrtá sestra zamilovala do operního pěvce a celý dům se rozezpíval. Mnozí slavní pěvci jako Sobinov, Sakar-Rožanskij nebo Olenin byli častými hosty v našem domě a hlavně v naší usedlosti. Zpívali v salónu i v lese, ve dne romance, v noci serenády. Zpívali na lodičce, zpívali na plovárně. Tam se scházeli každý den v pět hodin před obědem. Seřadili se na střeše koupelny a zpívali kvartet. Před posledním tónem všichni udělali ze střechy šipku do řeky, ponořili se, vynořili a dokončili kvartet nejvyšším tónem. Ten, komu se jako prvnímu podařilo píseň dokončit, vyhrál.

Kdo ví, možná že mě všechny tyto metamorfózy a změny celého domu a stále přerody a převleky všech členů rodiny jako herce ovlivnily, možná že právě tady jsem se naučil převtělovat do charakterních rolí.

Období, které teď popisuji, probíhalo ve znamení zájmu o ochotnické divadlo. Proto bylo nové křídlo postaveno v pravý čas. Vzniklo v něm totiž skutečné malé divadlo se vším zařízením, se šatnami pro herce a podobně.

Postavení nové budovy bylo třeba oslavit nějakým představením.

Ale kde najít herce, režiséra atd.? Museli jsme téměř násilím naverbovat herce z řad rodiny, příbuzných, známých, vychovatelů a vychovatelek. Někteří z nich, donuceni zúčastnit se představení, se divadelním jedem otrávil na celý život. Tak například můj bratr V. S. Alexejev a sestra Z. S. Alexejevová (Sokolovová)¹ vstoupili tenkrát se mnou na divadelní kolbiště, na němž se setkáváme i nyní, ve stáří. Dům, zvyklý měnit svou podobu, se snadno přeorientoval na ochotnickou linii a všichni, dokonce i otec a matka vstoupili do řad herců. Režie se ujal náš domácí učitel, student, který se v divadelnictví pokládal za odborníka, protože byl v jákém kroužku.

Začala obvyklá ochotnická procedura, čtení a výběr hry. Bylo třeba pro každého najít roli, která by se mu hodila a líbila, a zase nebyla menší, než mají ostatní, prostě aby se nikdo neurazil. Proto se představení skládalo z několika aktovek. Jedině tak jsme mohli zaměstnat každého.

Jakou roli si mám vybrat?

Jaký byl můj tehdejší ideál?

Primitivní. Chtěl jsem jenom být podobný svému oblíbenému herci,

¹ Pseudonymu „Stanislavskij“ začal autor používat až od roku 1885.

komiku Nikolaji Ignatjeviči Muzilovi, který hrál prostáčky. Chtěl jsem mít stejný hlas a stejné způsoby jako on. Toho jsem si tenkrát na tomto výborném, nyní už zesnulém herci nejvíce cenil. Proto celá moje práce směřovala k tomu, abych přejal všechny jeho způsoby a vypěstoval si chraplavý hlas. Chtěl jsem být jeho přesná kopie. Samozřejmě jsem si vybral hru, kterou hrál on. Nedokázal jsem se v ní od něho oprostít. Hra se jmenovala *Šálek čaje*, vaudeville o jednom dějství. Znal jsem v ní každé místo, celý režijní plán, intonaci, gesta i mimiku oblíbeného herce... Režisér se se mnou vůbec nemusel namáhat, protože roli už udělal někdo jiný. Mně zbývalo jen opakovat, co už bylo hotovo, a slepě kopírovat originál. A já jsem se na scéně cítil výborně, volně a jistě.

Úplně jinak jsem na tom byl s druhou rolí, rolí starce ve vaudevillu *Starý matematik aneb Čekání na kometu v okresním městečku*. Pro tuto roli jsem neměl žádný vzor, a tak se mi zdála hloupá, průhledná, ničím nenaplněná. Hotový scénický vzor jsem potřeboval, a tak jsem se musel sám dohadovat, jak by tuto roli zahrál ten nebo onen herec, jehož styl jsem znal a uměl napodobit.

Něco jsem odhadl a pak mi bylo na scéně dobře. Ale na jiných místech mne žádné předlohy nenapadaly, a pak bylo zle. Nebo se mi náhodou vybavil způsob hry úplně jiného herce, kterého jsem znal, a tu jsem znovu na chvíli ožil. Na dalším místě se mi zase podařilo odhadnout, jak by hrál některý ze známých herců, a toho jsem také napodobil, atd. atd. Tak jsem nakonec v jedné roli hrál deset postav, v jednom člověku viděl deset různých lidí. Každé jednotlivé okopírované místo bylo samo o sobě přeci jen něčemu podobné, ale všechno dohromady se to nepodobalo vůbec ničemu. Z role se stala přikrývka sešitá z ústřížků a já jsem se na scéně cítil bídě. V druhé roli nebyla ani stopa toho sebevědomí, které jsem měl v *Šálku čaje*, a tak mi *Starý matematik* způsobil první tvůrčí muka, jejichž příčinu jsem tenkrát ještě neznal. Když jsem zkoušel *Šálek čaje*, říkal jsem si:

„Bože! Jaká radost je umění a tvorba!“

Když jsem hrál *Starého matematika*, potichoučku jsem si přiznával:

„Bože! Je to ale utrpení být hercem!“

A tak mi umění připadalo chvíli lehké, chvíli těžké, chvíli úchvatné a pak zase nesnesitelné, plné radosti a potom k uzoufání. Vůbec jsem se tehdy nemýlil. Není větší radost než cítit se na jevišti jako doma a není nic horšího než cítit se tam jako host. Nic není trýznivější než povinnost ztělesňovat za každou cenu něco, co je ti cizí, nejasné a je úplně mimo tvé chápání. Až dodneška mě tyto protiklady naplňují chvíli radostí, chvíli zoufalstvím,

Představení, v kterém jsem poprvé účinkoval, připadlo na den, kdy měla matka svátek, na pátého září roku 1877. Konečně mělo přijít to, co mi připadalo tak vzdálené a nemožné. Za několik hodin budu stát před osvětlenou rampou, sám na jevišti, všem na očích. Přijede mnoho lidí z Moskvy i vzdáleného okolí, přijedou kvůli mně a já si s nimi budu moci dělat, co se mi zlíbí. Když budu chtít, budou klidně sedět, poslouchat a dívat se na mě. Když budu chtít, budou se smát. Kdybych tak už mohl vyjít na scénu a konečně zakusit ten pocit „veřejnosti“, jak jsem ho tenkrát nazýval.

Celý den jsem byl v povzneseném stavu, jaký jsem dosud neznal. Celý jsem se chvěl. Chvillemi jsem málem omdléval štěstím. Všechno, co trochu připomínalo nadcházející představení, mi působilo takové bušení srdce, že jsem ani mluvit nemohl. V jednom takovém okamžiku jsem div nevyletěl z kočáru. Vraceli jsme se právě s bratrem z Moskvy, z gymnázia, na představení. Držel jsem na kolenou krabici obřích rozměrů a objímal jsem ji jako tlustou ženu v pase. V krabici byly paruky a líčidla. Jejich specifický pach pronikal všemi šterbinami a co chvíli mě udeřil do nosu. Až se o mne pokoušela závrať, jak jsem se opájel tou vůní divadla, herců a kulis, takže když kočár vjel do díry, vypadl jsem málem ven. Když jsem přijel domů a uviděl stoly prostřené pro hosty, nádobí, obsluhu z cukrárny, pobíhání a další reálné přípravy na večer, musel jsem si co nejrychleji sednout, protože mi bušilo srdce, byl jsem napůl v mráкотách a byl bych se svalil na zem.

Dali nám narychlo něco k jídlu, posadili nás k jakémusi provizornímu stolu, na němž bylo nastaveno mnoho nádobí. Jak miluji takové obědy uprostřed shonu a příprav na svátek! V takových okamžicích člověk skutečně cítí, že nadchází velká, důležitá a radostná událost.

V divadelním křídle byl ještě větší zmatek. Sestry se svými přítelkyněmi a jinými mladými lidmi, našimi kamarády a známými, tam roznášely kostýmy a rozdělovaly je do šaten a na věšáky. Maskéři si připravovali vousy, barvičky a paruky, které česali a ondulovali. Chlapec, kterému říkali Jaša, nestačil lítat z jedné šatny do druhé. Ten den jsme se setkali, abychom se nikdy nerozešli. Jakovu Ivanoviči Gremislavskému bylo souzeno sehrát v divadle velkou roli a dosáhnout ve svém umění takové úrovně, že se jeho práci obdivovala celá Evropa i Amerika.

Před Jašovo zrcadlo si jeden po druhém sedali všichni účinkující: otec, bratři, domácí učitel a další herci, a odcházeli proměnění v jiné lidi. Jedni zestárlí, druzí omládlí a zkrásněli, třetí zplešatěli, čtvrtí byli prostě k nepoznání.

„Jé, to jste vy? Cha, cha! To snad není možné! Jste k nepoznání. Pojďte se honem podívat, jak vypadá! To je neuvěřitelné. Bravo!“

Tyto výkřiky, tak běžné při ochotnických představeních, bylo slyšet ze všech koutů šatny, kde do sebe vráželi lidé, když jeden hledal šátek, druhý knoflíčky do límce a třetí vestu. Lidé, kteří nehráli a byli zvědaví, překáželi, kouřili nám pod nos a žádným způsobem se nenechali ze šatny vyhnat.

Náhle se z dálky ozval vojenský pochod. Po všech cestičkách v zahradě přicházeli hosté s lucernami, aby slavnostně vešli do divadelního sálu. Hudba se stále blížila, až nakonec přehlušila naše hlasy. Nedalo se promluvit. Potom se pochod začal vzdalovat a utíchat. Vystřídalo ho hučení davu, šoupání nohou a skřípání židlí. Herci za kulisami se utišili. V šatnách se už nemluvílo nahlas, na tvářích se objevily provinilé úsměvy a rozpaky. Ve mně se ale všechno radovalo, vřelo. Nemohl jsem ani sedět, ani stát. Pobíhal jsem a všem překážel. Srdce mi bušilo, potom se zase svíralo. Nakonec se ale zvedla opona a představení začalo.

Dočkal jsem se i já. Vyšel jsem na jeviště a cítil jsem se báječně. Cosi uvnitř mě povzbuzovalo, rozehřávalo a naplňovalo nadšením. Vyrazil jsem a hnal se vpřed. Celou hru. Netvořil jsem roli ani hru – dá-li se tak říkat tomu nicotnému vaudevillu, tvořil jsem své vlastní umění, své herecké mystérium. Dával jsem divákům darem svého génia, cítil jsem se jako velký herec, vydaný napospas nadšenému davu. Vzrušovala mne zběsilost mého vnitřního tempa a rytmu, z něhož „se dech ve voleti tajil“. Slova i gesta ze mě vylétala s nezachytitelnou rychlostí. Sotva jsem dechu popadal a zadýchal jsem se tak, že jsem nemohl mluvit, a tuto zvýšenou nervozitu a nespoutanost jsem chápal jako pravou inspiraci. Hrál jsem a byl jsem si jist, že mám diváka ve své moci.

Hra skončila, čekal jsem pochvalu, uznání, nadšení. Ale všichni mlčeli a viditelně se mi vyhýbali. Musel jsem tedy jít za režisérem, ponížít se a vynutit si kompliment.

„To nic, bylo to i tak moc hezké,“ řekl mi režisér.

Co proboha znamená to „i tak“?

Od té chvíle jsem začal poznávat, co jsou herecké pochybnosti.

Po druhé hře *Starý matematik*, v níž jsem se vůbec necítil dobře, mi řekl režisér v upřímné snaze udělat mi radost:

„To už bylo mnohem lepší.“

Cože? Když se na scéně cítím dobře, nikdo mě nechválí, když se cítím mizerně, pochvala mě nemine! Tak jak to tedy je? Co je to za nesoulad mezi vlastním pocitem na jevišti a dojmy diváků v sále?

Ten večer jsem poznal ještě další věc. Že totiž vůbec není lehké dobrat se svých hereckých chyb. Prosím, ona je to úplná věda poznat z jeviště, jak vaše hra bude působit na druhé straně rampy. Co jsem se jen navypτάval, jak jsem musel vyzvídat a podlézat, než jsem pochopil, že jsem za prvé, bez ohledu na celou inspiraci, mluvil moc potichu, tak tiše, že všichni diváci měli chuť zakřičet „víc nahlas!“. Za druhé jsem ze sebe sypal slova takovou rychlostí, že by všichni byli nejraději volali „pomaleji!“. Ukázalo se, že se mi ruce míhaly vzduchem a že mě nohy honily po scéně tak rychle, že nikdo nedokázal pochopit, co se to vlastně na jevišti děje. Ten večer jsem navíc ještě poznal, co pro herce znamená rána zasazená jeho malichernému sebevědomí, z něhož se často rodí zloba, pomluvy a závist.

Mé první vystoupení mi místo radosti přineslo rozpaky, které jsem se všemožně snažil rozptýlit. Proto jsem si při první příležitosti, a sice při jednom z domácích představení, kde jsem měl účinkovat, předsevzal, že budu mluvit hlasitě a nebudu mávat rukama.

A jak jsem dopadl? Vyčetli mi, že křičím a místo mimiky dělám grimasy, že jsem přepjatý a nemám *cit pro míru*. Nervozita mi bezpochyby přešla z rukou do obličeje, proto ty přepjaté grimasy. A *cit pro míru*? Teoreticky jsem samozřejmě chápal, co to je, ale ve skutečnosti...

Představení bývala zřídka a období mezi nimi nám připadala nekonečná, protože jsme nemohli hrát. Abychom utišili herecký hlad a také abychom dali volný průchod svým sklonům k bláznivým žertům, jimiž jsme se nakazili už v dětství, vymysleli jsme si zábavu. Jednou za soumraku jsme se s kamarádem oblékli a nalíčili jako opilí žebráci a šli jsme na nádraží. Tam jsme děsili neznámé i známé. Občas jsme dostali kopejku, psi se na nás vrhali a hlídači nás vyháněli z nástupiště. Čím hůř s námi zacházeli, tím větší bylo naše herecké uspokojení. Ve skutečném životě bylo třeba hrát opravdověji než na scéně, kde člověku každý uvěří. Jinak bychom byli vyvolali skandál. Ovšem to, že nás vyvedli nebo vyhnali, znamená, že jsme hráli dobře. Právě tehdy jsem ocenil „cit pro míru“ v praxi.

Ještě větší úspěch jsme měli v roli cikánů. Ti se jednou utábořili blízko u našeho domu a okolo všech chat se to jen hemžilo cikánkami, které hádaly budoucnost, a malými cikáňaty. Jednou večer jsme čekali sestřenicí, která měla přijet vlakem. Byla zamilovaná do našeho souseda, a tak si při každé příležitosti dávala hádat z ruky. Řekli jsme si, že si z ní uděláme legraci. Já, jedna vychovatelka mých sester, která u nás právě nastoupila a uměla

výborně věštit, a malý chlapeček, syn naší komorné, jsme se oblékli a nalíčili jako cikáni, a když měl vlak přijet, vydali jsme se po cestě k nádraží. Cestou jsem své kolegyni vysvětlil, co všechno má sestřenicí předpovědět. Když jsme potkali kočár, který ji vezl, rozběhli jsme se za ním a křičeli cosi jakoby cikánským jazykem. Dívka se vylekala a poručila kočímu prásknout do koní a letět jak jen to jde. S bratrem jsme se předem dohodli, že budeme čekat u vrat do zahrady. Tam také za chvíli přišla celá naše domácí společnost s ještě rozčilenou sestřenicí. Začalo věštění. Efekt předčil všechna naše očekávání a já jsem byl zase hrdý, že cit pro míru nebyl porušen.

Abych názorně předvedl, jakými oklikami se ubírá ochotník, když není veden specialistou, popíšu několik představení, která moji další činnost nejlépe charakterizují. Nebudu postupovat chronologicky, protože to zde nepokládám za významné. Důležité jsou jen etapy a stupně, kterými herec prochází při svém tvůrčím růstu, důležitá je „křivka“ tohoto růstu, odklon od křivky a návrat k ní.

Herectví v životě

S PŘEDSTAVENÍM byly potíže, protože nebylo možné sestavit soubor. Proto jsme se rozhodli (já, mé dvě sestry a jeden kamarád), že budeme zkoušet něco jenom tak, sami pro sebe. Volba padla na dva vaudevilly přeložené z francouzštiny. První se jmenoval *Slabá struna*, druhý *Tajemství ženy*.

Po shlédnutí všemožných evropských hvězd jsme si vypěstovali vyhraněnější vkus a začali být ve svých uměleckých záměrech náročnější. Naše herecké a režisérské plány byly nad naše možnosti a prostředky. Co se také dá dělat bez skutečné herecké techniky, bez vědomostí a dokonce i bez materiálu na dekorace a kostýmy? Vždyť jsme kromě starých šatů získaných od rodičů, sester nebo známých a kromě vyzebraných odložených ozdůbek, stuh, knoflíků, mašliček a podobných tretek neměli vůbec nic. A tak jsme volky nevolky museli přepych kostýmů a výpravy vyměnit za uměleckou nápaditost, originalitu a svébytné pojetí hry. Životně nutný byl i režisér, a protože jsme žádného neměli a hrát se nám chtělo strašně, stal jsem se jím já. Život sám nás nutil k učení a dal nám praktickou školu.

Například v tomto případě. Jak udělat z jednoduchých vaudevillů svézázné pikantní představení ve francouzském duchu?

Fabule prvního vaudevillu je jednoduchá. Dva studenti se zamilují do dvou grizetek a hledají v jejich duši slabou strunu, na kterou by mohli

zahrát a získat si tím jejich lásku... A kde je v srdci ženy slabá struna? Tak třeba kanárek tak dlouho útočí na druhého kanára, až se mu podaří zasadit mu pořádnou ránu. Ten se s ním pak začne líbat. Nemohla by tohle být ta slabá struna v srdci ženy? Musíme je bít. Zkusí to a dívky je zpolíčkují. Nakonec se ale do studentů stejně zamilují a je svatba. Jak prosté, jasné a naivní, že?

A další nepříliš složitý syžet. Umělec a student Megriot, kterého jsem hrál já, se ucházejí o grizetku. Umělec se s ní chce oženit a student mu pomáhá, když tu odhalí strašné tajemství: grizetka pije, náhodou u ní byl nalezen rum. Rozpaky a žal! Nakonec se ale ukáže, že grizetka si rumem myje vlasy. A tak student a opilý vrátný dostanou rum a ženich umělec dostane grizetku. V závěrečné scéně se s ní líbá, zatímco student s vrátným leží pod stolem a zpívají velice směšný závěrečný kuplet dvou opilců.

Umělec, grizetka, mansarda, student, Montmartre, v tom je styl, kouzlo, grácie a dokonce i romantika.

Bylo léto, my herci jsme všichni nepřetržitě byli pohromadě v Ljubimovce. Proto jsme mohli zkoušet donekonečna a potom při nejbližší trochu vhodné příležitosti hrát. Této možnosti jsme plně využívali. Tak třeba ráno jsme vstali, vykoupani se a zahráli si vaudeville. Potom jsme se nasnídali a zahráli si druhý. Šli jsme na procházku, vrátili se a zopakovali ten první. Večer jsme zase zmerčili, že někdo přijel na návštěvu. Hned k němu běžíme.

„Zahrajeme vám představení, nechcete?“

„Chci,“ odpoví návštěva.

Rozsvítíme petrolejky (dekorace se nikdy nebourají), spustíme oponu, každý si něco oblékne, někdo blůzu, někdo zástěru, čepce, kšiltovku a už začíná představení pro jediného diváka. Pro nás to byly zkoušky, při jejichž opakování jsme si dávali stále nové a nové úkoly, abychom se zdokonalili. Výrok o „citu pro míru“, který jsem kdysi zaslechl, jsme studovali ze všech stran. Nakonec jsem všechny herce donutil k takovému citu pro míru, že se při něm ani dýchat nedalo. Divák ovšem nudou usínal.

„Bylo by to dobré, ale... moc potichu!“ říkal celý v rozpacích.

Tak je tedy třeba mluvit víc nahlas, řekli jsme si. To byl nový úkol a vyžádal si nové zkoušky. Potom přišel další divák a zjistil, že mluvíme moc nahlas. Aha, ztrácíme smysl pro míru, budeme muset hovořit tišeji. Ale tento na první pohled tak jednoduchý úkol se nám nedařil a nedařil. Mluvit na jevišti jen tak hlasitě, jak je třeba, a přitom nemluvit potichu a ještě zůstat přirozený, to je pro herce to nejtěžší.

„Vaudeville se musí hrát naplno a v tempu,“ prohlásil náš nový divák.

„V tempu? Dobře. Jedno dějství nám trvá čtyřicet minut. Když ho stihneme zahrát za třicet minut, bude to znamenat, že hrajeme v tempu.“ Po druhém zkoušení jsme dosáhli třiceti minut.

„Kdyby se nám podařilo stihnout celý vaudeville za dvacet minut,“ snažil jsem se navnadit ostatní, „bylo by to přesně ono.“

Hrát co nejrychleji se pro nás stalo sportem a nakonec jsme dosáhli i dvaceti minut. Zdálo se nám, že teď už hrajeme naplno, v tempu, ani nahlas ani příliš tiše, s citem pro pravdu, ale když přijel náš kritik, řekl:

„Nechápu absolutně nic z toho, co tu drmolíte a co vůbec děláte. Vidím jen, jak všichni lítají po scéně, jako by hořelo.“

Neklesali jsme na duchu.

„Říkáte, že lítáme. Měli bychom tedy dělat totéž, ale tak, aby byla srozumitelná i dikce, i pohyby.“

Kdyby se nám bylo podařilo perfektně zvládnout tento nejtěžší úkol, byli bychom se možná stali velkými umělci. Jenže nám se to nepodařilo. Ale přece jen jsme něco dokázali a naše práce nám bezesporu přinesla užitek alespoň po vnější stránce. Začali jsme vyslovovat zřetelněji a hrát názorněji. To už něco znamená! Zatím to však byla zřetelnost pro zřetelnost a názornost pro názornost. Cít pro pravdu jsme takhle získat nemohli.

Výsledkem byly nakonec nové pochybnosti, protože jsme si ještě ke všemu neuvědomovali ani ten malý vnější přínos, který jsme svými zkušenostmi získali.

Jindy jsme zase chtěli dát dohromady představení jenom s těmi účinkujícími, kteří byli spolu pohromadě celé léto. Po marném hledání vhodné hry jsme si nakonec řekli, že si sami napíšeme text i hudbu pro operetu. Naše nová práce se měla řídit tímto principem: každý účinkující si vymyslí roli podle svého vkusu a vysvětlí ostatním, koho by chtěl hrát. Všechny požadavky pak promyslíme, uvážíme, jaká fabule by se podle nich dala sestavit, a napíšeme text. Jeden náš přítel byl ochoten složit hudbu. Tenkrát jsme my novopečení scénáristé a skladatel poznali na vlastní kůži, co jsou tvůrčí muka. Pochopili jsme, co to znamená vytvořit hudebně dramatické dílo pro jeviště a proč je tato práce tak obtížná. Některá místa byla skutečně velice zdařilá! Byla živá, veselá, režisér i herec na nich mohli dobře stavět. Ale když jsme se pokusili vytvořit ze všech těch různorodých částí celek a navléknout je na jedinou nit, která by spojovala celou hru, ukázalo se, že nit se tolika odlišnými úseky prostě provléknout nedá. Chyběla nám obecná, základní, jednotící myšlenka, která by autora vedla k určitému cíli. My jsme naopak měli spoustu nejrůznějších cílů, pro každého účastníka jich

bylo hned několik, a ty pak hru táhly každou chvíli jinam. Všechny jednotlivé části samy o sobě byly dobré, ale dohromady se k sobě nehodily. Tenkrát jsme nechápali příčiny našeho literárního nezdaru, ale už jenom to, že jsme byli nuceni vyzkoušet práci na poli literárněhudebním, bylo dobré a užitečné.

Také jsem si pro sebe vymyslel roli. Koho bych tak nejraději hrál? přemýšlel jsem. Samozřejmě především někoho krásného, abych mohl zpívat milostné árie, měl úspěch u dam a podobal se jednomu svému oblíbenému zpěvákovi, jehož hlas i herecký projev bych mohl napodobit. Tenkrát jsem se nepídil po tom, pro jaký druh role se vlastně hodím. Každý jistě zná naši vlastnost tak typickou pro herce: kdo není hezký, chce být na scéně krasavec, malý chce být vysoký a neohrabaný šikovný. Kdo nemá žádné tragické nebo lyrické nadání, sní o roli Hamleta nebo milovníka. Prostáček by byl rád Donem Juanem a komik králem Learem. Jen se zkuste zeptat nějakého ochotníka, jakou roli by hrál nejraději, a budete překvapeni, co si vybere. Lidé stále touží po tom, co jim není dáno, a herci hledají na jevišti to, o co jsou ochuzeni v životě. To je ale nebezpečná a chybná cesta. Nepochopení vlastních sklonů a nadání pro určité role je pro další hercův vývoj tou největší brzdou. Je to slepá ulička, z které není úniku třeba celé desítky let, tak dlouho, dokud si herec svůj omyl neuvědomí. Mimochodem zmíněné představení přineslo našemu dílu náhodou podstatný užitek.

Co se vlastně stalo. Jedna z představitelk onemocněla a vypadla ze souboru. Roli jsem proto musel s krvácejícím srdcem svěřit své sestře L. S. Alexejevové (Sokolovové). Byla pro nás Popelkou, pro kterou se hodily jen ty nejhrubší práce. Připravovala kostýmy, stavbu, dekorace, posílala herce na scénu, ale jako herečka se objevovala jen v nejkrajnějších případech, a to ještě v malých rolích. A teď dostala hlavní roli. Nevěřil jsem, že by tento záskok mohl dopadnout dobře, a tak jsem vedl zkoušky jen z povinnosti. Často jsem nedokázal skrýt své podráždění vůči ní, ačkoli nebyla ničím vinna a vůbec si mou zaujatost nezasloužila. Trápil jsem ji a při jedné zkoušce jsem ji dohnal až na samu mez lidské trpělivosti. A ona pak ze zoufalství zahrála hlavní scénu hry tak, že se nám tajil dech! Jako kdyby ze sebe vyrvala zátku, která držela její duši zavřenou. V návalu zoufalství přemohla ostýchavost, která ji až dosud svazovala, a prudký temperament vyrazil na povrch, jako když voda protrhne hráz. Objevila se nová herečka!

Opereta neměla úspěch. Ale týž večer se hrálo ještě drama vybrané speciálně pro nově objevenou herečku. Hráli jsme Djačenkovu hru *Praktický pán*. Nastudovali jsme ji podle nového principu. Řekli jsme si, že máme-li

se s rolí sžít, potřebujeme si na ni zvyknout stálým cvičením. Uděláme to tak, že si vždy stanovíme určitý den, který budeme prožívat, jako bychom byli postavou z připravované hry a žili v podmínkách, které jsou v ní líčeny. A ať se v našem skutečném životě děje cokoli, ať jsme na procházce, na houbách nebo na lodičce, stále se musíme řídit okolnostmi popisovanými ve hře a povahou toho kterého hrdiny. Vlastně jsme měnili svůj způsob života a přizpůsobovali jej roli. Tak mi třeba ve hře rodiče mé nastávající nevěsty přísně zakázali se s ní stýkat, protože jsem byl chudý a nehezky student a ona byla bohatá a krásná slečna. Musel jsem tedy postupovat velmi lstivě a důstojně a domluvit si schůzku tajně, aby představitelé rodičů neměli o ničem ani tušení! Když se naším směrem blížil kamarád, který hrál otce, museli jsme se já a sestra, která hrála nevěstu, nepozorovaně rozejít každý opačným směrem, anebo si honem vymýšlet pádný důvod, proč jsme se museli setkat. A kamarád se zase nemohl chovat tak, jak by se sám choval v podobné situaci, ale tak, jak by podle jeho názoru postupoval „praktický pán“, jehož roli hrál.

Tento experiment byl poměrně obtížný. Museli jsme totiž být nejen herci, ale i autory stále nových a nových improvizací. Často nás nenapadala slova a témata pro rozhovor, a pak jsme na chvíli udělali přestávku a radili se. Když jsme se dohodli, co by asi tak za daných okolností hrdinové mohli prožívat, jaká slova, myšlenky, činy a rozhodnutí jsou pro ně logicky nevyhnutelné, potom jsme se zase vraceli nazpět a pokračovali v pokusu. Zpočátku to bylo velmi těžké, ale postupně jsme si zvykli.

Tentokrát jsem podle svého tehdejšího zvyku začal napodobovat známého herce carských divadel M. P. Sadovského v roli studenta Meluzova v Ostrovského hře *Talenty a citelé*. Postupně jsem si vypracoval stejnou nepěknou chůzi se špičkami k sobě, krátkozraké mžourání, neohrabané ruce, zvyk tahat se za sotva vyrostlé vousy, stále si upravovat brýle a dlouhé, vždy rozčuchané vlasy. Aniž bych si to uvědomil, stalo se mi to, co jsem napodoboval, postupně zvykem a později přirozeností. Na jevišti mezi nalíčenými lidmi a kulisami je možné přehnaně stylizovat, ale ve skutečném životě se člověk nemůže pohybovat křečovitě a příliš se odlišovat od svého okolí. Tehdy jsem znovu silně pocítil, co to je cit pro míru. Práce, které jsme se tenkrát tolik věnovali, nepřinesla očekávané výsledky, ale nepochybuji o tom, že to byl dobrý vklad do budoucna. Byla to první role, za kterou mě chválili lidé, kteří něčemu rozuměli. Slečny ale říkaly: „Škoda, že jste tak nehezky!“ Bylo pro mne jednodušší věřit slečnám a ne znalcům, a tak jsem začal znovu snít o rolích krasavců.

Sotva jsem se dostal ze slepé uličky na správnou cestu, zase jsem se vrátil zpátky a dál jsem zkoušel všechny možné role, jenom ne ty, pro které jsem se hodil. Chudáci herci, kteří nevědí, jaké role jim sedí! Jak je nutné včas rozpoznat, k čemu byl kdo stvořen!

Hudba

BYLO MI něco přes dvacet, když mi jeden solidní praktický člověk řekl: „Má-li si člověk vybudovat postavení, musí se začít zabývat nějakou veřejnou činností. Může se starat o školu nebo o chudobinec nebo se stát členem městské rady.“ Od té chvíle začalo moje trápení. Jezdil jsem na jakási zasedání a snažil se vypadat impozantně a vážně. Tvářil jsem se, že mě strašně zajímá, jaké kazajky nebo čepečky kdo ušil pro babičky v chudobinci, a vymýšlel jsem jakési směrnice, které měly zdokonalit vzdělání dětí v Rusku, přičemž jsem ničemu z této důležité a specifické oblasti ani za mák nerozuměl. Dosáhl jsem jako pravý herec vysoké úrovně v umění, jak hlubokomyslně mlčet, když jsem nic nechápal, a s velkým důrazem pronášet tajuplný výrok. „Ano! Hm... Dobrá, rozmyslím si to...“ Naučil jsem se poslouchat cizí názory a šikovně je vydávat za své vlastní. Zřejmě jsem roli znalce věci (které jsem absolutně nerozuměl) hrál velmi dobře, protože jsem náhle začal být o překot volen do nejrůznějších pečovatelských zařízení, škol apod. Stále jsem byl v letu, neměl jsem trochu času. Začalo mě to unavovat a pocítoval jsem chlad a trpkost. Zdálo se mi, že dělám něco špatného. Nedělal jsem totiž práci, která by mi byla vlastní, a tak jsem nemohl dosáhnout uspokojení. Dělal jsem kariéru, která mi byla k ničemu. Bez ohledu na to mne má nová činnost stále více a více zaměstnávala. Neměl jsem žádnou možnost odmítnout povinnosti, které jsem jednou na sebe vzal. Nakonec se naštěstí pro mne našlo východisko. Můj bratranec, velice činorodý člověk, který byl jedním z ředitelů Ruské hudební společnosti a konzervatoře, se musel funkce vzdát pro jinou, vyšší hodnost. Na jeho místo zvolili mne a já jsem rád přijal, abych měl důvod zbavit se všech ostatních funkcí pod záminkou, že už na ně nemám čas. Bylo lepší pohybovat se v atmosféře umění mezi nadanými lidmi než v dobročinných spolcích, které mi byly cizí.

A tenkrát byli na konzervatoři skutečně zajímaví lidé! Vždyť mými tehdejšími spolupracovníky byli skladatel Petr Iljič Čajkovskij, klavírista a skladatel Sergej Ivanovič Tanějev, potom jeden ze zakladatelů Tretja-

kovovy galérie Sergej Michajlovič Tretjakov a celý profesorský sbor, mimo jiné Vasilij Iljič Safonov. Mé postavení ředitele Ruské hudební společnosti mi stále dávalo příležitost seznamovat a setkávat se i s jinými vynikajícími a nadanými lidmi, jako byl A. G. Rubinštejn nebo Ermansdörfer a další, kteří mě silně ovlivňovali a měli velký význam pro moji uměleckou budoucnost.

I když se člověk s velkými lidmi stýká jen povrchně, už sama jejich blízkost, neviditelná duchovní setkání, někdy dokonce bezděčný vztah k tomu nebo onomu zjevu, jednotlivé výroky nebo jen utroušené slovo či výmluvná pauza zanechají nadlouho stopy. Když se herec později ve svém vývoji setká v životě s podobnými fakty, vzpomene si na pohled, slovo, zvolání nebo odmlčení velkého člověka, rozšiřuje je a pochopí jejich skutečný smysl. Sám jsem si nejednou vzpomněl na oči, výroky a výmluvné mlčení Rubinštejnova při několika málo setkáních, která mi byla dopřána.

Jednou se stalo, že právě před očekávaným příjezdem Rubinštejna, který v Moskvě dirigoval jeden ze symfonických koncertů, museli všichni hodnostáři Ruské hudební společnosti z vážných důvodů odcestovat. Veškeré administrativní povinnosti jsem měl tedy na starosti já. Byl jsem z toho celý pryč, protože jsem věděl, jak je Rubinštejn přísný nebo i příkrý a že v umění nezná shovívavost ani kompromisy. Samozřejmě jsem ho jel přivítat na nádraží. Jenže přijel nečekaně dřívějším vlakem, a tak jsem se mu představil a seznámil se s ním až v hotelu. Rozhovor byl velmi oficiální a stručný. Zeptal jsem se ho, nemá-li nějaké instrukce nebo příkazy týkající se koncertu.

„Jaké příkazy? Všechno je připraveno,“ odpověděl vysokým hlasem s lenivě protaženou intonací, přičemž mě probodával zkoumavým pohledem. Vůbec se nerozpakoval jako my, obyčejní smrtelníci, prohlížet si lidi dlouho, jako nějakou věc. Musím říct, že jsem si toho zvyku všiml i u jiných velkých lidí, s nimiž jsem se setkal později.

Rubinštejnův pohled i jeho odpověď mne přivedly do rozpaků. Četl jsem v jeho očích údiv a zklamání.

„No to jsme to dopracovali! Chlapečkové dělají ředitele. Ten tak něčemu rozumí! A ještě se vnučuje s úsluhami.“

Jeho přímo lví klid, hřívá vlasů, naprostá uvolněnost, lenivé plavné pohyby, typické pro vznešeného dravce, mě zmohly. Když jsme spolu seděli sami dva v malém pokoji, cítil jsem svoji nicotnost a jeho velikost. Věděl jsem, jak se tento klidný bohatýr dokáže rozohnit u klavíru nebo za dirigentským pultem. Jak se mu rozevlají dlouhé vlasy, až zakrývají polovinu

obličej, přesně jako lví hřívá, jak ohnivý má pohled a jak se jeho ruce, hlava, celé tělo v prudkých poryvech vrhá na všechny strany rozbouřeného orchestru. Lev a Anton Rubinštejn se v mých představách ztotožnili. A proto se mi tenkrát zdálo, že jsem na návštěvě u krále zvířat v jeho malé kleci.

Za hodinu jsem se s ním setkal při zkoušce orchestru. Rubinštejn se snažil překřičet hřmící orchestr svým vysokým hlasem. Náhle *zaječel*, obrátil se k trombónům a něco na ně pronikavě křikl. Všechny ty zvuky a jejich síla mu viditelně nestačily pro vyjádření jeho rozbouřených citů. Chtěl, aby se trombóny celé zdvihly výš, aby jejich řev letěl do publika bez jakýchkoli překážek. Zkouška skončila. Rubinštejn zalitý potem odpočíval s kočičí měkkostí jako lev po boji. S tlukoucím srdcem jsem stál u dveří jeho šatny, snad abych ho chránil nebo se k němu modlil, snad abych ho s obdivem pozoroval škvírou ve dveřích. Hudebníci byli rovněž plni obdivu a uctivě ho doprovázeli, když se později vracel do hotelu, do své malinké klícky.

Jaký potom byl můj zmatek, když ke mně přišlo několik rozčilených hudebníků, kteří vyzývavým tónem prohlásili, že neprijdou na dnešní koncert, jestliže se jim Rubinštejn neomluví.

„A za co?“ ptal jsem se celý udivený, ještě ve vzpomínkách na tu krásu, kterou jsem právě viděl a slyšel.

Nepodařilo se mi zjistit, v čem urážka spočívala. Hudebníkům se asi zdálo, že vykřikl nějaké slovo, nebo se nemohli smířit s tónem, který génius zvolil v tvůrčím zápalu.

Dělal jsem, co jsem mohl, ale uklidnit je se mi nepodařilo. Pouze jsem z nich vymámil slib, že na koncert přijdou. Jestli Rubinštejn slíbí, že se jim po koncertu omluví, sednou si na svá místa. Když ne, budou postupovat, jak budou chtít.

Hned jsem jel za Rubinštejnem, omlouval jsem se, koktal, zmateně jsem vylíčil, co se stalo, a ptal jsem se, co mám dělat. Napůl ležel ve stejné klidné poloze, v níž jsem ho viděl poprvé. Mé sdělení na něj rozhodně neudělalo žádný dojem, zatímco já jsem byl vzrušením, strachem z hrozícího skandálu a bezmocností při svém odpovědném postavení celý zpocený.

„Tak dóobře. Něco jim řeknuú,“ pomalu zapištěl Anton Grigorjevič.

Pokud by se tato věta měla reprodukovat s tou intonací, s jakou byla řečena, znamenala jeho slova:

„Dobře, já jim ukážu dělat skandály! Nepostačí se divit!“

„Tak tedy mohu vyřídít, že se omluvíte?“ snažil jsem se udělat za věci tečku.

„Dobře, dobře. Jen jim to řekněte. Ať si sednou na svá místa,“ procedil s ještě větším klidem, natáhl se pro nějaký dopis a začal ho otvírat.

Jistě bych se byl měl snažit získat určitější a jasnější odpověď, ale neodvažoval jsem se ho dál zdržovat, nedokázal jsem trvat na svém. Odešel jsem nespokojený a v nejistotě, co bude s koncertem.

Před představením jsem řekl hudebníkům, že jsem Rubinštejna navštívil, všechno mu řekl a on že odpověděl: „Dobře, dobře, něco jim řeknu.“ Správnou intonací, v níž se skrýval pravý smysl odpovědi, jsem samozřejmě zatajil. Hudebníci vypadali uklidnění a navíc je jejich počáteční zlost očividně už skoro přešla.

Koncert měl ohromný úspěch. Génius ale zůstal naprosto chladný a k davu, který ho oslavoval, byl úplně netečný. Vyšel na scénu, mechanicky se uklonil, a jak se aspoň mně zdálo, okamžitě zapomněl na své okolí a před zraky obecenstva začal rozprávět s nějakým známým, kterého právě potkal. Jako by se ho všechno to hřmění a bouře, kterou vyvolal, vůbec netýkaly. Když netrpělivost obecenstva a orchestru, který už dlouho klepal na pulty, dosáhla krajní meze a zdálo se, že ještě chvíli a začnou výtržnosti, poslali mě jako pořadatele koncertu za Rubinštejnem, abych mu připomněl, že ovace ještě neskončily a že se má ještě jednou publiku ukázat. Nesměle jsem úkol splnil a dostal jsem úplně klidnou odpověď:

„Já slyšíím.“

Jinými slovy:

„Vy mě nebudete učit, jak se mám chovat... a k nim...!“

Zmlkl jsem a byl jsem nadšen. Záviděl jsem géniovi jeho právo na tak vznešenou lhostejnost k slávě a vědomí nadřazenosti nad davem.

Koutkem oka jsem zahlédl odbojné hudebníky. Při ovacích křičeli a aplaudovali ze všech nejvíc.

S Rubinštejnem jsem se setkal ještě jednou, a přestože jsem při tomto setkání hrál hloupou roli, budu o něm vyprávět, protože i tenkrát vynikly jeho charakteristické rysy a velice na mne zapůsobily.

Stalo se to rovněž v době, kdy jsem byl ředitelem Ruské hudební společnosti. V carském Velkém divadle se s velkou pompou slavila dvoustá repríza *Démona*. V divadle se sešel výkvět moskevské společnosti. Slavnostní osvětlení, velevážení hosté v carských lóžích, nejlepší zpěváci i v těch nejmenších rolích. Orchester hraje tuš, sbor i sólisté pěj Sláva vám. Předehra, opona se zvedla, představení začalo. První jednání skončilo a mělo tak obrovský

úspěch, že se účinkující museli děkovat. Začalo druhé jednání. Skladatel dirigoval, ale bylo na něm vidět, jak je nervózní. Pohledem dravce stíhal jednotlivé zpěváky i členy orchestru. Měl trhavé, nespokojené pohyby, bylo jasné, že se zlobí. V divadle si všichni šeptali:

„Anton Grigorjevič dnes nemá náladu. Něco se mu nelíbí...“

V okamžiku, kdy se nad Tamarou ležící na pohovce vynoří Démon, zastavil Anton Grigorjevič celý orchestr, a s ním celé představení, začal zlostně ťukat taktovkou o pult a netrpělivě křičel na personál za kulisy:

„Už jsem vám to říkal stokrát...“

Dál už nebylo ničemu rozumět.

Jak se později ukázalo, šlo o reflektor, který neměl Démona osvětlovat zepředu, ale zezadu.

Nastalo hrobové ticho. Někdo začal pobíhat po scéně, za kulisami bylo také velmi rušno, vynořily se odtud jakési hlavy. Někdo na někoho mával. Ubozí herci, které z ničeho nic zradila hudba i obvyklý průběh děje, teď stáli na jevišti jako ztracení, jako by je náhle někdo svlékl a oni se styděli za svou nahotu. Zdálo se, že snad uplynula hodina. Obecenstvo, které nejprve rozpačitě mlčelo, se trochu vzpamatovalo a začalo se zlobit a ozývat. V hledišti rostl hluk. Rubinštejn spokojeně seděl v téměř stejné póze jako v hotelu, když jsem se s ním viděl poprvé. Když hluk přerostl únosnou míru, Rubinštejn se lenivě, klidně a zároveň přísně otočil do hlediště a zaklepal taktovkou na pult. Vůbec to ale neznamenalo, že se vzdává a že představení bude pokračovat. Byla to přísná výzva k pořádku. Publikum zasyčelo psst! a zmlklo. Uběhlo ještě několik minut a pak se rozsvítilo silné světlo, opřelo se Démonovi do zad, takže bylo vidět jen jeho přízračnou siluetu. Představení pokračovalo.

„To je krása!“ neslo se sálem.

V další přestávce byly ovace skromnější; že by se publikum urazilo? Na Rubinštejna to ovšem vůbec nezapůsobilo. Viděl jsem ho v zákulisí, byl úplně klidný a s někým si povídal.

Další jednání jsme měli zahájit my, já a jeden kolega z ředitelství Ruské hudební společnosti. Měli jsme skladateli přinést věnec neuvěřitelných rozměrů s předlouhými stuhami. Jakmile se Rubinštejn octl za pultem, museli jsme se s tím obrovským nákladem doslova provléknout mezi rudým portálem a oponou. Jistě jsme vypadali velice směšně, jak jsme se cpali tou úzkou štěrbinou. Protože jsme nebyli zvyklí na tak silné osvětlení, světla rampy nás rázem oslnila. Před sebou jsme neviděli vůbec nic; jako by celý prostor před rampou pokrývala hustá mlha. Šli jsme a šli... Zdálo se mi, že

jsme ušli celou verstu... V divadle se ozval šum a stále sílil. Nakonec se třítisícový dav válel smíchy a my jsme stále šli a šli, nechápali, co se to s námi stalo, když tu se před námi z mlhy vynořila lóže ředitele divadla, která sahala až k jevišti. Ukázalo se, že jsme před zraky veřejnosti na scéně zabloudili, dávno jsme minuli její střed, kde hned u nápovědní budky stál dirigent, takže jedině tam se mohly předávat dary z jeviště přímo do orchestru. Zaclonili jsme si oči rukama, zadívali se přes rampu do sálu a úplně jsme zapomněli na obrovský věnec, který jsme i se stuhami vláčeli po zemi. Byli jsme náramně komická dvojice. Anton Grigorjevič se smíchy sotva držel na nohou. Zoufale klepal taktovkou o pult, aby nás na sebe upozornil. Konečně jsme ho našli, předali mu věnec a odešli ze scény chůzí tak rychlou, až hraničila s úprkem.

A jaká byla má další setkání s jinými vynikajícími hudebníky? Když zemřel Anton Grigorjevič Rubinštejn, dlouho se hledal jeho nástupce, který by v Moskvě dirigoval symfonický orchestr. Nakonec bylo po dlouhém vybírání rozhodnuto, že jím bude slavný dirigent symfonické hudby a výborný hudebník Max Ermansdörfer, který přišel, jak se říká, jako na zavolanou. V době, kdy jsem byl ředitelem Ruské hudební společnosti, byl na vrcholu slávy.

Žena mého bratrance, na jehož místo v konzervatoři jsem nastoupil, se přátelila s Ermansdörferovou manželkou. Byl jsem tehdy mladý a měl jsem to, čemu se říká „postavení“, tedy všechny náležitosti dobrého ženicha. Některé dámy prostě nesnesou pohled na mladého muže, který si běhá na svobodě a přitom má na čele jasný nápis: ženich. Nemohou klidně spát, dokud toho šťastného člověka, který netuší, co se na něj chystá, a kterému se chce žít, potulovat se po světě a kterého ani nenapadne zavřít se s manželkou u dusného domácího krbu, nelapí do manželských tenat. Chtěly mě tedy za každou cenu oženit a právě v tu dobu hostovala v našem symfonickém orchestru vycházející hvězda, výborná houslistka Z., Němka. Byla to sentimentální, světlovlasá, nadaná mladá dívka. Doprovázela ji přísná matka, která dobře znala vynikající vlastnosti své dcery. Moje švagrová a zároveň dobrovolná dohazovačka ztratila všechn klid a jala se pořádat večírky a obědy, na které zvláště horlivě zvala mladičkou hvězdu a mne. Švagrová snaživě vychvalovala před přísnou matkou všechny mé klady, říkala jí: „Jen si představte, tak mladý, a už je ředitelem takové instituce, jako je Ruská hudební společnost!“ A zároveň říkala mně: „Ta Z. je ale

okouzující! Jak můžeš být ve svém věku tak slepý a chladný! Vstaň a podej jí židli!“ Nebo: „Nabídni jí přece rámě a odveď ji ke stolu!“

Nabízel jsem rámě, vodil ji ke stolu, seděl vedle ní při obědě a byl jsem velmi spokojen, jen jsem vůbec netušil, co se mnou švagrová zamýšlí. Ukázalo se, že se do spiknutí proti mně zapojil i Petr Iljič Čajkovskij, jehož bratr si vzal sestru mé dobrovolné dohazovačky. Začali mě zvat na intimní hudební schůzky s večerí, které pořádali skladatelé a hudebníci v hotelu Billo, kde se obvykle ubytovávali všichni hudebníci a tedy i mladá Z. Na tyto večírky přicházeli sami nejlepší hudebníci a skladatelé, hráli svá nová díla a mladá houslistka je seznamovala s těmi ukázkami ze svého repertoáru, které se nevešly do programu koncertu. Čajkovskému se mladá hvězda velice líbila, a tak mě i on pečlivě usazoval hned vedle ní, ačkoli jinak při své ostýchavosti vůbec neuměl faire les honneurs de la maison¹. Laskavost Čajkovského mne uváděla do rozpaků. Vůbec jsem tenkrát nevěděl, čemu za ni vděčím. Často mi říkával, že mohu hrát Petra Velikého zmlada, a že až se stanu zpěvákem, napíše pro mne na toto téma operu.

Při těchto večerech mi Ermansdörfer a jeho žena věnovali zcela výjimečnou pozornost, dokonce jsem zaslechl, že si mě z nějakého důvodu oblíbili a mají radost, že jsem se stal ředitelem Hudební společnosti.

Když večírky v intimním kruhu končily, zvala obvykle matka mladé houslistky mě a některé další hudebníky k nim do apartmá na čaj. Přicházel sem – vždycky jen na chvíli – i Čajkovskij s měkkou kožešinou čepicí pod paží (to byl jeho zvyk) a mizel stejně nečekaně, jak se objevoval. Byl vždy trochu nervózní a nevydržel na místě. Nejdéle se pravidelně zdrželi Ermansdörfer s manželkou a moje švagrová. Potom tajně zmizeli a zůstali jsme jen my tři, já, houslistka a její matka, která mě odmítala propustit. Nebyl jsem však příliš zběhlý v německém jazyce, a protože bylo třeba vyplnit čas čímkoli kromě hovoru, vyučovala mě mladá umělkyně hře na housle. Ze skvělého pouzdra vyndala stradivárky, já jsem je bral neohrabaně do rukou a čekal, kdy je rozbiju; ještě mnohem neohrabaněji jsem bral smyčec a tichým, důstojným německým hotelem, který už se dávno pohroužil do spánku, se rozléhaly strašné skřípavé zvuky, které jsem vyluzoval. Hvězda brzy odjela, přinesl jsem jí na rozloučenou kyticí růží, a ona smutně otrhávala plátky květů a házela je směrem, kde jsem stál, dokud vlak neodjel. Román zůstal bez konce.

Co jsem potom vytrpěl od švagrové za to, že jsem se nedovtípl!

¹ Přijímat hosty

V té době jsem se sblížil s Ermansdörferovými. On byl velmi nadaný, nervní, temperamentní; muselo se s ním umět jednat. Já jsem tohle tajemství zřejmě uhádl, ale o ostatních členech ředitelství by se to říci nemohlo. Nedokázali se mu přizpůsobit. Nakonec vznikla zvláštní situace. Když bylo třeba dirigenta o něco požádat, neobraceli se na něj jeho kolegové hudebníci, stejně velcí umělci, jako byl on sám, ale dali to na starost mně. Já jsem na něj zase většinou nepůsobil přímo, ale prostřednictvím jeho chytré a milé ženy, která ho dokázala ovlivnit. Postupně si zvykl a nechtěl s nikým jiným mluvit. Došlo to tak daleko, že jsem jednou spolu s ním sestavoval program pro příští koncertní sezónu; přitom jsem vlastně neměl o hudbě nejmenší ponětí! Pravděpodobně si mě pozval jen proto, aby u sebe měl živou bytost, s kterou by mohl mluvit, a aby nemusel být v místnosti sám se svými myšlenkami. Nebo mě snad potřeboval k zapisování svých nápadů. Ředitelé a hudebníci pochopitelně chtěli mým prostřednictvím prosadit program, který sami určili. Byl jsem tedy nucen dávat rady slavnému hudebníkovi. Naštěstí jsem měl jednu schopnost, která je pro praktický život velice důležitá, ostatně jsem už o ní mluvil. Když bylo třeba, uměl jsem mlčet, jindy jsem zase nasadil tajemný výraz a významně pronesl „So!“¹ nebo jsem zamýšleně utrousil „Also, Sie meinen...“², eventuálně jsem hlubokomyslně procedil mezi zuby: „So, jetzt verstehe ich...“³ Potom třeba Ermansdörfer navrhl část programu a já jsem se zatvářil rozmrzele. „Nein?“⁴ ptal se udiveně. „Ne,“ odpovídal jsem přesvědčivě. „Dann, was denn?“⁵ „Ein Mozart, ein Bach,“ řekl jsem a vyjmenoval všechny body programu, které mi napověděli kolegové. Jistě nebyli žádní hlupáci, protože můj přítel se nestačil divit, jaký mám vkus a cit pro hudbu.

Když nesouhlasil okamžitě, musel jsem úmyslně odvádět jeho pozornost jinam. „Jak to jenom je?“ vzpomínal jsem si na nějakou melodii, která mi připadala vhodná do programu. „Aber spielen Sie!“⁶ říkal mi slavný dirigent. Ale já jsem raději zpíval, co mě napadlo. On mi samozřejmě vůbec nerozuměl. Sám si sedl ke klavíru a něco zahrál. „Ne, ne, to není ono!“ a zase jsem zazpíval něco nesrozumitelného, a můj přítel zase běžel ke klavíru a zase hrál. Ale já jsem stále nebyl spokojen. Dělal jsem to tak dlouho,

¹ „Aha!“

² „Vy si tedy myslíte...“

³ „Ano, už rozumím.“

⁴ „Ne?“

⁵ „A co tedy?“

⁶ „Tak mi to zahrajte!“

až na svůj návrh zapomněl. To jsem pak vyskočil, jako by mě napadla zčistajasna báječná myšlenka, zamyšleně jsem chodil po místnosti a slavnostně jsem přednesl nový program, který mi ovšem dávno poradili, a znovu jsem ho udivil svými znalostmi a vkusem.

Tak se mi podařilo uspokojit mnoho požadavků mých kolegů z ředitelství. Tato má nová funkce vyžadovala značné herecké umění, musel jsem hrát a musel jsem hrát jemně, s citem pro pravdu, protože jinak bych se byl prozradil. Musím se přiznat, že mi úspěch v této roli přinášel jisté herecké uspokojení. Když nemůžu hrát na jevišti, budu hrát aspoň v životě!

Dramatická škola

ČÍM VÍC JSEM HRÁL, čím usilovněji jsem hledal správnou cestu, tím větší byla má nespokojenost. A nikde nebyl k nalezení kompetentní člověk, který by mě usměrňoval.

Nezbývalo než chodit do Malého divadla a učit se podle vynikajících vzorů. To jsem také dělal. Když v Moskvě hostovali slavní zahraniční herci, samozřejmě jsem nevynechal jediné představení.

Tak tomu bylo i s Rossim. Už si nevzpomínám, kdy přesně přijel poprvé, vždyť také tato kniha nemá být chronologickým výčtem událostí. Víím jenom, že slavný Ital hrál celou dobu velkého půstu se svým nepříliš dobrým souborem v našem moskevském Velkém divadle. Tenkrát se během půstu v divadlech nesmělo hrát rusky, ale v cizím jazyce ano. Proto bylo Velké divadlo volné.

Samozřejmě jsem měl předplatné na všechna představení.

Rossi mě překvapil neobyčejně plastickými gesty a rytmičností. Jeho herectví se nevyznačovalo živelným temperamentem, jako tomu bylo třeba u Salviniho nebo Močalova; byl to geniální mistr svého řemesla. I k takovému mistrovství je však třeba zvláštního nadání; i ono může vést ke genialitě. Takový tedy byl Rossi. To ovšem neznamená, že by nedokázal vyvolat silné dojmy, že by neměl temperament, výrazný projev a vnitřní působivou sílu. Toho všeho se mu naopak dostávalo vrchovatě, a my diváci jsme se nejednou spolu s ním radovali nebo plakali. Ale nebyly to slzy, které člověku vyrazí při bytostném duševním střetu. Rossi byl neodolatelný, ne však živelností projevu, ale logikou citu, důsledným plánem role, klidem, s jakým plán plnil, a jistotou svého mistrovství. Když Rossi hrál, bylo vám jasné, že vás přesvědčí, protože jeho umění bylo pravdivé. Pravda je přece vždy nej-

přesvědčivější. Jeho řeč i gesta byly neobyčejně prosté. Poprvé jsem ho viděl v roli krále Leara. A musím se přiznat, že můj první dojem z něho nebyl nejlepší. Výpravu měl téměř vždy slabou, nevěnoval jí dostatečnou pozornost. Banální operní kostým, špatně přilepené vousy, nezajímavé nalíčení.

V prvním dějství se neprojevil nijak výrazně. Diváci se teprve přizpůsobovali projevu herce, který mluvil pro ně nesrozumitelným jazykem. Ale čím déle před námi velký mistr rozvíjel své pojetí role a vykresloval nám před očima její vnější i vnitřní obrysy, tím víc v našich představách rostla do šířky i do hloubky. Nepozorovaně, klidně, důsledně, krok za krokem, jako po stupních imaginárního schodiště nás Rossi vedl k vrcholnému místu role. Tam nám ale nezasadil tu poslední velikou ránu, která v myslí diváků vyvolá divy, ale jako by šetřil svým hereckým uměním, utíkal se často k pouhému patosu nebo k trikům, kterých užívají hostující herci, protože věděl, že to ani nepozorujeme, dokončíme jeho započaté dílo, a ze setrvačnosti se budeme ubírat směrem, který nám určil, sami, bez něho. S tímto postupem se setkáváme u mnoha velkých umělců, ale každý z nich ho užívá a zakončuje po svém. V lyrických pasážích, milostných scénách a poetických momentech byl Rossi nenapodobitelný. Právem mohl mluvit prostě a uměl to, což je u herců vzácné. Opravňoval ho k tomu hlas, umění, s jakým ho ovládal, neobyčejně zřetelná dikce, správné intonování a plastičnost gesta, dovedená do takové dokonalosti, že se stala jeho druhou přirozeností. Té pak nejlépe vyhovovalo ztvárnění lyrických citů a prožitků.

Jeho vnější fyzické vlastnosti přitom nebyly právě vynikající. Byl malý, tlustý, barvil si knír, měl široké dlaně a vrásčité obličej, ale nádherné oči, skutečné okno do duše. A s těmito vlastnostmi a už jako stařec představoval Romea. Vlastně ho nemohl hrát, a tak tedy úchvatně předváděl jeho vnitřní život. A dělal to odvážně, až vyzývavě. Například ve scéně u mnicha se Romeo-Rossi přemožen zoufalstvím a utrpením válel po zemi. Toho se odvážil starý muž s kulatým bříškem, a nepůsobilo to směšně, protože to bylo nutné pro vykreslení vnitřního života hrdiny a pro správně a zajímavě vyznačenou psychologickou linii. Chápali jsme ten skvělý záměr, kochali se jím a cítili s Romeem.

Všechny skutečné klady Rossiho talentu a umění jsem ocenil až později, když jsem se sám stal hercem. V době, o které teď vyprávím, jsem byl tímto velkým umělcem bezmezně nadšen, snažil jsem se ho napodobovat, a to po vnější stránce. Bylo to špatné a užitečné zároveň. Špatné proto, že napodobování potlačuje individuální tvorbu, užitečné proto, že napodobováním velkých vzorů se učíme mnoha dobrým věcem.

Otec se nadchl naší ochotnickou činností a dal nám postavit i v Moskvě divadelní sál. Nádherná velká jídelna byla velkým obloukovým otvorem spojena s další místností, kde se dalo postavit jeviště. Když se jeviště demontovalo, používala se místnost jako kužárna. V obyčejné dny jsme tedy měli jídelnu, když se konalo představení, bylo tu divadlo. Tato změna se provedla jednoduše. Stačilo rozsvítit plynové lampy a zvednout rudou oponu se zlatým vzorem, za níž bylo skryto jeviště. Za scénou jsme měli všechno potřebné zařízení. Zbývalo jen zahájit provoz v novém sále nějakým představením.

V té době jsem přivezl z Vídně novou operetu *Favotte*. Měla dva klady. Za prvé se ještě nikdy nehrála v Moskvě a za druhé její role více méně vyhovovaly všem účinkujícím. Chyběl nám jen představitel vévody. Tato role totiž vyžadovala skutečného zpěváka. Part byl nad naše síly. Museli jsme tedy požádat o spolupráci profesionála, žáka Konzervatoře, barytonistu s krásným hlasem, který výborně zpíval, ale bohužel neměl nijak oslnivý zevnějšek. Byl malý, nehezký, měl manýru špatného operního herce a ani stopu hereckého nadání. Nedal si vytknout vůbec nic, natolik byl přesvědčen o své nadřazenosti nad námi. „Tím hůř pro něj,“ řekl jsem si, a dal tak průchod uražené herecké ješitnosti. Jeho partnerkou byla naše příbuzná, zpěvačka, která se po léta chystala na dráhu operní pěvkyně, ale až do stáří se nedokázala odhodlat k jedinému veřejnému vystoupení. Hned při prvních zkouškách jsme se rozdělili do dvou skupin. Jednu jsme tvořili my, ubozí a nicotní amatéři, druhou ti dva školení pěvci. Soutěžení obou skupin v nás ochotnicích násobilo energii a chuť k práci. Celou situaci ještě zkomplikoval barytonista, který se velmi rychle naučil celý part a pak už se mu nechtělo dál biflovat s negramotným sborem. Musel jsem se tedy jeho roli naučit sám a pomáhat sboru místo školeného barytonisty.

Když bylo všechno hotovo, barytonista se objevil a milostivě ocenil práci ochotníků. My amatéři jsme pracovali systémem, který jsme vypracovali už dříve: především jsme se snažili častým přeríkáváním si vtlouct roli do hlavy tak, aby se z nás slova sypala úplně mechanicky, sama od sebe, jak tomu bylo u *Slabé struny* a *Tajemství ženy*. Dále jsme se pokoušeli pohybovat se v našem každodenním životě způsobem, který nám určovaly role, jak tomu bylo v *Praktickém pánovi*. Je jasné, že z tohoto spojení dvou záměrů nemohl vzejít velký užitek, protože prožívání rolí v životě vyžadovalo stálou improvizaci a řemeslné mechanické drmolění slov naopak improvizaci vylučovalo. Jak už to bývá, i v našem případě hrubý mechanický návyk nakonec převládl, a tak jsme drmolili. Jakmile partner dořekl svou repliku

a já jsem zaslechl poslední známá slova, jazyk začal sám od sebe v textu pokračovat a prožitek se opožďoval, nemohl slova dohonit. Přitom jsme mechanickou jistotu považovali za zvládnutí tempa i za jistotu hereckého projevu.

Přesto jsme častým opakováním a zkoušením dosáhli jisté sebranosti. Naše repliky do sebe zapadaly jako ozubená kolečka a bezpečně oddrmolený text vytvářel iluzi velké souhry. Režijní pojetí představení i jednotlivých rolí nebylo špatné. Není ani divu, vzory nejlepších evropských herců ovlivnily náš vkus velmi pozitivně. V tomto ohledu byl také mezi námi a školenými zpěváky velký rozdíl, a to v náš prospěch. Přesto však stačilo, když barytonista zazpíval vysoký tón s uměním pravého vokalisty a zaplnil sál podmanivým hlasem, a publikum úplně zapomělo na nás a připravilo nadšené ovace tomu, v kom poznalo odborníka.

„Vždyť je to dřevo,“ rozhořčovali jsme se s neskrývanou závistí.

„Jistě,“ řekl na to jeden z diváků, „ale víte, ten hlas! To je síla! To je umění!“

„A my se tu máme o něco snažit,“ rozhodli jsme rukama a vzájemně si vyměňovali významné pohledy.

Hrdinou představení se tedy stal školený barytonista. My jsme mu jen přihrávali. Uražka a pocit nespravedlnosti nás donutily vážně se zamyslet. Ano, jistě, kromě talentu je třeba i umění. Co ale dělat? Kam jít? Jak a s čím pracovat? Máme-li se učit, jsme pro, jen kdyby nám tak někdo řekl, kde a jak. Na koho se obrátit? Dát se zapsat do nějaké školy? Jenže tenkrát ještě žádná neexistovala. Byly jen ochotnické kroužky, kde se o umění mluvilo bez jakéhokoli záměru a systému. Že bychom brali soukromé lekce? Takzvaní profesoři však byli většinou šarlatáni a žáky zpravidla kazili a dobří herci neměli o ochotníky zájem. Kromě toho se sice jednotliví vynikající herci řídili jakýmsi zásadami, které si zčásti vytvořili sami a zčásti je převzali od svých starších učitelů; nechávali si je však pro sebe. Jak herec pracuje a tvoří, to je opravdu tajemství, které si každý odnese do hrobu. Někdo proto, že se sám v sobě přesně nevyzná a tvoří intuitivně, bez vědomého vztahu k tvorbě. Jiní zase dobře vědí, co, proč a jak dělat, ale je to jejich tajemství, přímo talent, kterým není výhodné hned tak někoho podarovat. Možná, že ani jedni ani druzí neučili špatně, ale přece jen svým žákům neuměli otevřít oči.

K mému velikému štěstí byla však v tu dobu zřízena nová divadelní škola pod vedením nadané herečky, Ščepkinovy žákyně, která byla odchována starou divadelní školou carských scén. O tom, jak se tam za starých časů učilo, jsem mnoho slyšel, a všechna ta vyprávění se mi vryla do paměti.

Za starých dob se učilo velmi prostě, a kdo ví, v něčem možná i lépe než dnes.

„Chceš k divadlu, stát se hercem? Jdi k baletu! Nejprve je třeba herce vycepovat. A lidí je tam třeba spousta. Když nebudeš tancovat, můžeš chodit v průvodu nebo hrát páže. Když se z tebe vyklube tanečník, výborně. Zjistíme-li, že na tancování nemáš vlohy, že tě to táhne spíš k opeře nebo činohře, půjdeš se učit k zpěvákovi nebo herci. Když to nepůjde, vrať se, hrej dál pázata, nebo dělej rekvizitáře nebo úředníka v kanceláři.“

Při takovém systému se do činohry dostali po zevrubné prověrce jen ti, kdo k tomu měli předpoklady. A to je dobře. Bez vhodných předpokladů a talentu by se činohra dělat neměla. V nové škole dramatického umění to bylo jinak. Tam musel být vždy určitý počet platících žáků. Ale každý, kdo platí, přece ještě nemusí mít nadání a nemusí z něho být herec. Vlastně je to spíš naopak, talenti většinou neplatí, a to i když mají peníze. Proč by také platili, když je stejně nikdo nevyžene. Platí ten, kdo má nadání méně nebo vůbec žádné. Ti školu finančně podporují, vydrží profesory a vytápějí místnosti. Nakonec to dopadne tak, že aby mohl absolvovat jeden nadaný žák, je třeba klamat sto neschopných. Žádná umělecká škola nemůže existovat bez kompromisů.

A jak tedy dříve učili činohernímu umění ty, kteří byli vybráni z celého souboru baletní školy?

Přidělili je k některému z nejlepších herců a ten je měl vyučit. Tak například chloubu našeho národního umění, člověk, který v sobě přetavil všechno, co Rusko načerpalo ze Západu, který vybudoval základy skutečného ruského dramatického umění, náš velký zákonodárce a herec Michail Semjonovič Ščepkin si bral žáky do rodiny jako její další členy. Žáci u něho bydleli, jedli, vyrůstali, ženili se. A jak je učil? Ať za mne raději mluví jeho žákyně, slavná herečka z Malého divadla Fedotovová, která o svých hodinách s Ščepkinem mnoho vyprávěla:

„Jak nás učil nezapomenutelný Michail Semjonovič? Bydlela jsem u něho v domě, když byla přes léto škola zavřená. Stávalo se třeba, že jsem s ostatní omladinou hrála krocket a najednou slyším na celou zahradu: ‚Ljušenko!‘ To znamenalo, že se starý pán probudil, s dýmkou a v županu vyšel ven a volá mě na hodinu. To víte, měla jsem zlost, bylo mi do breku, vztekla jsem praštila paličkou o zem, ale šla jsem, protože neposlechnout Michaila Semjonoviče, to prostě nešlo. To si umíte představit, že jsem k němu přišla celá zamračená, sedla si ke knížce a otráveně se od ní odvracela.

„Moc se na mě nemrač, soustřeď se a přečti mi jen tuhle stráněčku,“

řikal vždycky starý pán. ‚Když ji přečteš dobře, hned tě pustím, když ti to nepůjde, máš to marné, budu tě tu držet třeba do večera, dokud to nebude správně!‘

‚Michaile Semjonoviči, moc prosím, teď nemůžu, až někdy jindy, příště vám přečtu třeba deset stránek!‘

‚Víš co, moc mi tady nevykládej a raději čti. Nezdržuj sebe ani mě!‘ Tak jsem začala číst. A nešlo mi to ani trochu.

‚Ale, ale! Snad ses mi sem nepřišla učit slabikovat? Čti pořádně, vždyť přece víš moc dobře, jak to má vypadat.‘

Ať dělám co dělám, ať se soustřeďuji jak chci, stále mám v hlavě jen ten krocket, ale pak na něj přece zapomenou, lépe se zamyslím nad rolí a nad tím, o co v ní vlastně jde, a vida, najednou se mi to daří.

‚No vidíš, a teď utíkej, ty hlavičko!‘

To víte, utíkala jsem, až mi za patama hořelo, a zase jsme hráli, bavili se a smáli, ale sotva jsem se trochu rozehrála, zase: ‚Ljušeňko-o-o!‘ A všechno začalo od začátku.

„Tak nás tedy, můj milý, učili pevně vůli. Bez té by byl herec ztracený. Nejnutnější ze všeho je ovládat svou vůli.“

A její další vyprávění:

„Nakonec jsem tedy začala hrát. První debut, první křest. Výbuchy nadšení, potlesk, ovace. Stojím na scéně jako hloupá, nemohu se vzpamatovat. Potom se konečně publiku ukloním, a prchám do zákulisí, pak zase na scénu, zase poklona a zase utíkám. A je mi krásně, jsem šťastná. To všechno že jsem způsobila já? A v zákulisí stojí s hůlčičkou sám starý pán Michail Semjonovič a usmívá se. Jeho úsměv je velmi, velmi laskavý. A co to pro nás znamenalo, *Michail Semjonovič se usmívá*, to víme jenom my sami a možná ještě pánbůh. Přiběhnu za kulisy, on mne utírá šátkem, líbá, a nakonec mi poklepe na rameno. ‚Tak to vidíš, ty moje hlavičko. Netrápili jsme se spolu nadarmo. A teď běž, běž. Musíš se děkovat, dokud tleskají. Jdi si vybrat odměnu za svou práci.‘ A tak jsem zase musela na scénu, dělala pukrlata na všechny strany, a pak zase honem za kulisy. Nakonec diváci utichli.

‚Tak, a teď pojď sem, ty hlavičko,‘ zavolal si mě náš drahý Michail Semjonovič. ‚Jestlipak víš, za co ti tleskali? Tak já ti to povím. Za to, že máš takovou hezkou a milou tvářičku. Co myslíš, že by bylo se mnou, kdybych se svou starou tlamou hrál tak jako ty dnes?‘

‚Co by se stalo?‘

‚Hnali by mě koštětem. Zapamatuj si to. A teď si jdi poslechnout kompli-

menty. Potom si ještě o všem pěkně popovídáme. Máme spolu nevyřízené účty!“

I když už měla Fedotovová první úspěchy za sebou a stala se herečkou Malého divadla, novopečeným členem činohry, stále ještě tančila v baletním souboru.

Stejně to bylo i se Samarinem, ve své době velmi slavným hercem. S velkým úspěchem debutoval v činohře, přijali ho do souboru, kde měl hrát role mladých milovníků, účinkoval už téměř ve všech představeních, ale přesto dál hrál v baletu *Král Kandaules* prchajícího lva, kterého zasáhne střela. Vynikající herec umíral tak krásně, že za něj nebylo možné najít náhradu. Tak tedy hrál v baletu dál.

Jen ať si zatančí, ať si zahrají. Proč by měli jen tak sedět. Jsou to mladí lidé, mohli bychom je snadno rozmazlit. To si mysleli staří učitelé i vedení divadla.

V téže divadle se ale učilo i podle jiných metod. Zajímavý byl také způsob, jakým vedl jeden z geniálních ruských herců mladého, ale už namyšleného herce, který právě přišel do divadla ze školy. Hráli spolu vaudeville, jehož celá zápletka spočívala v tom, že mladík ztratí důležitý dopis, a tím způsobí spoustu zmatků. Bylo však vidět, že žák ztrácí dopis, protože ho ztratit má, a ne nevědomky!

„Ještě jednou! Znovu! Tomu nevěřím! Takhle nikdo nic neztrácí! Jen si pěkně vzpomeň, jak se ztrácejí milostné dopisy. No, nebuď líný! Teď to bylo lepší! Znovu! Zas tomu nevěřím.“ Tak se celé hodiny snažil dosáhnout toho, bez čeho by hra nebyla hrou. A celé ředitelství i s dramaturgií trpělivě čekalo, až se mladý herec naučí ztrácet dopis.

Vaudeville se nakonec hrál s úspěchem a mladý milovník zpychl ještě víc.

„Budeme ho muset trochu usadit,“ řekl starý herec.

„Stěpo, prosím tě, vid, že mi podáš kožich,“ řekl mu přede všemi velmi laskavým tónem. „A teď ještě galoše. Tamhle jsou. Vyndej je, prosím tě. Nebuď líný, jen se pěkně ohni a podrž mi je, to víš, už jsem starý. Tak, už je to dobré. A teď plav!“

Ve škole se kladl důraz především na normální všeobecné vzdělání. Tehdejší slavní profesori s žáky rozmlouvali a snažili se tak rozšířit jejich obzor. Pokud jde o odborné předměty, probíhala výuka přibližně takhle: Představme si, že žák neumí správně vyslovit hlásky „s“, „ž“, „šč“. Učitel si tedy před něj sedne, otevře ústa, jak to jen jde, a říká:

„Dívej se mi do pusy. Vidíš, co dělá jazyk, pokládá se k hornímu rtu.

Ty to dělej také tak. Zkus to! Desetkrát opakuj! Víc otevři pusy, budu se ti do ní dívat.“

Sám na sobě jsem se přesvědčil, že po týdnu až čtrnácti dnech usilovného cvičení se dá chybná výslovnost odstranit a že se žák naučí, co má dělat, aby vyslovoval hlásky správně.

Učitelé zpěvu z řad operních pěvců cvičili hlas některým vybraným činohercům.

Při hodinách dikce se žáci učili verše nazpaměť a potom deklamovali. Tady velice záleželo na konkrétním vyučujícím. Ti, kteří měli v oblibě prázdný, okázalý patos, který byl podle nich v tragédiích nevyhnutelný, učili žáky prozpěvovat každé slovo. Jiní ovšem dávali přednost patosu vnitřnímu a snažili se dosáhnout prostoty a síly pochopením myšlenkové podstaty textu. Jistěže to bylo nesrovnatelně obtížnější, ale také nesrovnatelně pravdivější.

Zároveň s touto výukou se studovala role buď pro veřejné představení nebo pro školní vystoupení, při kterých se předváděly různé úryvky z her.

O Michailu Semjonoviči Ščepkinovi se vypráví, že se svým žákům uměl tolik přiblížit, viděl jim až do duše, že okamžitě chápali jeho záměr. Jak to dělal, to je tajemství, po kterém nezůstaly žádné stopy, nepočítáme-li několik jeho dopisů Šumskému, Alexandře Ivanovně Šubertové, Gogolovi a sochaři Anněnkovovi.

Když se role hrála veřejně, bylo každé další představení jakoby novou zkouškou, po níž žáka chválili nebo hubovali, přičemž mu vysvětlili všechno, co bylo třeba. Neměl-li žák úspěch, řekli mu, co jeho hraní chybělo, kde musí přidat a co bylo dobré. Pochvaly tedy povzbuzovaly a ostatní postřehy usměrňovaly. Když ale žák začal být namyšlený, nikdo se s ním nemazlil. Tak se učilo před lety.

Potomci a následovníci velkých herců zachovali z této prosté, nikde perem nezachycené, moudré tradice a pedagogického systému až do naší doby alespoň zlomky. Snažili se pokračovat v cestě, kterou jim určili učitelé. Někomu z nich, například Fedotovové, jejímu muži Fedotovi, Naděždě Michajlovně Medveděvové, V. N. Davydovovi a dalším nadaným lidem se dařilo předávat novým generacím duchovní podstatu tradice.

Avšak jiní, méně nadaní, ji chápali povrchně a mluvili víc o vnější formě než o jejím vnitřním obsahu. Další zase hovořili o pojetí hry vůbec a ne o samé podstatě umění. Tito nepřiliš schopní lidé napodobovali po vnější

stránce Ščepkina a tvrdili, že hrají à la Ščepkin, ovšem ve skutečnosti pouze předváděli celou řadu šablon a učili, jak „se hraje“ taková a taková role, anebo vysvětlovali, k jakému konečnému *výsledku* se při ztvárnění role musí dojít.

Za stolem, pokrytým zeleným sukem, sedělo několik herců a velice mnoho neherců a různých pedagogů a úředníků, kteří k umění neměli nejmenší vztah. Ti všichni pak zřejmě hlasováním rozhodovali po jednom jediném nedokončeném přednesu básně o osudu zkoušených talentů nebo zabeďněnců. Ze své vlastní dlouholeté zkušenosti vím, že ti, kteří složí přijímací zkoušky s největším úspěchem, jen velmi zřídka splní naději, jež se do nich vkládají. Ten, kdo dobře vypadá a má za sebou trochu zkušeností z ochotnických představení a koncertů, snadno při zkouškách oklame i zkušeného učitele, který ještě ke všemu hledá a chce najít v každém zkoušeném nový talent. Najít nového génia je velmi příjemné. Skutečné talenty se ale skrývají hluboko v duši a pomoci jim dostat se na světlo není snadné. Proto také nebyli, jak si vzpomínám, mnozí z nyní slavných herců při zkouškách nijak zvlášť úspěšní. A někteří, jako například Orleněv nebo Knipperová, dokonce propadli v jedné z nejlepších divadelních škol.

Porovnejte tento způsob přijímání do školy se systémem, který se praktikoval v starém divadle, a pochopíte ten rozdíl.

Měl jsem za sebou mnoho ochotnických představení, a tak jsem si počínal zkušeně.

Každý ze zkoušejících o mně tenkrát asi řekl:

„Jistě to není ono. Vlastně to nestojí za nic. Ale ten hlas a ta postava, to se na jevišti hned tak nevidí!“

Kromě toho jsem se osobně znal s Glikerií Nikolajevnou Fedotovovou, protože jsem býval velmi často u nich v domě. Přátelil jsem se s jejím synem, byl to můj vrstevník, student, velmi miloval divadlo a herecké umění a nakonec se stal hercem Malého divadla. Ačkoliv jsem tedy přednášel špatně, byl jsem přijat.

V tehdejší době se od žáků vyžadovalo značné všeobecné vzdělání a bylo zavedeno mnoho odborných předmětů. Učení profesori jim vtlučkali do hlavy všemožné poznatky o hře, která se zkoušela. To vše nutilo k myšlení, ale cit zůstával pěkně v klidu. Velmi názorně nám líčili, jak má role a hra vypadat, tj. mluvilo se o konečném výsledku tvůrčího procesu, ale jak to udělat, jakou tvůrčí cestu a jakou metodu bychom měli zvolit, abychom dosáhli žádaného výsledku, o tom se mlčelo. Učili nás hrát danou roli najednou i po částech, ale neučili nás našemu umění. Výuka to byla neplod-

ná a nesystematická. Praktické poznatky se neověřovaly vědeckým zkoumáním. Případal jsem si jako těsto, z kterého někdo peče housku předem daného vzhledu i chuti.

Žáci se učili přednášet vlastně podle poslechu, hráli podle předlohy, každý z nás musel především kopírovat svého učitele. Žáci tedy přednášeli velice správně, se všemi tečkami a čárkami, přesně podle všech pravidel gramatiky, a všichni si byli k nerozeznání podobni vnější formou, která skrývala jejich vnitřní podstatu přesně jako uniforma.

Důvod, proč básníci psali básně a balady, to, o čem v nich mluvil jejich cit, a to, co pro ně bylo podstatné, to vše se zcela míjelo s tím, co nám z pódia přednášeli recitátoři. Zažil jsem vyučující, kteří vedli výuku následujícím způsobem:

„Nalaď si hlas a spusť! Soustřeď se, koncentruj hlas! Deklamuj ostošest!“

Jiný vyučující shlédł úryvek žakovského představení, přišel do zákulisí a rozčiloval se:

„Vy vůbec nekýváte hlavou! Když člověk mluví, musí přece nutně kývat hlavou!“

Tohle kývání hlavou má svou malou historii. Tenkrát měl velké úspěchy jeden výborný herec, jehož styl napodobovalo mnoho lidí. Měl však bohužel jednu základní vadu, a sice stále kýval hlavou. A všichni jeho následovníci úplně zapomněli, že jejich originál je především talent, že má vynikající vlastnosti a skvělou techniku, a vzali si z jeho hry ty prvky, které se přejímat nedají, nebo i nedostatky, jako třeba kývání hlavou, které se napodobí snadno. Ze školy pak vycházely celé ročníky žáků s rozkývanými hlavami.

Od žáků se prostě vyžadovalo, aby dělali přesně totéž, co jejich učitelé. A oni dělali totéž, jenom samozřejmě mnohem hůř, protože na to, aby byli stejní jako skuteční herci, neměli dost talentu ani techniky, ale byli by mohli stejnou věc udělat mnohem lépe po svém. Ať by to třeba bylo horší, bylo by to však upřímné, pravdivé a přirozené, dalo by se jim věřit. V umění se dá dělat leccos, pokud je to ovšem umělecky přesvědčivé.

Bez ohledu na všechny nedostatky výuky dramatického umění díky jednotlivým opravdu dobrým pedagogům, o nichž jsem už mluvil, držel se ještě Ščepkinův odkaz na škole i v divadlech, takže jsme ho poznali i my, i když se už začal přezívat.

Když jsem přišel do divadelní školy, dostal jsem se do skupiny žáků, kteří byli mnohem mladší než já. Bylo jim něco přes patnáct let a já jsem byl tenkrát už jedním z ředitelů Hudební společnosti a předsedou různých dobročinných spolků. Rozdíl mezi námi a našimi názory byl příliš velký

na to, abych se ve školním režimu a mezi řádnými žáky mohl cítit jako doma. Mimoto jsem nemohl docházet do školy příliš dochvilně, protože jsem měl práci ještě v továrně a v kanceláři. A tak jsem brzy začal od učitelů slýchat narážky na pozdní příchody a od žáků zase na shovívavost, kterou prý učitelé prokazovali mně a jim ne, hlavně pokud šlo o zameškané hodiny. Proto jsem ze školy po pouhých třech týdnech docházky zase odešel. Navíc odtud odešla i Glikerie Nikolajevna, a to byl jediný člověk, kvůli kterému stálo za to tam chodit.

HERECKÉ CHLAPECTVÍ

V DOBĚ, o které mluvím, byla v módě opereta. Známy divadelní provozatel Lentovskij, skutečně výjimečný člověk, kolem sebe soustředil mnoho skvělých nadaných herců nejrůznějšího zaměření a vynaložil značnou energii na vybudování letního divadelního komplexu, jaký neměl ve světě obdoby co do rozmanitosti, bohatosti a rozsahu. Celou jednu čtvrt uprostřed města zabíral hustý park s malými kopečky, pěšinkami, byla tu hřiště, rybníky s proudící vodou. Park se jmenoval Ermitáž (nebyla to nynější Ermitáž, ale předcházející, stará). Teď už po něm nezůstalo ani památky, protože celý pozemek bývalého parku byl zastavěn novými domy. Co všechno tu ale tenkrát bylo! Dalo se jezdit na lodičkách po rybníku, pořádaly se tu neuvěřitelně bohaté a rozmanité produkce na vodě, při nichž se srážely a potápěly ledoborce, chodilo se po laně přes rybník, slavily se tu vodní svátky s gondolami, lodičkami osvětlenými lampióny, mohli jste vidět nymfy, jak se koupají v rybníce, balet na suchu i na vodě. Chodili jsme na krásné procházky k tajemným besídkám, po cestičkách s poetickými lavičkami na břehu jezírek. Celý park byl zalit světlem desítek, možná i stovek tisíc světel, reflektorů, světelných nápisů a lampiónů. Byla tu dvě divadla. Jedno obrovské, pro několik tisíc diváků, určené operetě. Druhé bylo přírodní, nazývalo se Anthei, bylo postaveno jako rozvaliny řeckého amfiteátru a měly se tu hrát melodramy a féerie. Obě divadla měla na svou dobu neuvěřitelně velké jeviště, vešlo se sem několik orchestrů, balet, sbory a vystupovalo tu mnoho skvělých herců. Hned u divadla byla velká prostranství s jevištěm a obrovským hledištěm, určená pro představení pod širým nebem. Všechno, co znala Evropa v oboru parkové estrády, ať už to byly hvězdy šantánu nebo žongléři a hypnotizéři, to všechno jste mohli vidět v Ermitáži. Každý, kdo byl pozván do Moskvy, stoupl jako herec v ceně na celém světě. Jiné, ještě větší prostranství, bylo vyhrazeno pro cirkus, pro akrobaty, krotitele zvířat, lety vzduchem, závody, dostihy a zápasy.

Průvody, vojenské orchestry, cikánské soubory, ruské lidové písně atd. atd. Do slavného parku chodila celá Moskva i cizinci. V bufetech se prodávalo nepřetržitě.

Měšťané, prostý lid, šlechta, dívky lehkých mravů, mladí flamendři i obchodníci, všichni večer spěchali do Ermitáže, zvláště když byl horký letní den a v Moskvě se nedalo vedrem ani dýchat. Lentovskij velice dbal na to, aby jeho park navštěvovali především usedlí měšťané, a snažil se proto

okamžitě zabránit všemu, co by kazilo solidní pověst jeho podniku. Aby si pověst udržel, terorizoval veřejnost tím, že o sobě nechal kolovat různé zkazky: jistého výtržníka prý chytil za límec a hodil přes plot k sousedům; aby zchladil hlavu rozjařenému opilci, vykoupal ho v rybníce. Lehké dívky se ho bály jako čert kříže, a proto se v parku chovaly jako slečny z nejvznešenějšího penzionátu. A když se některá z nich přeci jen prohrěšila proti zavedenému pořádku, nikdy už do parku nesměla, a tak měla po výdělku.

Tomu všemu se dalo snadno uvěřit, protože přísný šéf podniku skutečně naháněl strach. Měl obrovskou sílu, mohutnou postavu s širokými rameny, krásný černý plnovous trochu východního typu a dlouhé vlasy přesně jako starodávný ruský bojar. Silný hlas, energická chůze, ruský kabát z jemného černého sukna a vysoké lakové boty dodávaly celé jeho osobě vzezření udatného bojovníka. K tomu velký zlatý řetěz s nejrůznějšími přívěsky a dárky od návštěvníků a slavných osobností, mezi nimiž nechyběly ani korunované hlavy. Dále čepice s velkým štítkem a obrovská hůl, téměř kyj, před nímž se třásl hrůzou všichni výtržníci. Lentovskij se nečekaně zjevoval ve všech koutech svého velikánského parku a vedl v patrnosti úplně všechno, co se tu dělo. A tato Ermitáž, tolik oblíbená u veškeré mládeže té doby, se stala předmětem našich divadelních snů.

V létě roku 1884 jsme se rozhodli, že se pustíme do operety. Vzorem, který jsme kopírovali tentokrát, nebyli jen Lentovského herci a to, co se dělo v jeho divadle, ale i to, co se odehrávalo mimo divadlo.

Na velkém prostranství před divadlem v Ljubimovce jsme chtěli zřídit pódium pro hudbu, iluminaci sestávající z lampiček a lampiónů, chtěli jsme tam postavit spoustu stolků, kde by návštěvníci mohli popíjet čaj nebo studené nápoje, a uspořádat program s oslňujícím ohňostrojem na řece. Jeden požitek měl nepřetržitě střídát druhý, přesně jako v Ermitáži. Sotva se přestane hrát v divadle, ozve se zvenku hudba a láká diváky k další zábavě. Diváci se tedy baví, a než se nadějí, volá je zvonek do divadla na další jednání. Jistě si umíte představit, co nás to stálo námahy připravit takovou událost, a ještě ke všemu na jeden jediný večer, který se pro nedostatek publika nemohl opakovat. Značnou část práce s osvětlením a úklidem jsme museli udělat sami. A zároveň se zkoušela opereta, s velkými sbory a spoustou herců. Hráli jsme první dějství *Mascotty*, a já jsem samozřejmě hrál roli krásného pastýře Pipa. Dnes se musím stydět, když vidím fotografii z té role. Všechny banální a vyumělkované prvky, tak typické pro naondulované pojetí krásy, jsem použil pro svou masku. Zakroucený knír, nakadeřené vlasy, uzounké nohavice. To měl být pastýř spjatý s přírodou. Až do takové

absurdity může zajít herec, který chce divadlo zneužít k tomu, aby se na něm mohl předvádět. Tenkrát jsem měl ještě ke všemu zálibu v operních gestech a mrtvé, přežitě šabloně. Zpíval jsem pochopitelně jako ochotník.

Všichni ostatní herci vypadali ve svých rolích moc pěkně. Sbory byly sestaveny z těch členů domácnosti a známých, v nichž jsme odhalili aspoň náznak hlasu. Pro všechny to byla nesmírná zátěž. Stejně jako já a můj starší bratr přijížděli mnozí z nich do Ljubimovky každý den až kolem sedmé večer, po práci v kanceláři. A po večeri, od devíti hodin až do dvou nebo tří do noci jsme zkoušeli. Ráno jsme vstávali v šest a jeli do Moskvy, abychom se zase vrátili na večerní zkoušky. Nechápu, jak jsme to mohli vydržet. Je to o to podivuhodnější, že jsme zdaleka ne každou noc uléhali k spánku, protože jsme po zkouškách odcházeli do velké společné místnosti, kde jsme měli spát spolu s členy sboru, kteří byli našimi hosty. Tam jsme se téměř každou noc veselili. Celá místnost byla plná postelí, zbyla jen malá ulička, aby se dalo projít. Je snadné si představit, co se tam dělo. Vtipy, anekdoty, povídání, záchvaty smíchu; napodobovali jsme různá zvířata, hlavně opice, které jsme předváděli tím způsobem, že jsme v rouše Adamově skákali ze skříně. Za měsíčku jsme se koupali v řece, hráli si na cirkus, provozovali gymnastiku a procházeli se po střeše. Naše činnost dostoupila takové míry, že se strop naší společné ložnice nakonec zborčil, takže jsme museli místnost vyklidit a ubytovat jednotlivé sboristy jinde. Ale ani pak jsme nepřestali a vzájemně jsme se po celých skupinách chodili navštěvovat.

Nakonec mělo naše dílo úspěch, i uvnitř v divadle, i venku na prostranství, ale žádný zvláštní užitek nám jako hercům nepřineslo. Vlastně spíš naopak, protože mně k dřívějším činoherním šablonám přibýly ještě šablony nové, a sice operní a operetní.

Přesto si ale myslím, že opereta nebo vaudeville je pro herce dobrá škola. Ne nadarmo jimi začínali svou kariéru staří zkušení herci, naši předchůdci, kteří se na nich učili činohernímu umění a právě na nich si vypracovávali hereckou techniku. Lehký žánr se neobejde bez hlasu, dikce, gest, pohybů, lehkého rytmu, svižného tempa a bujarého veselí. Ale ani to nestačí! Nutný je hlavně půvab a elegance, které teprve představení dodávají švih, podobně jako ona perlivá složka, bez níž by šampaňské bylo jen nakyslá voda. Výhodou tohoto žánru je také to, že ačkoli vyžaduje velkou vnější techniku, a dává tak příležitost ji stále zdokonalovat, nepřetěžuje herce složitými a silnými city a nedává jim úkoly, které pro svou duševní nezralost ještě nejsou schopni zvládnout. My jsme tenkrát už všechny tyto velké požadavky, které na umělce opereta kladla, chápali velmi dobře a nechtěli jsme z nich nic

slevovat, protože jsme již měli poměrně vytříbený vkus, který vyžadoval jemného přístupu k umění. Ale pokud jde o mne osobně, byl jsem jako naschvál vysoký, neobratný, naprosto negraciézni a navíc jsem spoustu hlásek vyslovoval chybně. Byl jsem tak nešikovný, že jakmile jsem vstoupil do trochu menší místnosti, všichni okamžitě začali uklízet různé svícny a vázy, které jsem jinak shazoval a rozbíjel. Na jednom velkém plesu jsem převrhl palmu i s květináčem, do něhož byla zasazena. Jindy jsem se zase dvořil jedné slečně, a když jsem s ní tančil, uklouzl jsem, zachytil se klavíru, který měl ale nalomenou nohu, a i s klavírem jsem se zřítíl na zem.

Všechny tyto komické příhody způsobily, že jsem byl svou nešikovností přímo proslavený. Nesměl jsem ani špitnout, že bych chtěl být hercem, protože by to vyvolalo jen úsměšky a vtípy.

Musel jsem tedy začít se svými vlastnostmi bojovat, pracovat s hlasem, dikcí, gesty, musel jsem hledat a trápit se v tvůrčích mukách. Práce na sobě samém se mi stala úplnou mánií.

Bylo parné léto, ale já jsem se vzdal venkovského vzduchu, letní přírody i pohodlí rodinného života. Všechny tyto oběti jsem rád přinesl, abych v opuštěném rodičovském domě mohl cvičit. Tam jsem se zdokonaloval v gestech ve velké předšíně před obrovským zrcadlem; mramorové stěny a schodiště vytvářely dobrou rezonanci, takže jsem si mohl cvičit hlas. Celé léto a podzim jsem každý den po práci v kanceláři od sedmi hodin večer do tří a čtyř hodin ráno bez přestávky pracoval podle programu, který jsem si sám určil.

Nemohu vyjmenovat všechno, co jsem tehdy dělal. Ať se mi dostalo do ruky cokoli, pléd, kus látky, část oděvu, dámský nebo pánský klobouk, všeho jsem použil pro vytvoření vnější podoby postavy, kterou jsem představoval sám pro sebe. Byl jsem sám sobě divákem, zevrubně jsem se prohlížel v zrcadle a seznamoval se s tělem i gesty. Byl jsem tehdy nezkušený a neměl jsem ani tušení, že by se v práci se zrcadlem mohlo skrývat nějaké nebezpečí. Přesto i tato práce byla užitečná. Poznal jsem své tělo, jeho nedostatky a prostředky, jak s nimi bojovat alespoň po vnější stránce. A pokud jde o obecnou divadelní gestikulaci, udělal jsem velké pokroky, a tak jsem se příští rok mohl pustit do nového žánru a vyzkoušet francouzskou komedii se zpěvy, která tou dobou přišla do módy díky obdivuhodné francouzské herečce Anně Judicové, která se stala idolem Moskvy, Petrohradu, Paříže a celé Francie. V tu chvíli jsem se alespoň o krok přiblížil k dramatu.

Sestry se vrátily z Paříže a byly nadšeny Judicovou. Viděly ji v *Lili*, komedii se zpěvy o čtyřech dějstvích. Hra měla velmi málo postav a velmi

mnoho hudebních i dramatických předností. Sestry nám nejen popořádku vyprávěly celý děj téměř doslova, ale zazpívaly také všechny hudební výstupy. Jen svěží mladá paměť si dokáže s takovou přesností vybavit pouze jednu, maximálně dvakrát shlédnuté představení.

Hned jsme podle vyprávění sester zapsali celý text a sestavili celou hru. Když se francouzština překládá do ruštiny, vzniknou obvykle dlouhé věty a složité obraty. My jsme se ale rozhodli, že text napíšeme jen v krátkých větách, podobných francouzštině.

Nad každou překládanou větou bděl ten představitel, který ji měl vyslovit. Každá věta se měla dobře říkat a herec měl mít možnost vyslovit ji s francouzskou intonací a akcentem. Bylo velké štěstí, že téměř všichni účinkující nejen dobře ovládali francouzštinu, ale rovněž cítili její chuť a melodičnost. Ne nadarmo proudila v žilách naší rodiny francouzská herecká krev. Někteří představitelé, zvláště pak nejstarší sestra Z. S. Alexejevová (Sokolovová), dosáhly v tomto ohledu dokonalosti. U ní se nedalo poznat, zda mluví rusky nebo francouzsky. Pravda, stejně jako my ostatní ani ona příliš nedbala na smysl věty a používala ji spíš pro její znění a francouzskou intonaci. A tak diváci sledovali ruské představení, ale chvílemi se jim zdálo, že se hraje v nějakém cizím jazyce. I v pohybech a vůbec chování na scéně podařilo se nám najít rytmus a tempo typické pro Francouze. Chování a způsob vyjadřování Francouzů jsme znali a dobře jsme mu rozuměli.

Režijní plán a výprava byly ovšem otrocky převzaty z Paříže, vlastně z vyprávění sester.

Já jsem si velmi rychle osvojil řeč i pohyby své francouzské role a tím jsem náhle získal na jevišti jakousi samostatnost. Možná jsem nehrál postavu tak, jak ji napsal autor, v každém případě se mi však podařilo vytvořit postavu pravého Francouze. A to už byl úspěch, protože ať jsem třeba i napodoboval, nenapodoboval jsem mrtvou divadelní šablonu, ale to živé, čeho jsem si sám v životě všiml. Od chvíle, kdy jsem pochopil národní charakter role, snadno jsem si mohl určit tempo a rytmus pohybů i řeči. Už to nebylo tempo pro tempo, rytmus pro rytmus, byl to rytmus vnitřní, i když obecného charakteru, vlastní Francouzům *vůbec*, a ne jedné individuální postavě, kterou jsem hrál.

Představení mělo bouřlivý úspěch a muselo se mnohokrát opakovat před zcela přeplněným sálem – hráli jsme ovšem zdarma. Byli jsme na tolik repríz velmi hrdí. Znamenalo to, že jsme začali být populární. Hvězdou večera byla sestra Z. S. Alexejevová (Sokolovová). I já jsem měl celkem slušný úspěch.

A zda nám toto představení přineslo užitek i jako hercům? Myslím, že ano, a dokonce dvojí. Za prvé to, že jsme se přizpůsobili francouzštině, což vylehčilo náš příliš těžkopádný způsob řeči, dodalo mu jistý švih a překonalo charakteristickou ruskou rozvleklost. A za druhé díky samému obsahu hry a charakteru rolí jsme k práci museli přistupovat novým způsobem, a sice právě podle charakteru postav. Tak třeba já jsem v prvním jednání hrál mladičkého vojína, trubače „piou – piou“; v druhém jednání jsem byl elegantním pětadvacetiletým důstojníkem a v posledním starým generálem, který na penzi trpí podagrou. Charakteristické rysy postavy, které jsem tehdy hledal, byly jistě jen vnější. Ale někdy se přece jen od vnějšího dá dojít k vnitřnímu. Není to sice nejlepší postup, ale přesto bývá v tvorbě možný. Díky tomuto postupu se mi dařilo roli prožívat podobně jako dřív ve hře *Praktický pán* roli studenta.

Na další zimní sezónu připravil Kroužek Alexejevových v našem moskevském napůl divadle napůl jídelně velkou a náročnou inscenaci, kterou režíroval bratr V. S. Alexejev. Byla to japonská opereta *Mikado*, hudbu složil anglický skladatel Sullivan, autorem výpravy byl K. A. Korovin.

Náš dům se na celou zimu změnil v malý kousek Japonska. Nastěhovali jsme k nám celou japonskou rodinu akrobatů, která pracovala v místním cirkusu. Ukázalo se, že to jsou opravdu řádní lidé, a musím říci, že nám byli velmi prospěšní. Naučili nás všem svým obyčejům: jak se v Japonsku chodí, jaké je držení těla, klanět se, tančit, gestikulovat s pomocí vějíře a vůbec s vějířem zacházet. Bylo to velmi dobré cvičení. Podle jejich pokynů jsme dali šit pro všechny účinkující i neúčinkující japonské kartounové šaty s pásy, které jsme se učili sami oblékat a vázat. Ženy chodily celé dny s nohama svázanýma v kolenou; z vějíře se stal nepostradatelný předmět, který jsme museli mít stále v ruce. Dokonce jsme začali pocítovat potřebu obdobnou japonskému zvyku, a sice pomáhat si při rozhovoru ve vyjadřování vějířem.

Jak jsme se jen vrátili po každodenní práci domů, okamžitě jsme se navlékli do japonských kostýmů, určených ke zkoušení, a chodili v nich až do noci, a ve svátek po celý den. Když se rodina sešla k obědu nebo k čaji, seděli za stolem samí Japonci s vějíři, které šustily a každou chvíli zapraskaly, jak je stále někdo rychle zavíral nebo rozvíral.

Měli jsme japonské hodiny tance a ženy se učily nejrafinovanějším způsobům gejš. Uměli jsme se do rytmu otáčet na podpatku a ukazovat při tom tu pravý, tu levý profil, padat na zem a dělat kotoul jako gymnasté, běhat do taktu drobnými krůčky, skákat a koketně cupitat. Některé dámy se dokonce časem naučily házet vějířem v rytmu tance tak, že v letu udělal

půlkruh a potom vletěl do rukou buď zpěvákovi, nebo tanečníkovi. Naučili jsme se s vějíři žonglovat, přehazovat si je přes rameno, přes nohu, a hlavně jsme se naučili bez výjimky všechny japonské pózy s vějířem, z nichž jsme pak sestavili celou škálu a jednotlivé pózy jsme zapsali do celé partitury úplně jako noty. Nakonec bylo pro každou hudební pasáž, pro takt nebo těžkou dobu určeno zvláštní gesto, pohyb, úkon s vějířem. V masových scénách, to jest ve sboru, měl každý zpěvák svou škálu gest a pohybů s vějířem také na každou pasáž, takt a přízvukový tón. Pózy s vějířem dotvářely choreografii souboru nebo spíš kaleidoskopicky se měnících prvků, které přecházely jeden do druhého. Zatímco část sboru zvedala vějíře nahoru, jiní je spouštěli a otvírali dole, až u nohou, třetí dělali totéž nalevo a čtvrtí napravo atd.

Když se ve velkých sborových scénách dal celý tento kaleidoskop do pohybu a po celém jevišti se míhaly vzduchem obrovské, střední i malé vějíře, červené, žluté, zelené, až se tajil dech, jak efektně to působilo. Postavili jsme mnoho všelijakých plošinek, aby se vějíři mohlo zaplnit celé nevysoké jeviště, od rampy, kde s nimi herci leželi na podlaze, až dozadu, kde stáli na nejvyšších místech. Vějíře zakrývaly celou scénu jako opona. Plošiny neboli praktikábly jsou stará, ale pro režiséra velmi pohodlná pomůcka pro skupinové výjevy. Představte si ještě pestré malebné kostýmy, z nichž mnohé byly právě japonské, starodávná samurajská brnění, prapory, opravdový japonský duch, originální gesta, svižnost, žonglování, akrobacii, rytmus, tanec, hezoučké tváře slečen a mladíků, hazard a temperament, a pochopíte, proč jsme měli takový úspěch.

Já jediný jsem byl skvrnou celého představení.

Je to zvláštní, nevysvětlitelné.

Jak je to možné, že já, jeden z režisérů, který jsem pomáhal bratrovi hledat při režírování nový duch a styl inscenace, jsem se jako herec nechtěl vzdát banální, nejteatrálnější operetní barvotiskové líbivosti? Když už jsem si jednou v létě v prázdné předsiní pracně vštípil určitý styl, nedokázal jsem na něj zapomenout ani v této japonské hře a snažil jsem se v ní vystupovat jako hezounký italský zpěvák. Přece nebudu po japonsku hrbit svou vysokou hubenou postavu, když nesním o ničem jiném, než jak ji co nejvíce napřímít! A tak jsem se opět utvrdil ve svých chybách a otřelých operetních návycích.

Rozhodli jsme se, že naše další inscenace bude činohra, protože opereta nás už omrzela. Snad by ani nestálo za to se o té práci zmiňovat, kdyby s tímto představením nesouvisela jedna okolnost, která na mě jako na herce měla velký vliv. Šlo o to, že jsem si vzal do hlavy, že v představení budu hrát

tragickou roli, i když to byl pouhý vaudeville. Jmenoval se *Zvláštní neštěstí*. Obsah je velice banální. Aby dal ženě za vyučenou a vynutil si od ní projev lásky, hraje muž tragédii: tváří se, že požil jed, jehož smrtelné účinky se právě začínají projevovat. Nakonec vše končí polibky.

Tento lehký vaudeville mi neměl sloužit k tomu, abych dělal legraci, ale abych si na něm vyzkoušel své dramatické umění a vyvolal v divákovi otřes. A tak jsem se z hlouposti snažil o nemožné a neslučitelné. Vznikla z toho celá řada komických momentů.

„Je to působivé?“ ptal jsem se, když jsem zahrál roli na zkoušce.

„Nevím... po pravdě řečeno, na mě to moc nezapůsobilo,“ omluvně řekl přihlížející.

„A teď?“

A běžel jsem na jeviště a hrál všechno od začátku, ještě křečovitěji, takže to bylo tím horší.

Ale nakonec... nalíčení, mládí, zvučný hlas, znalost divadelních efektů, dobré vzory, které jsem napodoboval... Někomu se to přece jen líbilo. A protože neexistuje herec, který by neměl cititele, měl jsem nějaké v této roli i já a samozřejmě jsem považoval za kompetentní jenom je, přičemž mínění těch druhých jsem si vysvětloval závistí, hloupostí a nepochopením.

Každý herec si najde spoustu důvodů a výmluv, aby si ospravedlnil své chyby a sebeklamy. Měl jsem jich až dost i já, jen abych sám sebe přesvědčil, že jsem rozený tragéd. Jak by také ne. Dokonce i ve vaudevillu jsem dokázal divákem otřást. Jenže ve skutečnosti bylo všechno jinak. V tragédii působí všechny barvy ostřeji, jsou nápadnější, víc bijí do očí. Proto zde mé chyby působily ještě hůř než v jiných představeních. Když zpíváte falešně polohlasem, není to nic příjemného, ovšem když zpíváte falešně ze všech sil, je to k nesnesení. Tenkrát jsem zpíval falešně ze všech sil.

Ale ať už to bylo jakékoli, v onom představení jsem si poprvé zahrál tragickou roli.

Konkurent

PŘIBLIŽNĚ v té době začal našemu ochotnickému souboru konkurovat kroužek Savvy Ivanoviče Mamontova.

Již na začátku knihy jsem slíbil, že se o tomto pozoruhodném člověku, který se proslavil nejen ve sféře umění, ale i svou veřejnou činností, zmíním alespoň několika slovy,

Byl to právě Mamontov, který postavil železnici na sever, do Archangelska a do Murmanska, aby tak byl umožněn přístup k oceánu, a na jih, k doněckým uhelným dolům, aby bylo spojení s centrem těžby uhlí; přitom se mu v době, kdy s tímto kulturně významným dílem začínal, všichni smáli a měli ho za dobrodruha. A tentýž Mamontov byl zároveň velkým mecenášem opery a hercům dával cenné rady, jak se líčit, oblékat, jak gestikulovat, dokonce i jak zpívat a vůbec jak vytvářet scénickou postavu. Ruské operní kultuře dal mohutný impuls tím, že vyzdvihl Šaljapina, jeho prostřednictvím pak proslavil Musorgského, kterého do té doby mnozí znalci zavrhovali, dále ve svém divadle připravil obrovský úspěch opeře *Sadko* od Rimského-Korsakova, který díky tomu získal tvůrčí energii k napsání *Carovy nevěsty* a *Saltana*. Tyto opery byly určeny pro Mamontovu scénu a zde také byly poprvé uvedeny. V jeho divadle, kde nám předvedl mnoho vynikajících operních inscenací, které sám režiroval, jsme poprvé uviděli místo dřívějších řemeslných dekorací celou řadu pozoruhodných děl mistrů štětce: Vasněcova, Polenova, Serova a Korovina, kteří spolu s Repinem, Antokolským a dalšími nejlepšími ruskými výtvarníky své doby v Mamontově domě a rodině téměř vyrostli, a dokonce by se dalo i říci, že tu prožili život. Kdo ví, možná že ani sám velký Vrubel by bez Mamontova nedosáhl své slávy. Jeho obrazy přece byly na nižněgorodské všeruské výstavě zcela zavrženy, jury se nedala pohnout k příznivějšímu hodnocení ani energickými Mamontovovými zásahy. Tehdy postavil Savva Ivanovič na vlastní náklady pro Vrubela celý pavilón a vystavil v něm jeho díla. Díky tomu se veřejnost začala o tohoto umělce zajímat a mnozí ho začali uznávat, až se nakonec stal slavným.

Mamontovův dům byl na Sadové, nedaleko Červené brány a blízko nás. Byl to přímo útulek mladých talentovaných sochařů, herců, hudebníků, pěvců a tanečníků. Mamontov se zajímal o všechny umělecké obory a všem rozuměl. Jednou nebo dvakrát do roka se v jeho domě pořádala představení pro děti nebo někdy i pro dospělé. Nejčastěji se hrály hry vlastní, které psal buď sám pán domu nebo jeho syn; někdy zase uvedli známí skladatelé svou novou operu nebo operetu. Tak vznikla opera *Kamorra* s textem S. I. Mamontova. Hrávaly se i hry známých ruských spisovatelů, jako třeba Ostrovského *Sněhurka*, pro niž Viktor Vasněcov vlastnoručně namaloval dekorace a návrhy kostýmů, které pak vycházely v různých ilustrovaných výtvarných publikacích. Tato proslavená představení se připravovala úplně jinak než u nás v kroužku Alexejevových, a sice vždy nahonem, během jediného týdne o vánocích nebo o masopustu, když děti měly prázdniny. Hra se

zkoušela tak dva týdny a za tu dobu se také musely připravit dekorace a kostýmy. V tomto období se pracovalo nepřetržitě ve dne v noci a celý dům se změnil v obrovskou dílnu. Mládež a děti, příbuzní, známí, všichni se sem sjížděli ze všech možných končin a pomáhali. Někdo míchal barvy, druhý zase natíral plátno podkladovou barvou, aby pomohl malířům, kteří tvořili dekorace, jiní dělali nábytek a rekvizity... V ženské části domu se stříhaly a šily kostýmy, na což dohlíželi výtvarníci, které sem občas zavolali, protože bylo třeba něco vysvětlit. Po celé místnosti byly rozestaveny stoly, na kterých se stříhalo. Každou chvíli sem volali herce přímo z jeviště, aby si vyzkoušeli kostýmy. Ve dne v noci tady pracovali dobrovolní i najatí herci a švadleny, kteří se střídali ve směnách. A v jiném koutě u klavíru zase zkoušel hudebník árii a kuplet s nezletilou herečkou, která evidentně nevynikala nikterak geniálním hudebním nadáním. Všechna tato činnost probíhala za neustálého rachotu a tlukotu tesařských prací, které se ozývaly z velkého pokoje, z pracovny (nyní ovšem dílny) samého pána domu. Tam se totiž stavělo jeviště. Jeden z nespočetných režisérů tu přitom uprostřed prken a hoblin zkoušel roli s několika účinkujícími; strašný hluk vůbec nebral na vědomí. Jiná taková zkouška se konala na nejrušnějším místě, totiž u hlavního schodiště. Se všemi nejasnostmi běhali herci i režiséři k hlavnímu režisérovi představení, k Mamontovovi. Ten seděl ve velké jídelně, u stolu s čajem a zákusky, kterých bylo po celý den co hrdlo ráci. Zde se také shromažďovali dobrovolníci, kteří přijeli vypomoci s představením. Uprostřed tohoto nepřetržitého hluku a halasu seděl pán domu a psal hru, zatímco nahoře se zkoušely její první akty. Sotva dopsal list, hned se začalo s opisováním, potom se list předal účinkujícímu, který běžel nahoru a podle ještě neoschlé stránky hned začal zkoušet čerstvě napsaný výjev. Mamontov měl udivující schopnost pracovat mezi mnoha lidmi a dělat několik věcí najednou. I nyní tedy vedl celou práci, zároveň psal hru, žertoval s mladými, diktoval obchodní dopisy a telegramy týkající se složitých záležitostí kolem železnice.

Výsledkem čtrnáctidenní práce bylo svérázné představení, které dokázalo nadchnout a vyprovokovat zároveň. Báječné dekorace, vyšlé z rukou nejlepších malířů a skvělý režijní záměr znamenaly počátek nové éry v divadelním umění a obracely na sebe pozornost nejlepších divadel v Moskvě. Na druhé straně však s tímto nádherným pozadím kontrastovaly výkony ochotníků, kteří nejen že se nedokázali sezkoušet, ale nebyli schopni ani se naučit role. Perná práce nápovědy v zákulisí, bezmocná zadrnutí a pauzy vyděšených herců, jejichž tiché hlasy nebylo téměř slyšet, místo gestikulace

podivné křeče z rozpaků a naprostý nedostatek herecké techniky, to všechno způsobilo, že představení chyběla divadelnost a hra sama přes vynikající režijní záměr a nádhernou výpravu vyzněla úplně naprázdno. Jistěže tu a tam v některé roli na chvíli zazářil talent, protože mezi účinkujícími byli i profesionální herci. To potom celá scéna na čas ožila, ovšem jen na ten okamžik, pokud na ní herec stál. Tato představení jako by byla vytvořena jen proto, aby dokázala zbytečnost celé výpravy, chybí-li postava pro divadlo nejdůležitější, a to nadaný herec. Právě při těchto představeních jsem pochopil a na vlastní oči viděl, co pro naši kolektivní tvorbu znamená nedotaženost, nesezkušenost a špatná souhra souboru. Přesvědčil jsem se, že v chaosu nemůže vznikat umění. Umění, to je pořádek a soulad. Vůbec nezáleží na tom, jak dlouho kdo hru připravuje, jestli den nebo celý rok. Malíře se přece také neptáme, jak dlouho maloval obraz. Pro mne je hlavní, aby dílo ať už jednotlivého umělce nebo hereckého, uměleckého kolektivu bylo ucelené a dotažené, harmonické a jednotné, aby se všichni účastníci a tvůrci představení podřizovali společnému tvůrčímu cíli. Je zvláštní, že právě Mamontov, takový citlivý herec a výtvarník, nacházel přímo rozkoš v naprosté ledabylosti a ukvapenosti vlastní divadelní práce. Na toto téma jsme se stále přeli a hádali, až se z toho vyvinula známá konkurence a antagonismus mezi jeho a našimi představeními. To ovšem neznamená, že jsem se Mamontovových inscenací neúčastnil, naopak, hrál jsem v nich a byl jsem upřímně nadšen prací výtvarníků a režisérů; ovšem jako herec jsem z toho kromě roztrpčenosti nezískal vůbec nic.

Přesto však tato představení sehrála velkou roli, a to ve vývoji dekoračního umění ruského divadla; vzbudila zájem nadaných výtvarníků, takže se od té doby dekoracím začali věnovat skuteční malíři, kteří postupně vytlačili původní dekoratéry; ti vlastně byli jakousi odrůdou pouhých natěračů.

Mezivládí /BALET. OPERNÍ KARIÉRA. OCHOTNIČENÍ

NÁŠ KROUŽEK Alexejevových na tom byl špatně. Sestry se vdaly, bratr se oženil, všem se narodily děti a začaly starosti, které bránily věnovat se divadlu. Nebylo možné dát dohromady nové představení a pro mě tím začalo dlouhé období nečinnosti. Ale můj starostlivý osud nespal a nedovolil mi mařit čas. V očekávání nové práce mne zavedl především do říše Terpsichoriny. Bez toho se našinec, dramatický umělec, těžko obejde. Do baletu jsem ovšem začal chodit bez jakéhokoli cílevědomého úmyslu. V období

„mezivládí“ jsem prostě zkoušel všechno možné, a tak jsem se dostal i k baletu, abych se podíval, jak tam mí přátelé, náruživí baletomani, ze sebe dělají šašky. Šel jsem se tam posmívat a sám jsem se chytil.

Být baletoman je svého druhu úděl. Baletomani nevynechají jedině představení, ale zásadně přicházejí pozdě, aby za zvuku hudby slavnostně prošli ke svému místu, a to prostřední uličkou v přízemí. Něco úplně jiného ovšem je, jestliže *ona*, tj. předmět baletomanova zbožňování, je na scéně hned od samého začátku jednání. To potom baletoman jde na své místo během předehry. Chraň bůh, aby se opozdil, to by byla urážka! Jakmile *ona* dokončí svůj výstup a dál není na programu žádná všeobecně uznávaná diva, považovalo se za nedůstojné pravého znalce mařit čas na prostřednostj. Zatímco se tančilo, museli jít baletomani do koutku pro ně zvlášť zřízeného v kužárně a tam seděli až do té chvíle, kdy přišel biletář (který to měl v pracovní náplni) a ohlásil každému ctiteli zvlášť, že „Už začínají!“ To znamenalo, že předmět zbožňování toho nebo onoho baletomana se už brzy objeví na scéně a že je tedy třeba nastoupit do služby. Nebylo nutné, aby se idol vyznačoval velkým talentem. Samozřejmě je však nutné dívat se na *ni* a ani na okamžik nedat kukátko z očí, a to nejen když tančí, ale hlavně když má chvíli volno. Pak se okamžitě rozjede mimický telegraf.

Tak například: Ona stojí stranou, zatímco kolegyně tančí. A teď se podívala přes rampu směrem k stálému místu baletomana, svého ctitele. Usmála se. To znamená, že je všechno v pořádku, že se nezlobí. Kdyby se neusmála, ale zamýšleně se podívala do dálky a potom na znamení smutného vzdoru stranou, sklopila oči a odešla tiše do zákulisí, znamenalo by to, že je uražená, že se na ctitele nechce ani podívat. Pak je to špatné. Potom se nebohému baletomanovi rozbuší srdce a hlava se mu zatočí. Střemhlav se vrhne k příteli, cítí se veřejně poplíván, přisedne si k němu a začne šeptat:

„Viděls to?“

„Viděl,“ odpovídá zasmušile přítel.

„Co to znamená?“

„Nechápu... Byls v pasáži?“

„Byl.“

„Usmívala se? Posílala ti oknem polibky?“

„Posílala.“

„Pak už tomu vůbec nerozumím.“

„Co mám dělat? Co kdybych jí poslal květiny?“

„Zbláznil ses? Žačce chce posílat květiny do zákulisí!“

„Tak co mám dělat?“

„Počkej, ať si to můžu rozmyslet... Podívej, ta moje se dívá... Bravo! Bravo! Tleskej taky!“

„Bravo, bravo! Opakovat!“

„Ne, nebude přidávat... Tak co teď s tebou. Kup květiny, já napíšu lístek a pošlu ho zároveň s květinami té mojí. Chápeš? Ta jí ty květiny dá a všechno jí vysvětlí!“

„To je geniální. Kamaráde! Ty mě vždycky zachráníš. Už letím!“

V příštím jednání se *ona* objevila s květinou za živůtkem. Podívala se směrem k provinilému baletomanovi a usmála se. Baletoman nadšeně vyskočil a zase běžel za přítelem.

„Usmála se! Usmála! Zaplať pánbůh! Ale proč se zlobila, to je záhada!“

„Přijď k nám po představení a od té mé se všechno dozvíš.“

Po představení musí baletoman dámu svého srdce doprovodit domů, a ti, kdo jsou zamilováni do žaček baletní školy, na ně čekají u východu pro herce. Tady se odehrávají následující scény. Přijede obrovský kočár. Otevrou se přední dveře, přesněji určeno ty, které jsou blíž u východu. Do kočáru naskočí *ona*, stoupne si k protilehlým, tj. zadním dveřím a zakryje je tělem. Spustí se okénko, k němu přichází *on*, buď políbí ruku, nebo předá lísteček, nebo řekne něco velmi stručného, ale tak hlubokomyslného, aby stálo za to přemýšlet o tom celou noc. V tu chvíli nastupují předními dveřmi do kočáru další žákyně, její přítelkyně.

Mezi baletomany se našli takoví odvážlivci, kteří dokázali baletku unést, posadit ji do rychlého kočáru a s větrem o závod proletět několika ulicemi. Když přijel kočár ke vchodu do školy, uprchlíci už tam čekali. *On* své dáme pomohl nastoupit zadními dveřmi do kočáru a ostatní žákyně zatím vystupovaly předními dveřmi a kryly svými těly tajný návrat uprchlice před přísným zrakem vychovatelky. To byl ale velice obtížný manévr, který vyžadoval podplacení kočího, vrátného a vůbec důmyslnou organizaci.

Poté co baletoman vyprovodil žákyni, jel ke svému příteli nebo spíš k dámě jeho srdce. Tady se vše vysvětlí velice jednoduše. Ukázalo se, že dnešní smutná příhoda se stala proto, že večer byli všichni v pasáži, která je naproti oknům divadelní školy, žákyně se v určenou dobu dívaly oknem, vyhlídkou posílaly polibky a dělaly nejrůznější kabalistická znamení, když tu se dole v okně objevila dueña, totiž dozorkyně. Baletomani se tedy honem schovali. Za čas se zase vrátili, ale provinivší se baletoman nepřišel, za což se dáme jeho srdce její přítelkyně krutě vysmály.

V penziónech, kde většinou bydlely svobodné tanečnice, leccos připomínalo studentský život v mansardách. Scházeli se tu obyvatelé z mnoha

pokojů, někdo běžel do obchodu koupit zákusky, jiní se dělili o to, co měli, ctitelé přinášeli bonbóny a vzájemně si je nabízeli. Tak vznikla improvizovaná večere s čajem a samovarem, během níž byly důkladně vzaty do prádla všechny herečky a celé vedení nebo se vyprávěly historky z divadelního a zákulisního světa, ale hlavně se zevrubně rokovalo o posledním představení. Právě tyto chvíle jsem měl nejraději, protože stačilo poslouchat a člověk pronikal do tajemství baletního umění. Pro každého, kdo nehodlá studovat určitý obor do hloubky, ale chce se s ním seznámit jen v hrubých obrysech a porozumět tomu, co se možná jednou bude muset učit do podrobností, je nejzajímavější a nejučelnější zúčastnit se živé debaty odborníků o tom, co právě spolu s nimi viděl a co oni teď hodnotí. Tyto pře o živých vzorech, s názorným předvedením zmíněných zásad pro mne byly nejlepším uvedením do tajů baletní techniky. Když se baletce nedostávalo slov, snažila se přesvědčit nás pohybem, a tak začala tančit. Nejednou jsem při takové příležitosti musel dělat baletního partnera a držet baletku, která nám chtěla něco předvést. Často jsem ji pustil, a moje nešikovnost mi názorně předvedla tajemství určitého technického triku. Když k tomu připočteme ještě věčné debaty baletomanů v jejich kuřáckém koutku v divadle, kam jsem měl přístup a kde jsem se setkával s chytrými, sečtělými a citlivými estéty, kteří tanec a gesto nehodnotili z hlediska vnější techniky, ale z hlediska estetického působení nebo uměleckých a tvůrčích záměrů, měl jsem materiálu pro poznávání a zkoumání baletu víc než dost. Znovu opakuji, že to vše jsem do sebe vstřebával bez určitějšího záměru, protože jsem na balet nechodil kvůli studiu, ale proto, že se mi líbil tajuplný, barevný a poetický život mezi kulisami.

Jak krásná a fantaskní jsou zákoutí za kulisami s nenadálými záblesky světla z lamp, reflektorů a projektorů, které jsou všude rozestavěny! Tady modré světlo, tam červené, jinde zase fialové. Barevný vodotrysk. Neko- nečná výška a přitímí nahoře, tajemné hlubiny dole, v propadlišti. Malebné skupinky herců, čekajících na výstup, v pestrých kostýmech z různobarevných látek. A o přestávce oslňující světlo, zběsilý ruch, chaos, práce. Pomalovaná plátna s horami, skalami, řekami, mořem, blankytným nebem, bouřkovými mračny, rajskými zahradami i horoucím peklem padají shora a vylétají do výšky. Po podlaze kloužou obrovské barevné stěny pavilónů, reliéfové sloupy, arkýře, části staveb. Zničení dělníci, zpocení, špinaví a roztrhaní a vedle nich éterická baletka, která si protahuje ručky nebo nožky a chystá se odlétnout na scénu. Fraky hudebníků, livreje uvaděčů, vojenské uniformy, švihácké obleky baletomanů. Hluk, křik, nervózní

atmosféra, všechno se pomotá, smíchá, celé jeviště se obnaží, je zmatek, který se však postupně zase změní v pořádek, v nový, harmonický obraz. Existují-li na světě kouzla, pak jedině na jevišti!

Cožpak je možné se v takovém prostředí nezamilovat? I já jsem se zamiloval, i já jsem se celého půl roku dokázal dívat na jedinou žákyni baletní školy, která, jak mi všichni tvrdili, do mne byla k zbláznění zamilovaná, a mně se zdálo, že se na mne ze scény usmívá a dělá tajemná znamení. Byli jsme si poprvé představeni, když žačky pustili domů na vánoce. Ale ta hrůza! Ukázalo se, že jsem se půl roku díval na jinou baletku. Ale i ta druhá se mi hned zalíbila. Také do ní jsem se okamžitě zamiloval. To všechno bylo dětsky naivní, tajemné, poetické – a hlavně čisté. Je omyl si myslet, že u baletu vládne jiný, zvrácený duch. Nikde jsem ho tam neviděl a dodnes s vděčností vzpomínám na veselé časy, zamilovanost a zaujetí, které jsem prožil v říši Terpsichory. Balet je nádherné umění, ale... ne pro nás, činoherní herce. My potřebujeme jiný styl. Jiná gesta, jinou grácií, jiný rytmus, chůzi, pohyby. Všechno, úplně všechno jiné. Z celého baletu můžeme převzít jen obdivuhodnou pracovní disciplínu a umění pracovat se svým tělem.

V době, kdy jsem se zabýval baletem, přijela do Moskvy slavná italská tanečnice Zucchiová a bývala často u nás. Po obědě někdy tančila na naší domácí scéně.

V té době měli moji bratři hrbatého vychovatele.

„Aby byla žena šťastná,“ říká italské přísloví, „musí alespoň jednou obejmout a políbit hrbáče.“ Zucchiová chtěla být velice šťastná, a proto chtěla hrbáče políbit mnohokrát. Ale jak to udělat?

A tak jsme ji navedli, aby naoko uspořádala na naší scéně dobročinné představení, předvedla balet *Esmeralda* a poprosila hrbatého vychovatele, aby hrál Quasimoda. Potom ho bude moci pod záminkou zkoušek a opakování jednotlivých částí baletu objímat a líbat tolik, kolik je k italskému štěstí třeba. Já jsem si vzal na starost evidenci objetí i políbků.

Začaly zkoušky, při nichž byla Zucchiová režisérkou a představitelkou hlavní role *Esmeraldy* zároveň. Teď jsme měli možnost vidět ji, jak tančí i jak režíruje a hraje. Nic lepšího jsme si nemohli přát! Zucchiová brala díky pověře svou roli velice vážně. Musela vést zkoušky tak, aby hrbáč věřil v jejich opravdovost a v nutnost našeho divadelního nápadu. Mohli jsme tedy zblízka pozorovat práci velké umělkyně, a to pro nás bylo o to

zajímavější, že Zucchiová byla především činoherní umělkyně a až v druhé řadě tanečnice, ačkoli i v této oblasti dosahovala vysoké úrovně. Při těchto položertovných zkouškách jsem sledoval její nevyčerpatelnou fantazii, bystrou obrazotvornost, nápaditost, osobitost, vkus při výběru tvůrčích cílů i při sestavování režijního plánu, neobyčejnou přizpůsobivost a hlavně naivní, až dětskou víru v to, co každou jednotlivou vteřinu na scéně dělala a co se kolem ní dělo. Věnovala jevišti veškerou svoji pozornost, beze zbytku.

Dále mě velice překvapovalo, jak uvolněné měla svaly v momentech silného duševního vypětí, v činohře i při tanci, když jsem se jí dotýkal, abych ji podržel jakožto baletní partner. Já jsem byl úplně naopak na scéně vždy napjatý, má fantazie nepracovala, protože jsem se řídil cizími vzory. Moje divadelní vynalézavost, přizpůsobivost a výběr úkolů atd. směřovaly jenom k tomu, abych se podobal hercům, které jsem napodoboval. Vlastní vkus a osobitost jsem neměl kde uplatnit zase proto, že jsem se řídil cizími, a tedy už hotovými vzory. Pozornost jsem nevěnoval tomu, co se v dané chvíli odehrávalo na scéně, ale tomu, co se dělo kdysi na jiných scénách, z nichž jsem si bral příklad. Nedělal jsem to, co jsem sám cítil, ale opakoval jsem, co cítil někdo jiný. Ale není možné žít cizím citem, jestliže se nestal mým vlastním. Proto jsem napodoboval výsledky cizích prožitků jen vnějškově. Proto jsem se napařoval a přepínal. Možná že právě Zucchiová mě poprvé přiměla, abych se zamyslel nad svou chybou, o které jsem ještě nevěděl, jak s ní bojovat.

Pod vlivem Mamontova se můj zájem přenesl z baletu na operu. V sedmadesátých letech došlo v ruské národní opeře k značnému oživení. Pro divadlo začaly psát takové osobnosti ze světa hudby jako třeba Čajkovskij. Podlehli jsem všeobecnému nadšení, namluvil jsem si, že jsem zpěvák, a začal se připravovat k operní kariéře.

V té době měl mezi vyučujícími velké úspěchy vynikající pěvec, tenorista Fjodor Petrovič Komissarževskij, otec slavné herečky Věry Fjodorovny Komissarževské a známého režiséra Fjodora Fjodoroviče Komissarževského. Začal jsem k němu chodit na hodiny zpěvu. Každý den po práci v kanceláři, často bez oběda, jsem letěl na druhý konec města na hodinu k svému novému příteli. Nevím, co pro mě mělo větší užitek, zda vyučování samo nebo debaty, které po něm následovaly.

Když se mi zdálo, že jsem v hlasových cvičeních pokročil natolik, že bych mohl vystoupit v nějaké roli, rozhodli jsme se uspořádat představení. Sám

Komissarževskij, kterému se zastesklo po jevišti, chtěl hrát spolu se mnou. Naše divadelní jídelna zela prázdnotou, a tak mělo být představení tam. Připravoval jsem dvě scény, duet Mefistofela z *Fausta* (Komissarževskij a já) a první jednání z Dargomyžského opery *Rusalka*, v níž jsem zpíval mlynáře a Komissarževskij knížete. Kromě toho byly pro ostatní žáky připraveny další úryvky, v nichž vystupovali skuteční zpěváci s hlasy, s nimiž se ten můj nemohl rovnat. Po druhé zkoušce jsem začal chraptět, a čím více jsem zpíval, tím to bylo horší.

Tolik mě to mrzelo! Hrát v opeře je totiž příjemné a velice snadné. Právě hrát, ne zpívat (zvláště když na to člověk nemá hlas). Všechnu práci už udělal skladatel, stačí převzít to, co on vytvořil, a úspěch je zaručen. Nechápu, jak je možné nenadchnout se dílem, které napsal nadaný skladatel. Jeho hudba, instrumentace a leitmotivy jsou tak přesvědčivé, jasné a výmluvné, že by podle nich mohl dobře hrát snad i nebožtík. Jenom je třeba poddat se bez zábran kouzelné síle tónů. Operní role Mefistofela a mlynáře v *Rusalka* jsou navíc už předem tak přesně vyhraněné, jasné a mají jednu provždy určenou šablonu, že nevyžadují žádnou přípravnou práci: jdi na scénu a hraj tak, jak se očekává! Prostě kopíruj a je to! Mé tehdejší ideály nebyly jiné, tím spíš, že jsem se snažil jen napodobovat skutečné herce vůbec, hlavně pak vždy toho, který mě právě nejvíce zaujal.

Představení se nedostalo dál než ke generálce, což bylo mé štěstí, protože se jasně ukázalo, že proslavit bych se v něm nemohl. Mimoto se mi každodenní námahou stále víc a víc ztrácel hlas, až se nakonec ztratil úplně, takže jsem ze sebe kromě sípání nevypravil vůbec nic.

Když jsem tedy stanul na scéně spolu s dobrými zpěváky, pochopil jsem, že můj hlasový fond není pro operu vhodný a že má hudební příprava je nedostatečná. Bylo mi jasné, že ze mne zpěvák nikdy nebude a že se musím navždy rozloučit se snem o operní kariéře.

V hodinách zpěvu jsem nepokračoval, ale dál jsem skoro každý den jezdil za svým bývalým učitelem Komissarževským, abych s ním mluvil o umění a abych se u něho setkával s lidmi, kteří se zabývají hudbou a zpěvem, s profesory Konzervatoře, kde Komissarževskij vedl operní oddělení a já jsem stále byl jedním z ředitelů. Musím se přiznat, že jsem měl tajné odvážné plány stát se Komissarževského pomocníkem v oddělení nauky o rytmu. Toto oddělení jsem si pro sebe vymyslel. Nedokázal jsem totiž zapomenout, jak úžasně na mne při operních zkouškách působilo hraní podle rytmu hudby. Nemohl jsem si nevšimat, jak se herci snaží spojit zároveň několik různých rytmů: orchestr a skladatel se drží svého, zpěv s ním musí jít

paralelně, ale sbor automaticky zvedá a spouští ruce v jiném rytmu a chodí v třetím. Každý zpěvák podle nálady hraje nebo spíš nehraje ve vlastním rytmu, nebo lépe řečeno bez jakéhokoli rytmu.

Snažil jsem se Komissarževskému dokázat, jak nutný je pro zpěváka kultivovaný rytmický pohyb. Tato moje myšlenka ho velmi zaujala. Dokonce jsme našli korepetitora a celé večery jsme žili, pohybovali se, seděli a mlčeli v rytmu.

Konzervatoř bohužel Komissarževskému nepovolila zřídit navrhované oddělení a naše zkoušky skončily. Ale od té doby mi stačí zaslechnout hudbu a už se mi samy od sebe vybavují rytmické pohyby a mimika podle mých tehdejších představ.

Tyto velmi nejasně formulované zákonitosti se objevily i v mé činoherní činnosti, ale tenkrát jsem ještě nechápal, čím se to vlastně řídím, když se poddávám té nebo oné rytmické vlně.

Problematiky rytmu jsem se jenom dotkl, nepoznal jsem ji důkladně a časem jsem na ni zapomněl. Ale mé podvědomí pracovalo samo. O tom však bude řeč až později.

Zpěv se tedy neměl stát mým osudem. Co teď? Mám se snad vrátit k operetě a k domácím představením? To jsem nemohl. Na to už jsem toho od Komissarževského slyšel o vyšších cílech a úkolech umění příliš mnoho.

Mimoto se náš domácí soubor rozpadl, o tom už jsem se zmiňoval. Zbývala tedy činohra. Chápal jsem však, že právě tomuto žánru scénického umění je nejobtížnější se naučit. Ocitl jsem se na rozcestí, nevěděl jsem, kam se vrátit.

V tomto období, kdy stále ještě trvalo „bezvládí“, mi dal život lekci, která byla pro můj herecký vývoj velice užitečná.

V našem divadelním sále se konalo dobročinné představení. Publikum mělo být přilákáno tím, že s námi ochotníky z kroužku Alexejevových hráli někteří herci z Malého divadla. Hráli jsme *Šťastného člověka*, hru od Vladimíra Ivanoviče Němiroviče-Dančenka, což byl tenkrát nejnadanější a nejpopulárnější dramatik. Mezi účinkujícími byly Glikerie Nikolajevna Fedotovová, Olga Osipovna Sadovská a další herci našeho slavného Malého divadla, kterému jsem vděčil za tak mnoho. Byla to pro nás nečekaná a nezasloužená čest. Před těmi velkými herci jsem cítil svoji nicotnost a byl jsem nadšen a dojat tím, jak se k nám chovali.

Pro Malé divadlo nebyla hra *Šťastný člověk* nic nového, hrálo se několik

desítek repríz za sezónu. Pro nás to ovšem byla úplně nová věc. Je tedy jasné, že se zkoušky nekonaly pro herce Malého divadla, ale jen pro ochotníky z kroužku Alexejevových. Přesto slavné herečky, které ten kus hrály už snad postě, přijížděly půl hodiny před začátkem, připravovaly se na zkoušky, v určenou dobu přicházely na scénu a tam čekaly, zatímco ochotníci (mimo mne, samozřejmě) chodili pozdě.

Slavné herečky zkoušely naplno, ale ochotníci role šeptali a text četli ze sešitků. Byli to lidé velmi zaneprázdnění, měli velice málo volného času, ale do toho umění, divadlu ani hercům nic není!

Poprvé jsem stál na scéně s opravdovými herci s velkým nadáním. To byl velmi důležitý moment v mém životě! Klesal jsem na mysl, styděl jsem se, měl jsem na sebe vztek, z ostýchavosti jsem říkal, že rozumím, když jsem nerozuměl ani zbla z toho, co mi vysvětlovali. Mou hlavní snahou bylo je nerozčilovat a nezdržovat, zapamatovat si a napodobit, co mi ukazovali. Byl to pravý opak toho, co je třeba pro skutečnou tvorbu. Ale jinak jsem to neuměl a nikdo mě nemohl učit. Ze zkoušek se nedají dělat lekce dramatického umění, tím spíš, že jsem nedávno odešel z divadelního ústavu, právě od té Glikerie Nikolajevny Fedotovové, s níž jsem se nyní sešel v roli hotového herce.

Z ochotnické nezkušenosti jsem, jak říkají herci, nedokázal držet figuru. Vzplanul jsem a hned zase hasl. Podle toho jsem mluvil a hrál chvíli s velkou energií, a to mi potom hlas zněl, vyslovoval jsem zřetelně, každé slovo dolétalo až k divákovi, ale pak jsem zase zvadl, začínal šeptat a polykat slova, takže na mne při zkouškách z hlediště křičeli „Nahlas!“.

Byl bych se jistě mohl nutit mluvit nahlas a hrát energicky, ale když se člověk přemáhá a snaží se mluvit hlasitě jen pro hlasitost, vypadat vesele jen pro veselost, bez vnitřního smyslu a motivu, pocit studu na jevišti ještě zesílí. V takovém stavu nelze dosáhnout tvůrčího přístupu k věci. U skutečných herců jsem však stále mohl zblízka pozorovat silný vnitřní náboj; stále je něco udržovalo na stejném stupni zvýšené energie, která nikdy neochabovala. Oni prostě nemohou nemluvit na jevišti hlasitě, nemohou nebýt energičtí. Ať se jim srdce svírá, bolí hlava nebo v krku, přesto budou hrát s vervou a mluvit nahlas. U nás, tehdejších ochotníků, tomu bylo úplně jinak. Potřebovali jsme, aby nám někdo dodal síly, rozproudil v nás krev a vyvolal správnou náladu. Vůbec jsme neměli publikum v rukou. Naopak, čekali jsme, že publikum vezme do rukou nás, pochválí nás a pohládí, a potom se nám možná bude chtít i hrát.

„Čím to je?“ ptal jsem se Fedotovové.

„Můj milý, vy to prostě neumíte vzít za správný konec. A do učení se vám nechce,“ zaryla do mě Fedotovová, ale zmírnila výtku svým zpěvným hlasem a konejšivou intonací. „Nemáte cvik, výdrž ani disciplínu. A bez toho se herec neobejde.“

„A jak bych se mohl naučit disciplíně?“ vyptával jsem se.

„Tak s námi hrajte častěji a my vás budeme cepovat. My nejsme vždycky takoví jako dneska. Umíme být i přísní. Vy byste od nás, chlapče, zkusil, a jak! Ovšem dnešní herci často sedí s rukama v klíně a čekají na vnuknutí od Apollóna. Marně, příteli, marně! Ten má svých starostí dost.“

A opravdu, když začalo představení, zvedla se opona a zkušený herci začali mluvit silným hlasem, táhli nás za sebou jako na laně. S nimi člověk neusne, neztratí správný tón. Dokonce se mi zdálo, že i já jsem hrál s jistou inspirací. Bylo to však bohužel jen zdání. Role nebyla ještě zdaleka propracována.

Co dokáže cvik a disciplína skutečných herců, jsem si ještě jasněji uvědomil při opakování *Šťastného člověka* v jiném městě, v Rjazani, téměř ve stejném obsazení (herci Malého divadla a já.)

Takhle to tenkrát bylo. Byl jsem v cizině a vracel jsem se do Moskvy. Na nástupišti jsem mezi lidmi, kteří na mne čekali, uviděl svého přítele Fedotova, syna herečky Fedotovové, který také v představení účinkoval. Poslali ho všichni, kdo ve *Šťastném člověku* hráli, s velikou prosbou, abych je zachránil. Měl jsem s nimi okamžitě jet do Rjazaně a tam hrát svou roli místo herce A. J. Južina z Malého divadla, který onemocněl. Odmítnout jsem nemohl, a tak jsem jel navzdory únavě po dlouhém cestování v cizině, dokonce jsem se ani nemohl ukázat doma, kde na mě čekali. Do Rjazaně jsme jeli druhou třídou. Dostal jsem knížku, abych si zopakoval roli, kterou jsem napůl zapomněl, protože jsem ji vlastně nikdy dost dobře neuměl a hrál jsem ji jen jednou. Ve vagóně byl hluk, stále někdo přecházel, mluvil, byl zmatek, takže mě rozbolela hlava a nemohl jsem se soustředit na to, co čtu. Stále jsem zapomínal text, rozčiloval jsem se, chvílemi jsem si zoufal, protože neznalosti textu jsem se na jevišti bál nejvíc.

Ale co, myslel jsem si, přijedu na místo a tam se třeba najde volná místnost, kde bych měl trochu klidu, abych si mohl aspoň jednou text pozorně přečíst.

Ale dopadlo to jinak. Představení se nehrálo v divadle, ale v jakémsi plukovním klubu. Malé ochotnické jeviště a vedle něho jediná místnost, rozdělená zástěnami. Tam bylo všechno pohromadě: pánské i dámské šatny, foyer pro herce, kde jsme měli připravený čaj se samovarem. Vmáčkli

sem i vojenský orchestr, aby bylo v hledišti víc místa. Když celý orchestr zadul do všech trub a uhodil do bubnů, přičemž my jsme se líčili a převlékali, zatmělo se mi před očima. Každá nota vojenského pochodu mi tloukla do hlavy přesně v tom místě, kde mě nejvíc bolela. Nezbyvalo mi nic jiného než nechat opakování a spolehnout se na nápovědu, která byla naštěstí výborná.

Když jsem vyšel na scénu, zdálo se mi, že někdo zahvízdal... A zase... a ještě, mnohem silněji... Nemohl jsem pochopit, co se děje. Zastavil jsem se, podíval jsem se do hlediště a zjistil jsem, že se někteří diváci otáčejí směrem ke mně a vztekle pískají.

Za co? Co jsem jim udělal?

Ukázalo se, že pískali proto, že jsem přijel já, a ne slíbený Južin. Upadl jsem do takových rozpaků, že jsem odešel ze scény.

To je přivítání. To je křest! Vypískali mě!

Nemohu říci, že by to bylo příjemné. Ale popravdě řečeno mi to zas nepřípadalo tak špatně. Dokonce jsem byl rád, protože teď jsem měl právo hrát špatně. Mohl jsem to pak vysvětlit tím, že mě urazili, že mi ublížili anebo že jsem prostě nechtěl hrát tak, jak bylo třeba. Hned jsem dostal lepší náladu a znovu jsem vyšel na scénu. Tentokrát mě přivítali potleskem, ale já jsem se pochopitelně z ješitnosti choval přezíravě, na potlesk jsem vůbec nereagoval, stál jsem jako socha, jako by se týkal někoho jiného. Rozumí se samo sebou, že nehotovou roli jsem dobře hrát nemohl. Navíc jsem poprvé hrál podle nápovědy. Je to hrůza stát na jevišti a neumět text! Jak zlý sen!

Nakonec představení přece skončilo. Nestačili jsme se ani odlíčit a už nás vezli na nádraží na vlak do Moskvy. Ale přijeli jsme pozdě, museli jsme přespát v Rjazani. Zatímco jsme hledali nocleh, ctitelé Fedotovové a Sadovské uspořádali improvizovanou večeři. Bože, jak žalostný pohled na mě tenkrát musel být! Byl jsem celý zelený migrénou, shrbená záda, nohy se mi podlamovaly a odmítaly sloužit. Během večeře jsem usnul, zatímco Fedotovová, která by mohla být moje matka, byla svěží, mladá, veselá, koketní, vzpřímená a povídavá. Klidně by bylo možné pokládat ji za mou sestru. Sadovská, která už také nebyla nejmladší, za ní nezůstala pozadu.

„Ale já jsem se přece právě vrátil z ciziny,“ omlouval jsem se.

„Ty ses vrátil z ciziny, ale maminka je nemocná, má teplotu třicet osm stupňů,“ vysvětlil mi její syn.

„Tak tohle tedy dokáže cvik a disciplína,“ pomyslel jsem si.

Díky častým vystoupením v ochotnických představeních jsem se stal

poměrně známým mezi moskevskými diletanty. Rádi mě zvali jak na jednotlivá představení, tak i do různých kroužků, kde jsem se seznámil téměř se všemi ochotnickými herci té doby a kde jsem pracoval s mnoha režiséry. Přitom jsem měl možnost vybírat si a hrát v těch hrách a úlohách, které se mi hrát chtělo, takže jsem mohl vyzkoušet různé role, hlavně ty dramatické, o kterých vždy mladí lidé sní. Když má člověk nadbytek mladé síly a neví, kam ji napřít, musí se vášeň někde vybit. Ale jak už jsem nejednou řekl, jako je nebezpečné zpívat obtížné party, například wagnerovské, když na to člověk nemá vycvičený hlas, je také pro mladého herce stejně nebezpečné a dokonce škodlivé pouštět se bez náležité techniky a přípravy do rolí, které jsou nad jeho síly. Když člověk musí dělat něco, co není v jeho silách, uchyluje se k různým úskokům, což znamená, že se odchyluje z hlavní, základní cesty. Právě to jsem si znovu a v daleko výraznější podobě zopakoval ještě jednou v období stále trvajících „mezivlád“ a ochotnických útrap.

Hrál jsem v různých náhodných představeních, v ochotnických kroužcích, které rychle vznikaly a ještě rychleji se rozpadaly, ve špinavých, studených a malých sálech, prostě v hrozném prostředí. Stále odvolávané zkoušky, prostoje, flirt místo práce, tlachání, představení spíchnutá horkou jehlou, takže na ně diváci chodili jen proto, aby si po divadle zatančili. Museli jsme hrát v nevytopených sálech. Když byly velké mrazy, zařídil jsem si divadelní šatnu v bytě sestry, která bydlela blízko divadla, a tam čekal zachumlaný do kožichu na svůj výstup.

Byla to hrůza, ta odbytá ochotnická představení. Na co všechno jsem se tam musel dívat! Jednou se například na jedno představení, kde mělo asi patnáct lidí hrát vaudeville, nesešla ani polovina účinkujících, a tak donutili nás, kteří jsme měli hrát v jiné hře, abychom ve vaudevillu vystoupili. My jsme ale neměli ani ponětí, o čem pojednává.

„A co tedy máme hrát,“ ptali jsme se nechápavě.

„Co, co! Prostě přijdete na scénu a budete mluvit, co vás napadne. Musíme hlavně dokončit představení, když už diváci zaplatili vstupné!“

A my jsme skutečně šli na jeviště a říkali bůhvíco. Když už nás nic nenapadalo, zase jsme odešli. Na scénu šel někdo jiný a dělal totéž. Jakmile bylo jeviště prázdné, znovu nás tam vystrčili. My i publikum jsme se váleli smíchy, protože to, co se dělo na scéně, nedávalo nejmenší smysl. Když představení skončilo, tleskalo nám nadšeně celé divadlo, křičeli opakovat, opakovat a hlavní pořadatel představení triumfoval.

„Tak vidíte! Tak vidíte,“ říkal. „A vám se nechtělo!“

Často jsem hrál ve společnosti značně podezřelé. Co jsem ale mohl dělat? Nebylo kde hrát a já jsem přitom po hraní strašně toužil. Narazil jsem i na podvodníky a prostitutky. Přitom pro mne, člověka „s postavením“ ředitele Ruské hudební společnosti, bylo vystupování v takové společnosti poměrně nebezpečné, protože mohlo ohrozit mou „reputaci“. Musel jsem se tedy schovat za nějaké vymyšlené jméno. Hledal jsem je s nadějí, že mě opravdu ukryje. Tenkrát jsem byl velmi zaujat jedním ochotnickým hercem, doktorem M., který hrál pod jménem Stanislavskij. Když opustil jeviště a přestal hrát, rozhodl jsem se, že se stanu jeho nástupcem. Navíc se mi zdálo, že se za polské příjmení krásně schovám. Byl to však omyl, o čemž svědčí tato příhoda:

Hrál jsem v jakémsi francouzském vaudevillu o třech jednáních, jehož děj se odehrával v šatně herečky, v zákulisí. Naondulovaný a vyšňořený jsem vletěl na scénu s kyticí v ruce. Vletěl jsem tam a zůstal jako přimrazený. Předě mnou, v centrální hlavní lóži, seděli otec, matka a stařícké guvernanky. A mne přitom v následujících jednáních čekaly takové scény, které by přísná rodinná cenzura nikdy nepustila. Ze studu a rozpaků jsem úplně zdřevěněl. Ze rtuťovitého energického mladíka jsem se stal skromným, vzorně vychovaným chlapcem. Když jsem se vrátil domů, raději jsem nikomu nechodil na oči. Druhý den mi otec řekl jednu jedinou větu:

„Když už musíš hrát někde jinde, dej dohromady slušný kroužek a repertoár, ale proboha nehraj v každém svinstvu a bůhví s kým.“

Stará guvernanka, která mě znala od kolébky, vykřikovala:

„Nikdy, nikdy by mě ani ve snu nenapadlo, že by náš Koša, takový čistý mladý člověk, mohl na veřejnosti... To je hrůza! Hrůza! Proč jsem se toho musela dožít?!“

Ale všechno zlé je k něčemu dobré. Jak jsem se tak potloukal po ochotnických scénách, poznal jsem některé lidi, kteří se později stali významnými členy našeho amatérského Spolku pro umění a literaturu a potom přešli do Uměleckého divadla.

Mezi nimi byli Arťom, Samarovová, Sanin a Lilinová.

HERECKÉ MLÁDÍ

Moskevský Spolek pro umění a literaturu

TENKRÁT PŘIJEL do Moskvy kdysi populární režisér Alexandr Filippovič Fedotov, manžel proslulé herečky Fedotovové a otec mého přítele Alexandra Alexandroviče Fedotova, o kterém už byla řeč. Alexandr Filippovič pořádal představení, aby se v Moskvě předvedl a Moskvánům připomněl. V představení ovšem účinkoval jeho syn a jeho prostřednictvím jsem byl pozván i já. Hráli se Racinovi *Sudiči* (Les Plaideurs) v překladu samotného A. F. Fedotova, který byl zároveň autorem úpravy. Hlavní roli hrál kdysi populární amatérský malíř a estét Fjodor Lvovič Sollogub, synovec známého spisovatele hraběte V. A. Solloguba (autora Tarantasu) a přítel V. S. Solovjova. Já jsem hrál hlavní úlohu v Gogolově jednoaktovce *Hráči*, která se dávala na začátku představení. Poprvé jsem se setkal s opravdovým, nadaným režisérem, jako byl právě A. F. Fedotov. Rozhovory s ním a zkoušky, to pro mě byla ta nejlepší škola. Zřejmě jsem vzbudil jeho zájem, protože se snažil, jak jen mohl, abych zdomácněl v jejich rodině.

Fedotovovo představení mělo úspěch. Po něm už jsem nedokázal vrátet se k dřívějším ochotnickým toulkám.

My, co jsme účinkovali ve Fedotovově představení, jsme se nechtěli jen tak rozejít. Začalo se mluvit o vytvoření velkého spolku, který by spojil jednak všechny ochotníky do divadelního kroužku a jednak všechny herce a pracovníky jiných divadel a umění do hereckého klubu, kde by se nehrály karty. Právě o tom jsem dávno snil společně s přítelem Fjodorem Petrovičem Komissarževským. Stačilo spojit Komissarževského s Fedotovem a podrobně se domluvit o velkém plánovaném podniku.

Když si člověk něco moc přeje, předmět jeho touhy mu připadá jednoduchý a možný. I nám se tenkrát zdálo, že bude snadné uskutečnit náš sen – opatřit si potřebnou peněžní částku z členských příspěvků a jednorázových darů. Ale jako když se z hor řítí lavina a strhuje do sebe všechno, co se jí připlete do cesty, tak také náš nový záměr, jak jsme jej dál rozvíjeli, obrůstal novými a novými úkoly, víc a víc se větvil. Herecký a literární svět reprezentoval sám Fedotov, hudbu a operu Komissarževskij, malíře hrabě Sollogub. Kromě toho se k našemu Spolku přidal vydavatel tehdy právě vznikajícího literárně-uměleckého časopisu Artist, později značně populárního. Zakladatelé časopisu využili rodičího se Spolku k popularizaci svého počínu. Jak jsme tak snili víc a víc, rozhodli jsme se, že otevřeme jak dramatickou, tak operní školu. Jakpak ne, když jsme měli ve svém středu tak známé pedagogy jako Fedotov a Komissarževskij!

Všichni naše plány schvalovali, věstili nám úspěch a jen hrabě Sollogub krotil mou vzrušenou fantazii a varoval, abychom se nenechávali příliš unést.

Také herečka Fedotovová si mě několikrát k sobě pozvala, aby mě přátelsky a mateřsky varovala před nebezpečím, které prý mi hrozí. Ale jak už jsem to měl v povaze, totiž tvrdošíjně, skoro tupě jít za tím, co mě strhlo, nedopřával jsem sluchu uvážlivým hlasům. Pesimismus Fedotové jsem si vysvětloval tím, že má rodinné rozepře s manželem, a praktickému, zkušenému Sollogubovi jsem jednoduše nevěřil, protože byl hlavně malíř.

Jako naschvál nebo naopak naštěstí jsem právě tenkrát úplně nečekaně dostal velké peníze, asi pětadvacet nebo třicet tisíc rublů. Protože jsem nebyl na takové peníze zvyklý, hned jsem se cítil milionářem. Vznikající Spolek potřeboval zaplatit zálohu, aby nepřišel o budovu, bez níž, jak jsme si tenkrát mysleli, se náš nový podnik nedal realizovat. Já na to dal peníze. Pak bylo třeba rychle budovu opravit. Na to také bylo třeba peněz; a protože jiný zdroj zatím nebyl, řeklo se zase mně. A já, unesený tou akcí, jsem ovšem neodřekl.

Koncem roku 1888 uprostřed zimní sezóny se konalo slavnostní zahájení činnosti našeho Spolku pro umění a literaturu ve výtečně upravené budově, které dominoval velký divadelní sál (zároveň to byl sál taneční). Vedle sálu byl foyer a velká místnost pro výtvarníky. Ti sami pomalovali zdi. Podle jejich návrhů byl objednan nábytek a další zařízení. V tomhle bizarním zákoutí se scházeli, skicovali, skici během přátelského večírku na místě dražili a za vydělané peníze večereli.

Herci ze všech divadel zatím recitovali a hráli rozmanité scénky, vymýšleli si improvizace a šarády, druzí zpívali, třetí tančili, a přitom všechny nejvíc bavilo, že činoherní herci často dělali herce operní a tanečníky a ti zas herce.

Na zahajovací večer Spolku přišla veškerá inteligence. Děkovali jeho zakladatelům, a zvláště mně, že jsme všechny spojili pod jednou střechou; ujišťovali nás, že už se dávno čekalo na spojení herců s výtvarníky, hudebníky a vědci. Tisk uvítal zahajovací večer s nadšením. Za několik dní se konalo první představení činoherní sekce Spolku. S tím souvisí malá příhoda, kterou bych rád vyprávěl.

UŽ NA JAŘE se rozhodlo, že činoherní pořad bude uveden Puškinovým *Skoupým rytířem* a Molièrovým *Jtrou Dandou*. Dodnes nechápu, čím jsme se tenkrát při volbě těchto děl řídili. Pro začátečnické ochotníky se nedalo vymyslet nic těžšího. Puškin přece... každá jeho věta, to je téma pro celé dílo nebo aspoň pro celé jednání. Zahrát několik stránek, do nichž je zhuštěn jeho výtvar, znamená totéž jako zahrát několik velkých kusů. Tragédie lakoty, která obsáhla pouze několik stránek, vyčerpává beze zbytku *všechno*, co bylo a bude o této lidské vadě řečeno.

Hrál jsem v obou kusech. V prvním hlavní tragickou roli Skoupého, v druhém komickou úlohu Sottenvilla. Klasické role musí být doslova ulité jako bronzové sochy. Začátečník a ochotník na to nemůže stačit; ten potřebuje zajímavou fabuli, vnější děj, který sám ze sebe udrží diváka v napětí. Puškin však má vnější fabuli jednoduchou a vnější děj skoro žádný. Všechno tam záleží na ději vnitřním.

„Koho si vzít za vzor? Koho napodobím? Nikoho jsem v té roli ještě na scéně neviděl, a dokonce si ani nedokážu představit, který herec a jak by ji mohl zahrát,“ říkal jsem si. „Je to situace bezvýchodná,“ uvažoval jsem. „Jak mě z ní asi Fedotov dostane? Vydám se do jeho rukou.“

A ten mi jednou řekl: „Dnes budu spát, vlastně nespát u vás. Zařídte to tak, abychom mohli ležet v jednom pokoji a měli postele proti sobě.“

Zařídil jsem to.

Fedotov byl už starý pán, měl hustou šedivou kštici, tvrdé zastřižené vousy navyklé na stálé holení, jak se sluší na herce, živou hereckou mimiku a škubavý tik ve tváři. Jeho oči ustavičně nervózně těkaly a mrkaly. Z astmatických potíží chodil trochu nahrble, ale jinak astma jeho nezkrotné energii nepřekáželo. Kouřil jednu za druhou jakési tenounké dámské cigarety, novou si vždy zapaloval o dohořívající.

V noční košili, s nahýma stařeckýma nohama, začal mi s úžasným zaujetím a talentem, kterého měl opravdu hodně, líčit výpravu, rozvržení a pojetí zamýšlené inscenace tragédie. Říkal o svém plánu, že je „koncipovaný“, ale ve skutečnosti ještě ani sám nevěděl, jaký bude, a fantazíroval přede mnou ex abrupto, aby tvořivě rozpálil mě i sebe. Později jsem to dělal také, a proto dobře znám tuto režisérskou metodu. Nic nevádí, že na scéně to pak dopadne úplně jinak, než jak člověk fantazíruje na začátku. Často ani nevěří, že by se opravdu dalo dokázat, co mu vytane v jeho představách. Ale i takové snění doprázdna pěkně fantazii rozpaluje a rozhýbává. Během

Všichni naše plány schvalovali, věštili nám úspěch a jen hrabě Sollogub krotil mou vzrušenou fantazii a varoval, abychom se nenechávali příliš unést.

Také herečka Fedotovová si mě několikrát k sobě pozvala, aby mě přátelsky a mateřsky varovala před nebezpečím, které prý mi hrozí. Ale jak už jsem to měl v povaze, totiž tvrdošíjně, skoro tupě jít za tím, co mě strhlo, nedopřával jsem sluchu uvážlivým hlasům. Pesimismus Fedotové jsem si vysvětloval tím, že má rodinné rozepře s manželem, a praktickému, zkušenému Sollogubovi jsem jednoduše nevěřil, protože byl hlavně malíř.

Jako naschvál nebo naopak naštěstí jsem právě tenkrát úplně nečekaně dostal velké peníze, asi pětadvacet nebo třicet tisíc rublů. Protože jsem nebyl na takové peníze zvyklý, hned jsem se cítil milionářem. Vznikající Spolek potřeboval zaplatit zálohu, aby nepřišel o budovu, bez níž, jak jsme si tenkrát mysleli, se náš nový podnik nedal realizovat. Já na to dal peníze. Pak bylo třeba rychle budovu opravit. Na to také bylo třeba peněz; a protože jiný zdroj zatím nebyl, řeklo se zase mně. A já, unesený tou akcí, jsem ovšem neodřekl.

Koncem roku 1888 uprostřed zimní sezóny se konalo slavnostní zahájení činnosti našeho Spolku pro umění a literaturu ve výtečně upravené budově, které dominoval velký divadelní sál (zároveň to byl sál taneční). Vedle sálu byl foyer a velká místnost pro výtvarníky. Ti sami pomalovali zdi. Podle jejich návrhů byl objednan nábytek a další zařízení. V tomhle bizarním zákoutí se scházeli, skicovali, skici během přátelského večírku na místě dražili a za vydělané peníze večereli.

Herci ze všech divadel zatím recitovali a hráli rozmanité scénky, vymýšleli si improvizace a šarády, druzí zpívali, třetí tančili, a přitom všechny nejvíc bavilo, že činoherní herci často dělali herce operní a tanečnický a ti zas herce.

Na zahajovací večer Spolku přišla veškerá inteligence. Děkovali jeho zakladatelům, a zvláště mně, že jsme všechny spojili pod jednou střechou; ujišťovali nás, že už se dávno čekalo na spojení herců s výtvarníky, hudebníky a vědci. Tisk uvítal zahajovací večer s nadšením. Za několik dní se konalo první představení činoherní sekce Spolku. S tím souvisí malá příhoda, kterou bych rád vyprávěl.

UŽ NA JAŘE se rozhodlo, že činoherní pořad bude uveden Puškinovým *Skoupým rytířem* a Molièrovým *Jtrou Dandou*. Dodnes nechápu, čím jsme se tenkrát při volbě těchto děl řídili. Pro začátečnické ochotníky se nedalo vymyslet nic těžšího. Puškin přece... každá jeho věta, to je téma pro celé dílo nebo aspoň pro celé jednání. Zahrát několik stránek, do nichž je zhuštěn jeho výtvar, znamená totéž jako zahrát několik velkých kusů. Tragédie lakoty, která obsáhla pouze několik stránek, vyčerpává beze zbytku *všechno*, co bylo a bude o této lidské vadě řečeno.

Hrál jsem v obou kusech. V prvním hlavní tragickou roli Skoupého, v druhém komickou úlohu Sottenvilla. Klasické role musí být doslova ulité jako bronzové sochy. Začátečník a ochotník na to nemůže stačit; ten potřebuje zajímavou fabuli, vnější děj, který sám ze sebe udrží diváka v napětí. Puškin však má vnější fabuli jednoduchou a vnější děj skoro žádný. Všechno tam záleží na ději vnitřním.

„Koho si vzít za vzor? Koho napodobím? Nikoho jsem v té roli ještě na scéně neviděl, a dokonce si ani nedokážu představit, který herec a jak by ji mohl zahrát,“ říkal jsem si. „Je to situace bezvýchodná,“ uvažoval jsem. „Jak mě z ní asi Fedotov dostane? Vydám se do jeho rukou.“

A ten mi jednou řekl: „Dnes budu spát, vlastně nespát u vás. Zařídte to tak, abychom mohli ležet v jednom pokoji a měli postele proti sobě.“

Zařídil jsem to.

Fedotov byl už starý pán, měl hustou šedivou kštici, tvrdé zastřižené vousy navyklé na stálé holení, jak se sluší na herce, živou hereckou mimiku a škubavý tik ve tváři. Jeho oči ustavičně nervózně těkaly a mrkaly. Z astmatických potíží chodil trochu nahrble, ale jinak astma jeho nezkrotné energii nepřekáželo. Kouřil jednu za druhou jakési tenounké dámské cigarety, novou si vždy zapaloval o dohořívající.

V noční košili, s nahýma stařeckýma nohama, začal mi s úžasným zaujetím a talentem, kterého měl opravdu hodně, líčit výpravu, rozvržení a pojetí zamýšlené inscenace tragédie. Říkal o svém plánu, že je „konicipovaný“, ale ve skutečnosti ještě ani sám nevěděl, jaký bude, a fantazíroval přede mnou ex abrupto, aby tvořivě rozpálil mě i sebe. Později jsem to dělal také, a proto dobře znám tuto režisérskou metodu. Nic nevádí, že na scéně to pak dopadne úplně jinak, než jak člověk fantazíruje na začátku. Často ani nevěří, že by se opravdu dalo dokázat, co mu vytane v jeho představách. Ale i takové snění doprázdna pěkně fantazii rozpaluje a rozhýbává. Během

Fedotovova vyprávění jsem do jeho projektu po kapkách přidával vlastní postřehy a myšlenky. Pak jsme všechno zavrhlí a zkoušeli začít úplně znovu, jinak, nově. Ale zase jsme naráželi na překážky a znovu jsme měnili celý plán a dělali nový. Nakonec se ze všech těch nesčetných představ udělalo něco jako kondenzát nebo krystal, který byl nejjobsažnější a nejstručnější, jako samo Puškinovo dílo. Stržen svou fantazií, Fedotov vyskakoval z postele a názorně mi předváděl, co viděl svým duchovním zrakem. Jeho shrbená stařecká figura, hubené tenké nohy, nervózní tvář a výrazný talent, to všechno dohromady už napovídalo jakousi zatím ještě v mlze sotva zřetelnou budoucí postavu, kterou jsem snad i já začínal rozeznávat. Rýsoval se mi vetší nervózní stařec, zajímavý a příznačný zevnějškem i povahou. Mně by se byla spíš líbila jiná postava, s větší dávkou vznešeného klidu, bez maličerné nervozity, naopak monumentálně vztyčená a jistá si svou pravdou. Ukázalo se však, že Fedotov míří stejným směrem a že jeho nervozita pramenila z únavy po celodenní práci.

Byl však mezi námi také rozdíl. Pramenil z toho, že jeho postava byla starší a víc předváděla charakter než moje. Jako kdyby ji okopíroval z obrazů starých mistrů. Vzpomínáte si na ty typické tváře starců osvětlené narudlým plamínkem svíce, sehnuté nad mečem, z něhož odstraňují stopy krve, anebo skloněné nad knihou? Moje postava byla jiná, jednoduše řečeno byl jsem operně ušlechtilý otec nebo stařec na způsob Saint-Brise z *Hugenotů*. Začal jsem už napodobovat jednoho známého italského barytonistu, který měl pěkné nohy v černém trikotu, báječné střevice, široké kalhoty a tak pěkně padnoucí pás a kord... Hlavně ten kord! Och! Byl pro mě v mé roli důležitým lákadlem. Od té doby v mém nitru žily a přely se dvě naprosto různé postavy, – jako dva medvědi v jednom brlohu.

Začala trýznivá rozpolcenost. Nedokázal jsem se rozhodnout, kterou ze dvou figur mám spíš kopírovat, zda Fedotova nebo barytonistu. Místy snad Fedotova; nemohl jsem popřít talentovanost a originalitu jeho záměru. Zato ale v jiných fázích role, a těch bylo mnohem víc, vyhrával barytonista. Jakkoli jsem se taky mohl zřít hezkých nohou v trikotu, vysokých španělských límců, a ještě ve chvíli, kdy jsem se konečně domohl hezké středověké role, jakou jsem si ne a ne zahrát nebo zazpívat v opeře, dokud jsem byl zpěvákem! Tenkrát mi připadalo, že recitovat verše nebo zpívat je téměř totéž. Můj pokažený vkus zřejmě uvedl Fedotova do rozpaků. Když vystihl, o co jde, ztratil elán, zmlkl a brzy sfoukl svíčku.

Podruhé jsme se setkali a dali do řeči o mé roli při předvádění skic dekorací a kostýmů, které dělal malíř F. L. Sollogub.

Jaká hrůza! říkal jsem si v duchu nad těmi kresbami.

Představte si vetšího starce s ušlechtilými aristokratickými tahy v obličejí, v špinavé ošoupané kožené kukle, podobné ženskému čepci, s dlouhou, dávno nestříhanou španělskou bradkou, která se změnila málem v plnovous, s řídkými zanedbanými kníry, oblečeného do širokého, obnošeného trikotu, který se plandá v nemotorných záhybech na vyhublé noze; v dlouhých, přímo nočních střevicích (ty dělaly nohy hubené a úzké); v hrubé, obnošené, polorozepnuté košili, zastrčené do starých, kdysi honosných kalhot; v jakési blůze s širokými rukávy kněžské sutany. Značná stařecká přihrblost. Celá figura vysoká, tenká, ohnutá jako otazník, skloněná nad truhlou: tam propadávají peníze mezi jeho hubenými kostliveckými prsty.

„Cože? Místo mého krasavce barytonisty ubohý žebrák? Ani za nic!“

Rozhořčilo mě to tak, že jsem svůj hněv nedokázal skrýt, a začal jsem je se slzami v očích zapřísahat, aby mě zbavili role, která se mi znechutila.

„Stejně už ji nedokážu zahrát,“ dodal jsem.

„Co vlastně chcete?“ zeptali se v rozpacích výtvarník a režisér. Vyložil jsem jim upřímně, o čem jsem snil a co mě na té roli tak lákalo. Snažil jsem se vylíčit, jaká byla má představa. Dokonce jsem jim ukázal obrázek barytonisty, který jsem tajně nosil v kapse.

Dodnes nechápu, jak se ve mně mohl snášet nevkus operního pěvce s finesami francouzského divadla a operety, který vypěstovaly můj vkus, pokud jde o režii. V herectví jsem zřejmě stále ještě zůstával kopírovačem bez vkusu.

Fedotov a Sollogub se mnou začali provádět operaci: amputovat, kucht, vypalovat divadelní trouchnivinu, která se ve mně stále ještě někde schovala. Ušetřili mi výprask, na který nezapomenu, co živ budu. Strašně se mi vysmáli a dokázali mi, jako že dvakrát dvě jsou čtyři, jaký zaostalý, neudržitelný a tuctový je můj tehdejší vkus, takže jsem nejdřív zmlkl, potom jsem se začal stydět a nakonec jsem si uvědomil, jaká jsem nula – a ucítil jsem v sobě úplnou prázdnotu. To staré je k ničemu a nového nemám nic. Nedokázali mě ještě o tom novém přesvědčit, ale bezpochyby mi vzali víru v to staré. Mnoha rozmluvami, předváděním obrazů starých a nových mistrů, velice chytrými besedami a poučeními, názornými lekci začali do mě po kapkách vtoukat nový názor. Připadal jsem si jako kapoun, který má být vykrmen výživnými ořechy. Nezbylo než uklidit fotografii milovaného barytonisty do psacího stolu; a dřívější snění o něm mě uvádělo do rozpaků. Což to nebyl úspěch?!

Jak daleko jsem ale měl ještě k tomu, co na mně chtěli moji noví učitelé!

Další stupeň v práci na roli znamenal naučit se zevnějškem, fyzicky předvádět starce.

„Vetchého starce zahrajete snáz než jenom staršího člověka,“ vysvětloval mi Fedotov, „vetchý se vám musí rýsovat zřetelněji.“

Na vypodobnění starců jsem už byl trochu připraven. V době svých proslulých letních prací se zrcadlem v předsíni našeho městského domu, o kterých jsem tu už vyprávěl, jsem si přebral všechno, a taky starce. Kromě toho jsem často pozoroval a napodoboval jednoho známého, sešlého starce. Tenkrát jsem pocítil sám na sobě, že jeho normální stav se podobá stavu, jaký zakouší mladý muž při velké únavě z dlouhé chůze: zdřevění nohy, ruce, záda; jsou jako nenamazané, zrezivělé. Než člověk vstane, musí se připravit, nahnout trupem dopředu, aby přesunul těžiště, najít opěrný bod a s pomocí rukou se zvednout, protože nohy mu napůl odmítají sloužit. Když vstane, nedokáže hned napřímít záda, ale dělá to postupně. Než se rozhodí, cupitá drobnými krůčky a teprve potom se rozejde, chytí rytmus, ale pak už se stěží zastaví. To všechno jsem nejen teoreticky pochopil, ale také prakticky pocítil. Dokázal jsem prožívat stařecké pocity, naroubované na únavu mládí. A zdálo se mi, že to bylo dobré. A čím lepší mi to připadalo, tím víc jsem se snažil uplatnit, co jsem měl pro tu úlohu v zásobě.

„Ne, to není k ničemu. Je to úplná šmíra. Takhle se děti opičí po stařečích,“ kritizoval mě Fedotov, „nesmíte být tak snaživý. Víc lehkosti!“

Začal jsem se mírnit, ale přesto jsem dál přehrával.

„Uberte, uberte!“ poroučel mi.

Ubíral jsem tak dlouho, až jsem se úplně přestal namáhat a stařecký rytmus jsem už držel jen ze setrvačnosti.

„Teď je to ono,“ pochválil mě Fedotov.

Ničemu nerozumím! Když jsem sahal po postupech, které jsem si pro zahrání starce našel, říkají mi: „Není to k ničemu;“ a když jsem nechal postupů, které mi schválil sám Fedotov, slyším: „Dobře!“ Tak tedy nepotřebuju žádné postupy?! A tak jsem jich nechával, přestával jsem hrát; pak ale zas na mě křičeli:

„Hlasitěji, nic není slyšet!“

Ať jsem se snažil sebevíc, pochopit to tajemství se mi nepodařilo.

Další práce na roli k ničemu nevedla. Na jednoduchých, klidných místech jsem v sobě zjišťoval jakési pocity, ale to byly herecké city, které neměly s postavou nic společného. I navenek, tj. fyzicky, jsem něco prožíval, ale to se vztahovalo jen na stařecký ráz role. Přitom jsem dokázal celkem prostě vyslovovat slova textu. Jenomže ne z té vnitřní pohnutky, kterou žil Puški-

nův baron; jednoduše jsem mluvil, abych mluvil. Můžeme si přece představit takovýhle souběh: přimět se ke kulhání na jednu nohu, s tím kulháním uklízet pokoj a zároveň zpívat nějakou písničku. Úplně stejně se dá stařecky chodit, dodržovat pravidla mizanscény, předepsané pohyby a mechanicky deklamovat Puškinovy verše. Lepšího výsledku jsem tenkrát zřejmě dosáhnout nemohl, tak se mi zprotivila role, do jejíž kůže jsem se celý vpravil nedokázal. Měl jsem roli takřikajíc jen přes sebe přehozenu jako pelerínu. Nejmrzutější ale bylo, že se mi taktak dařilo použít dříve nacvičeného technického postupu jen v klidných pasážích. Tam, kde bylo třeba vynaložit všechny síly, dělal jsem to s námahou a ztrácel jsem při tom i to málo, na co jsem pro svou roli přišel. V těch okamžicích se mě zmocňovalo něco, čemu jsem dřív říkával inspirace a při čem jsem si začínal svírat hrdlo, chrččet a syčet, celým tělem se vzpínat a přednášet verše provinciálně, s falešným hereckým patosem a prázdnou duší.

Zkoušky se přerušily, já jsem odjel do lázní Vichy; celé léto jsem se s rolí trápil a víc a víc jsem ji dobíjel. Nedokázal jsem myslet na nic jiného než na ni, tížila mě jako múra a stávala se mou bolavou idée fixe. Nejstrašnější ze všech lidských trýzní jsou tvůrčí muka. Člověk cítí ono *něco*, které mu v roli chybí a které je na dosah ruky, tadyhle někde, ve vás, stačí jen po něm sáhnout – člověk je chytá a ono mu někam mizí, jako kdyby se mu propadalo do země. S prázdnou duší, bez duchovního naplnění dospívá k silnému místu role. Stačí jednoduše se vyslovit, ale hned jako by se mu z duše vysunuly nějaké zábrany, a ty mu nedovolí, aby se přiblížil k silnému citu. Tento stav připomíná pocit člověka, který ne a ne se odhodlat skočit do ledové vody.

Abych našel východisko, zkusil jsem nový prostředek, který mi tenkrát připadal geniální. Několik verst od Vichy je starý středověký hrad s velkánským podzemím.

„Ať mě tam na několik hodin zavřou a já v té opravdické staré věži v děsivé samotě možná najdu ten cit, celkový stav nebo pocit...“ – sám nevím, *co* mi to tenkrát chybělo a *co* jsem hledal.

Vydal jsem se do hradu, dosáhl jsem toho, že mě zavřeli do sklepa na celé dvě hodiny. Cítil jsem děs, samotu, tmou, byly tam krysy, syrovo – a všechny ty nepříjemnosti mi jen překážely v soustředění na roli. A když jsem potmě začínal sám sobě přednášet text, který se mi omrzl, dopadalo to prostě hloupě. Pak jsem prostydl a začal jsem se docela vážně bát, že dostanu zápal plic. Klepal jsem, ale nikdo mi neotvíral. Začal jsem se o sebe opravdu bát, ale ten strach neměl s rolí vůbec nic společného.

Jediným výsledkem experimentu byla pořádná rýma a ještě větší zoufal-

ství. Aby se člověk stal tragédem, zřejmě nestačí zavřít se do sklepa s krysa-
mi, je zapotřebí něčeho jiného. Ale čeho? Je asi naopak třeba vystoupit
kamsi vysoko, do vznešených sfér. Ale jak se tam dostat, to nikdo neřekne.
Režiséři pěkně vysvětlují, čeho chtějí dosáhnout, *co kus potřebuje*; zajímá je
pouze konečný výsledek. Kritizují a přitom také poukazují na to, *co není*
dobré. Ale *jak* dosáhnout kýženého výsledku, o tom mlčí.

„Prožívejte, silněji prociťujte, hlouběji, žijte!“ říkají.

Nebo:

„Vy neprožíváte! Musíte prožívat! Snažte se roli prociťovat!“

A člověk se snaží, pachtí, co mu síly stačí, namáhá se, až se mu střeva
div nezauzklují, ochraptění mu svírá hrdlo, a on poulí oči, brunátní, že se
mu hlava točí, snaží se do úmoru konat tuto galejnickou práci, zapudí si
cit až někam do břicha a vyčerpá se tak, že ani nedokáže ještě jednou zopa-
kovat výstup, jak to chce režisér.

Tak to chodilo na běžných zkouškách. A co se bude dít při představení,
před publikem, až se vzrušením přestanu ovládat? A opravdu, při premiéře
jsem hrál „jako v křeči“, jak říkají herci.

Ale – představení mělo úspěch.

Krásné dekorace, kostýmy ušité podle návrhů velmi talentovaného muže,
jako byl Sollogub, skvělé rozvržení scény, celé ladění a atmosféra předsta-
vení, bezvadná souhra (díky Fedotovovi), to všechno dohromady bylo
tenkrát něco nového a originálního. Potlesk. Kdo jiný se měl chodit děkovat,
když ne já? A tak jsem chodil a ukláněl se a obecenstvo mě vítalo, protože
neumí odlišit práci výtvarníka od práce režiséřovy a režiséřovu od hercovy.
Koneckonců tedy chválili i mne. A já tomu věřil a upřímně jsem si myslel,
že když mě chválí, že tomu obecenstvo musí rozumět, že je to působivé,
a tedy dobré, a ta „flaxa“, ona křeč že je tedy zřejmě inspirace. Cítím to
tedy správně a všechno je v pořádku.

Ale režisér mě peskuje... Ze závisti! A když závidí, má zřejmě proč!

Z tohoto začarovaného kruhu sebeklamu není východisko. Herec se
zamotává a propadá do třasoviska lichotek a chvály. Vždy vyhrává to, co je
příjemnější, čemu se chce nejvíc věřit. Vítězí komplimenty okouzlujících
ctitelek, nikoli hořká pravda znalce.

Mladí herci! Bojte se svých ctitelek! Dvořte se jim, chcete-li, ale nemluvte
s nimi o umění! Učte se včas, od prvních krůčků naslouchat pravdě o sobě,
chápat a milovat ji! A snažte se znát ty, kdo vám ji mohou povědět.
A s takovými lidmi pak si hojně povídejte o umění. Jen ať vás co nej-
častěji sjedou!

Šťastná náhoda

/ JÍRA DANDA

PRÁCE na druhé roli večera, totiž na Sottenvillovi v *Jtrovi Dandovi*, také
nebyla lehká. Nejtěžší je začátek. A čím významnější je dílo, o to větší jsou
rozpaky, které se vás zmocní na úpatí jeho masívu, jako byste byli turista
pod Mont Blankem.

Molière také zešířila líčí lidské vášně a chyby. Popisuje, co sám viděl
a zná. Ale jako génius zná *všechno*. Jeho Tartuffe, to není jednoduše pan
Tartuffe, nýbrž všichni lidští Tartuffové dohromady. Popisuje život, udá-
lost, soukromou osobu, ale vychází mu obecně lidská nectnost nebo vášeň.
Po této stránce má blízko k Puškinovi a vůbec ke všem velkým spisovatelům,
kteří jsou v tomto smyslu navzájem spřízněni. Jsou proto takoví velikáni,
že jejich obzor je široký a záběr velký.

Puškin, Gogol, Molière a další velcí básníci jsou už dávno, jednou provždy
navlečení do obnošených mundúrů všemožných tradic, kterými se člověk
neprodere k jejich živému přirozenému jádru. Shakespearovým, Schillero-
vým, Puškinovým dílům se v hereckém žargonu říká „gotické hry“; a Mo-
lièrovým zas „molièrovské“. Sama existence takového výrazu a shrnutí
všech děl do jedné přezdívky už naznačuje, že jsou vtěsnána do jedné
šablony. Jak jsou jednou ve hře verše, středověký kostým, patos, je to nutně
romantismus a ovšem „gotické“ dekorace a kostýmy, jedním slovem „go-
tická“ hra.

Za takové předsudky a za překrucování velkých děl vlivem falešných
tradic mohou nejen divadla a herci, ale ještě víc pedagogové, kteří lidem
v raném mládí, kdy jsou ještě tak vnímaví, mají silnou intuici a svěží pa-
měť, dokážou na celý život zkazit zážitek z prvního setkání s génii. Všichni
podle jedné obecné, vyčpělé, a proto suché šablony mluví o Krásnu.

A jak se hraje ty „klasické“, „gotické“ hry? Kdopak by to nevěděl!
Každý gymnazista vám předvede, jak se na divadle hrají vznešené city,
jak se zpěvavě a pateticky recitují verše, jak se nosí kostýmy, jak herci
slavnostně kráčejí po scéně, jaké zaujímají pózy, a podobně.

Tady nezáleží na autorovi a na jeho slohu, ale na španělských botách,
trikotu, kordu, zpěvavém skandování veršů, na pěkně „naštymovaném“
hlase, na hereckém držení těla, živočišném temperamentu, pěkných lýt-
kách, naondulovaných vlasech, podmalovaných očích.

Totéž platí o Molièrovi. Kdo by neznal molièrovský mundúr? Je stejný
pro všechny jeho a jeho kusům podobné hry. Zkuste si vzpomenout na
nějakou jednu inscenaci jeho díla, a hned vám vytanou všechny dohromady,

všechny jeho hry a ve všech divadlech! Až se vám začnou dělat mžitky před očima ze všech těch divadelních Orgonů, Cleantů, Klotild, Sganarellů, které jste viděli a kteří jako by všichni jeden druhému z oka vypadli! A to je tedy ta posvátná tradice, všemi divadly tak bedlivě strážena! Kam se ale poděl Molière? Schovali ho do kapsy od mundúru. Pro tradice ho není vidět. Přečtěte si jeho *Impromptu de Versailles* a přesvědčíte se, že Molière sám nemilosrdně odsuzuje právě to, v čem je podstata tradic, jež se mu připisují. Nic není nudnějšího nad molièrovskou tradici na scéně! Je to Molière „jako vždy“, Molière „jak se sluší“, Molière „vůbec“!

Je to něco příšerného, pro divadlo zhozného, to slovo „vůbec“! A právě ono trčelo mezi mnou a Molièrovým Sottenvillelem jako kamenná zeď. Přes tu zeď jsem neviděl samotného Molièra. Od první zkoušky jsem už znal všechno. Ne náhodou jsem se přece svého času na něj něco vynadával na francouzských scénách! *Dandu* jsem sice na jevišti nikdy neviděl, ale co na tom! Měl jsem před sebou Molièra vůbec, a to mně, zapřísašlému imitátoru, stačilo ažaž.

Při prvních zkouškách jsem už ostošest kopíroval všechny molièrovské grify, které jsem znal, a připadal jsem si jako doma.

„Máte to z té Paříže ale okoukané!“ řekl mi s úsměškem Fedotov. „Jedete jako po másle!“

Fedotov uměl zbourat zeď mezi hercem a rolí, strhávat mundúr zvětšelych tradic a místo nich dávat průchod jiným, pravým tradicím umění. Přicházel na scénu a sám hrál, vytvářel tím něco pravdivého, živého, a tak rozbíjel, co bylo falešné a přežilé. Ovšemže není dobré učit předehráváním, vede to ke kopírování. Ale Fedotov o svém předehrávání uvažoval jednodušeji, praktičtěji:

„Co jiného mám dělat s ochotníky,“ ospravedlňoval se, „než jim sám předehrávat roli, když představení už má mít premiéru. Nemohu jim přece dávat hodiny, abych je všechno naučil od začátku. Ať kopírují, však se rozehrají!“

Fedotov hrál fabuli hry, ale fabule je nerozlučně spjata s psychologií a psychologie s obrazností, s básníkem. Komika díla, jeho satiričnost, to všechno se ukáže samo, jestliže se k ději přistoupí s plnou vírou a vážností. A na tuto vážnost kladl Fedotov mimořádný důraz; kromě toho byl jako pravý ruský komediální herec barvitý, štavnatý, charakterní. Jinak řečeno měl v sobě všechno, čeho je pro Molièra zapotřebí. Ne náhodou se v dobách rozkvětu ruského divadla soudilo, že mezi nejlepší představitele Molièra patřili ruští herci jako Ščepkin, Šumskij, Sadovskij, Živokini. Fedotov kromě

toho do nejmenších podrobností prostudoval francouzské divadlo, a proto byla jeho hra ucelená, vybroušená, elegantní, lehká. Předehraje vám výjev – a všechno je jasné. Organická povaha rolí v celé jejich kráse vystane sama od sebe.

Jak je to pěkné, jak prosté! Hned by člověk šel a udělal to také tak! Ale stačí vkročit na jeviště a všechno jako by rázem bylo vzhůru nohama. Od dívání z hlediště k stání na scéně je velice daleko. Stačí vyjít na jeviště, a co ze sálu vypadalo snadné, je hned problém. A nejtěžší ze všeho je stát na scéně a přitom opravdu věřit, brát vážně, co se tam děje. Ale bez víry a vážnosti se komedie nebo satira nedá hrát, a tím spíš komedie francouzská, ještě míň klasická a nejmíň Molièrova. Zde všechno záleží na tom, abyste upřímně uvěřili ve své hloupé nebo nepřesvědčivé anebo bezvýchodné postavení; abyste tím byli upřímně vzrušeni a trpěli. Tuto vážnost je možné hrát, ale výsledek pak bude naprosto opačný. Komedie je tak choulostivá, že se vám hned pomstí. Prožít něco nebo se stavět, že prožíváte, to je ohromný rozdíl, stejný, jaký existuje mezi přirozenou, organickou komikou a vnějškovým tajrlíctvím šaška.

Neuměle jsem se stavěl, že prožívám tam, kde Fedotov prožíval organicky. Snažil jsem se zdát vážný, a že věřím v to, co se děje na scéně. Fedotov proto podával opravdový živý život, ale mně vycházel pouhý protokol tohoto života. Avšak to, co Fedotov předváděl, bylo tak krásné, že už nebylo možné vzdát se toho. Stal jsem se jeho zajatcem – běžný důsledek každého předehrávání. Stará zeď falešných tradic se hroutila, ale na její místo se mezi mne a roli vsunula cizí, Fedotovova podobizna. Stál jsem před úkolem dospět přes tuto novou překážku k vlastnímu Sottenvilleovi a vstoupit do něho. Je to těžké. Ale... živá, třebaže cizí podobizna je přece jen lepší než mrtvá molièrovská tradice.

Fedotov, když postřehl sebemenší záblesk tvůrčí samostatnosti, měl radost jako dítě a odklízěl všechno, co by herci bránilo v projevu jeho osobitosti.

Nuže, znovu jsem začal Fedotova imitovat. Kopíroval jsem ovšem jen zevnějšek, neboť živá jiskra talentu se tak jako tak okopírovat nedá. Zlé však nebylo ani tak to, že já, zapřísašlý imitátor, jsem ze všeho nejmíň uměl právě imitovat. K tomu je zapotřebí zvláštního nadání, a to já neměl. Když se mi kopie nevedla, bezradně jsem od ní prchal a chytal jsem se okoukaných hereckých postupů, hledal jsem život jednou v tempu, v tlačavých slovech a rozmáchlých gestech, potom zas v nepřetržité hře bez pauz, aby se divák nezačal nudit, a zase v bezmocném vypětí všech svalů

a nucení se do temperamentu, a zas v drmolení textu. Jedním slovem fatálně jsem upadal do všech svých starých ochotnických a operetních chyb, které by se daly vyjádřit větou: „Hraj ostošeš, jen aby se nenudili!“

„Ale vždyť mě za to dřív chválili! Býval jsem přece na scéně veselý a šikovný a pohyblivý a směšný!“

Fedotov však tentokrát moje úhyby do dřívější slepé uličky netoleroval. Od režisérského stolku na mě křičel:

„Nedrmolit! Jasněji! Copak si myslíte, že mě, diváka, to rozveselí? Naopak, nudím se, protože nic nechápu. A přešlapování, mávání rukama, chození, nesčetná gesta, to mi překáží v dívání. Dělalí se mi mžitky a uši mi zaléhají rachotem. Jakápak legrace!“

Už se blížila generální zkouška, a já pořád ještě seděl mezi dvěma židlemi. Ale tu se mi k mému štěstí úplně náhodou dostalo „daru od Apollóna“. Jeden tah v mé masce, který při líčení dodal obličejí živého komického výrazu, a ve mně jako by se rázem něco přímo obrátilo naruby. Co mi nebylo jasné, to se ujasnilo; co nemělo půdu pod nohama, to ji dostalo; čemu jsem nevěřil, tomu jsem teď uvěřil. Kdo by dokázal vysvětlit tento nepochopitelný, zázračný tvůrčí posuv! Uvnitř cosi zrálo, nalévalo se jako v pupenci, až to dozrálo. Jeden náhodný dotek, a pupen praskl, vylouply se z něho svěží mladé lístečky, a ty se na prudkém slunci rozvinuly. Právě tak, jako by ve mně po jednom náhodném doteku šminky, jediném zdařilém tahu v mé masce praskl pupen a role začala napřimovat své lístečky v oslnivém, hřejivém světle rampy. Byl to okamžik veliké radosti, kterým byla vykoupena všechna předešlá tvůrčí trýzeň. K čemu to přirovnat? K návratu života po nebezpečné nemoci nebo k úspěšnému oproštění od břemene? Jak krásné je být v takových chvílích hercem a jak vzácně se to herci stává! Ty chvíle navždy zůstávají jasným a vábným bodem, vůdčí hvězdou umělcova tvůrčího zápasu a usilování.

Když se dnes ohlížím zpět a myslím na výsledky toho představení, chápu, jak důležitý okamžik své herecké dráhy jsem to tenkrát prožil. Díky Fedotovovi a Sollogubovi jsem se pohnul z mrtvého bodu a doslova jako bych byl vyvázl ze slepé uličky, v níž jsem tak dlouho přešlapoval na místě. Novou cestu jsem nenašel, ale pochopil jsem svou hlavní chybu, a to samo už znamená hodně. Měl jsem obyčejnou hereckou emoci – svého druhu záchvat hysterie, scénické posunčiny – za vzněty opravdové inspirace. Ale po tomto představení jsem pochopil, že jsem se mýlil.

Sebeovládání

/ HOŘKÝ OSUD

BRZY po *Skoupém rytíři* se u nás dávalo Pisemského drama ze života sedláků a statkářů pod názvem *Hořký osud*. Hrál jsem v něm rolníka Ananije Jakovleva. Hra je napsána mistrovsky. Po Tolstého *Vládě tmy* je to nejlepší hra z našeho vesnického života.

Úloha Ananije vyžaduje chvílemi vzepětí nejen dramatického, ale přímo tragického. Role se podařilo rozdělit mezi naše ochotníky velmi šťastně, některé – zvláště úloha Lizavety, Ananijovy ženy – měly dokonce mimořádně úspěšné interpretu.

Jako při dřívějších příležitostech jsem si i tentokrát uložil další úkol. Chtěl jsem v sobě vypěstovat scénické *sebeovládání*. Tento úkol přišel na pořad proto, že ve chvílích značného vzepětí, které jsem považoval za inspiraci, jsem nedokázal ovládat své tělo, naopak ono ovládalo mne. Co ale dokáže tělo tam, kde je zapotřebí práce tvůrčího citu! V takových chvílích se tělo vzpíná, protože vůle selhává, a nenormální napětí přímo jako by všude, v různých centrech vytvářelo jakési uzly nebo plodilo křeče, při kterých tuhnou nohy a sotva chodí, ruce dřevění, dech se úží, hrdlo se svírá a celé tělo je jako mrtvé. Anebo naopak se bez nadvlády citu po celém těle šíří anarchie: svaly se mimovolně smršťují, vyvolávají tím nekonečně mnoho pohybů, nesmyslných póz a gest, nervových tiků atd. Před tímto chaosem cit sám prchá a ukrývá se do svých skrýší. Cožpak se v takovém stavu dá tvořit a myslet?! Přirozeně je především třeba jej přemoci, tj. potlačit anarchii, uvolnit tělo z moci svalů a podrobit je citu.

Chápal jsem tenkrát slovo *sebeovládání* pouze vnějškově, a proto jsem se především snažil odstranit každé gesto a vnější pohyb, učil jsem se stát na scéně nehybně. Není to věru lehké nehybně stát na jevišti tváří v tvář tisícovému zástupu. Dařilo se mi to, ale zase jen za cenu silného vypětí celého těla; prostě jsem si jenom nakázal, že se nesmím hýbat, a toto nové násilí mě jen odsuzovalo k ještě větší strnulosti. Ale postupně od zkoušky ke zkoušce, od představení k představení jsem se přece jen těch svalových křečí zbavoval. Celkové vypětí jsem převáděl na místní, lokální, tj. soustřeďoval jsem vypětí celého těla do jednoho určitého centra: do prstů na rukou nebo na nohou anebo do bránice resp. do toho, co jsem za ni tenkrát považoval. Ze všech sil jsem svíral pěsti, zatínal jsem nehty do dlaní tak, že tam často zanechávaly krvavé stopy. Krčil jsem prsty na nohou a celou vahou těla jsem je zatínal do podlahy, až jsem z toho také často míval v obuvi krev. Tím, že jsem vytvářel místní, dílčí napětí, uvolňoval jsem

celkové vypětí celého těla, a jemu to umožňovalo stát volně bez přešlapování na místě a bez zbytečných pohybů. Při další práci jsem se učil zápolit s místními zdroji vypětí na rukou, na nohou aj., které jsem si sám způsoboval. To se mi však dlouho nedařilo: člověk uvolní vypětí zaťaté pěsti, a hle – všechny křeče, které se tam soustředily, se rozběhnou po celém těle, jako by je někdo vypustil na svobodu! Abych se jich zbavil, musel jsem je znovu soustředit do pěsti – prostě to byl začarovaný kruh a zdálo se, že z něho není východiska. Zato ale kdykoli se mi dařilo oprostít se od jakéhokoli vypětí, zakoušel jsem hereckou radost a od režiséřského stolku na mě volali:

„Výborně! Jste chlapík! Jen dál takhle prostě! Bez schválností!“

Takové chvíle však bohužel bývaly vzácné, náhodné a prchavé.

A ještě jeden objev: čím klidnější a vyrovnanější cit mělo na scéně mé tělo, tím víc jsem cítil potřebu nahradit gesto mimikou, intonací hlasu, pohledem. Jak šťastný jsem býval v takových chvílích! Zdálo se mi, že už jsem pochopil všechno a že dokážu svého objevu plně využívat. Proto jsem spěchal, abych dal plný průchod mimice, očím, hlasu. Ale pak se hned ozýval výkřik režiséra:

„Nepitvořte se!“ Nebo: „Nekřičte!“

A já byl znovu v koncích.

„Zas to není ono! Pročpak mně je dobře, ale jim to připadá špatné?“ ptal jsem se sám sebe. A z pochybností, které se mě zmocnily, ve mně všechno úpělo, všechno, čeho jsem se dopracoval, se vytrácelo, a já propadal svalové anarchii.

„V čem to je?“ trápil jsem se.

„V čem? Ale v tom, že se nesmíte pitvořit.“

„Tak tedy bez mimiky, ano?“

A já se pokusil nejen mimiku nezesilovat, ale dokonce ji tlumit. Na to nenásledovala od režiséřského stolku žádná replika, zato však jsem si všiml, že jakmile jsem se ve scéně se statkářem pokoušel vypadat lhostejný a klidný, hned ve mně uvnitř začínalo vřít jakési vzrušení. Musel jsem je ještě usilovněji tajit a čím víc jsem je tajil, tím víc ve mně rostlo. V tu chvíli už mi zas bylo na scéně dobře a hřejivě. Tajit cit znamená tedy ještě víc jej rozněcovat. Proč ale se v takových chvílích od režiséřského stolku neozývá žádná reakce?

Po skončení jednání se mi dostalo celkové pochvaly – za všechno dohromady; ale mně to nestačilo. Jak důležité by pro mě bylo, kdybych byl pochválen od režiséřského stolku právě v okamžiku onoho vnitřního uspokojení!

Režiséři si však tenkrát zřejmě ještě důležitost něčeho takového neuvědomovali.

Tak to probíhalo v klidných pasážích role. Když ale přišla scéna shromáždění, kterou autor tak výtečně napsal, Fedotov výtečně inscenoval a herci zahráli, scéna, která se nedala hrát lhostejně, bezděky jsem podlehl celkové vzrušené atmosféře a už jsem se neovládl. Ať jsem se sebevíc snažil být zdrženlivý v gestikulaci, temperament nakonec přemohl mé vědomé úsilí a umělé sebeovládání a já se natolik přestal ovládat, že jsem si po představení nedokázal vzpomenout, co jsem dělal na scéně. Celý zpocený vzrušením jsem šel do sálu k režiséřskému stolku, abych se vyznal ze svého smutku!

„Já vím, já vím, že mi řeknete, že jsem zas neovládl gestikulaci! Ale je to nad mé síly. Podívejte se, že jsem si přímo zkrvavil dlaně!“ omlouval jsem se.

Jaké ale bylo mé překvapení, když se ke mně všichni vrhli a gratulovali mi:

„Jste chlapík! Ohromně to zapůsobilo! Jak jste se ovládal! Zahrajte to tak pro obecenstvo, víc není třeba!“

„Ale vždyť já jsem ke konci nezvládl gestikulaci, vůbec jsem se neovládl!“

„Ale to je právě dobře!“

„Že jsem nezvládl gestikulaci?“ ptal jsem se znovu.

„Ano, ano! Jakápak gesta, když je člověk vyveden z míry,“ vysvětlovali mi, „a je dobře, že jsme viděli, jak se krotíte stále víc a víc, ale nakonec že ve vás něco propuklo a vy jste se přestal ovládat. A právě tomu se říká zesílení, crescendo, přechod z piana do forte. Cit strmě stoupal od nejnižších tónů k nejvyšším, z klidu k zuřivosti. A tohle si zapamatujte. Ovládáte se, dokud vám síly stačí, a čím déle, tím víc. Ať je to stoupání dlouhé, zato poslední, razantní okamžik ať je krátký. Tak je to správné! Jinak vyčerpáte své síly, svou razanci. Herci to ale obvykle dělají naopak. Vynechávají to nejzajímavější, totiž postupnou kumulaci citu, a z piana rovnou přeskakují do fortissima a v tom pak dlouho trčí.“

„Tak v tom to tedy vězí! Tohle už jsou praktické rady. To je moje první herecká výtava!“

Kolem dokola jeden jásos, nejlepší znamení účinu. Vypτάval jsem se, koho jen jsem mohl; ne z hereckého slavomanu, ale abych si ověřil soulad mezi tím, co cítili oni v sále, a tím, co já cítil na scéně. Teď tedy o tomto rozdílu mezi dojmem diváka a pocity herce něco vím!

Také tentokrát mi jako v roli Sottenvilla pomohla maska. Díky jí jsem rozpoznal živého člověka. Nebyl na mne násilně nalepen, ale přirozeně

ladil s tím, co bylo uvnitř. Ačkoli jsem takto poznal postavu a začal jí žít, přece jsem ji ze starého zvyku začal kopírovat. Ale imitovat vlastní, „vlastnoruční“ postavu je přece jen lepší než napodobit cizí klišé nebo cizí herecké postupy.

Představení mělo veliký úspěch. Hru, inscenaci, herce chválil tisk i obecnostvo. Nová práce zůstala na repertoáru a já jsem se cítil tím lépe a příjemněji, čím častěji jsem hrál. Hodně z toho, co jsem předváděl na scéně, hlediště chápalo a já byl šťastný, že jak se mi zdálo, jsem objevil tajemství postupu, kterým jsem se mohl řídit, o nějž jsem se mohl opírat, abych mohl kráčet dál s větší jistotou.

Dva kroky zpátky / KAMENNÝ HOST A ÚKLADY A LÁSKA

Z NOVÝCH hereckých postupů, které jsem nazval „sebeovládáním“, jsem se dlouho netěšil. Stačilo, abych uslyšel Puškinův verš v *Kamenném hostu*, kde jsem zprvu hrál Dona Carlose a posléze samotného Dona Juana, stačilo, abych si obul španělské střevíce a vzal do ruky kord, a všechno to nové, čeho jsem se s takovou námahou dopracoval, kamsi zmizelo a místo toho vyvstaly staré mocné návyky, silné tím, že jsem je měl naučené za celá léta raného ochotničení. Propadnout starým návykům je totéž jako začít po dlouhé přestávce znovu kouřit. Organismus se s ještě větším elánem vrhá na známý požitek. Dočasně se dokázal bez něho obejít, ale tajně snil o cigaretě a vášnivě dohání, co zameškal.

A tak můj vývoj v umění udělal krok vpřed a dva kroky zpátky. Proč jen jsem se předčasně pouštěl do rolí, na které byl čas! Tou největší brzdou v hercově uměleckém vývoji je překotnost, přepínání vlastních ještě křehkých sil, věčná touha hrát první role, tragické hrdiny. Pracovně přetěžovat cit je horší a nebezpečnější než zpívat nevytvarovaným a nezrálým hlasem partie, na něž člověk nestačí, například z Wagnerových oper. Aparát našich hereckých nervů a podvědomí je mnohem jemnější, složitější, snáze se rozklíží a tíž se reparuje než hlasový aparát pěvce. Člověk je však zřejmě už takový, že sní o tom, co mu chybí a co by neměl: chlapec chce samozřejmě co nejdřív kouřit a nakrucovat si kníry, aby se podobal dospělým; děvčátko chce předčasně flirtovat, místo aby si hrálo s panenkami nebo se učilo; mladík se předčasně tváří starý, aby vypadal rozčarovaně, a proto zajímavě. Každý chce být ať už ze závidivosti, z přečnění vlastních sil, z hlouposti anebo z nezkušenosti tím, čím být nemůže a nemá. To platí i pro náš

obor. Herec-začátečník chce hrát především Hamleta, úlohu, která se dá zahrát jen v plném rozkvětu talentu. Nechápe, že tím spěchem znásilňuje a ničí svůj jemný, křehký a těžko opravitelný duševní aparát. A mluví o tom žákovi a mladému herci horem dolem, všechno je marné. Stačí, aby mladému herci zatleskala roztomilá gymnazistka, jiná aby ho pochválila, třetí aby mu napsala dopis a přiložila fotografii s prosbou o autogram, a všechny rady mudrců vyklízejí pole malicherné herecké ješitnosti.

A já hrál Španěly, objednával si boty v Paříži a přepínal své ještě nedozrálé herecké schopnosti kvůli pochvalám a dopisům gymnazistek.

Špatné bylo, že jsem měl vzít roli samotného Dona Juana, když se jeho původní představitel musel po prvním provedení role vzdát. Tu přišla chvíle malicherné samolibosti.

Když jsem o to sám prosil, roli mi nedávali, a když ji teď nemá kdo hrát, sami za mnou přicházejí! Tak co? Došlo vám to, ocenili jste mě! Tak se holedbala moje malá divadelní ješitnost.

Milostivě jsem roli vzal. Lichotilo mi, že jsem byl nepostradatelný.

Představení mělo úspěch. Tleskali mi, protože gymnazistky nerozlišují představitel od jeho role, a já hlupák jsem střemhlav pádil kupředu v sedle všech svých starých hereckých nectností. Ty teď byly ještě zjevnější, neboť nyní už jsem dokázal hrát a ovládat se, jak jsem se to naučil v úloze Ananije. Dobrá vlastnost a právě tak špatná, jestliže se při jejím předvedení ovládate, jen vyhrotí svou kvalitu nebo svůj nedostatek. Že však jsem se naučil dát průchod svému nitru ve vyhrocených místech, bylo pro tuto roli nedobré. Čím víc jsem to dělal, tím víc jsem produkoval falešný teatrální patos, protože má duše v této úloze neobsahovala nic jiného. Znovu jsem imitoval operního barytonistu v pařížských botách a s kordem. Nikdo by mi však byl tenkrát nevyvrátil přesvědčení, že jsem se zmocnil klíče k tajemství, jak zahrát nejen mravoličnou úlohu muzika, ale i milovníky ze španělské tragédie.

Práce na Donu Carlosovi a Donu Juanovi mě opět vrhla zpátky.

Bohužel také následující role téže sezóny byla sice nepřímo španělská a ve verších, nicméně zase ve vysokých botách, s kordem, milostnými řečmi a vznešeným slohem. Hrál jsem roli Ferdinanda v Schillerově tragédii *Úklady a láska*. Ale... bylo v tom jedno „ale“, které mě do jisté míry zachránilo před novými chybami a bez něhož bychom bývali tragédii nezvládli.

Luisu hrála M. P. Perevozčikovová, hereckým pseudonymem Lilinová.

Přišla k nám hrát přes odpor vyšších kruhů. A tu se ukázalo, že jsme byli do sebe navzájem zamilováni a nevěděli o tom. Řeklo nám to však obecnstvo. Příliš přirozeně jsem se líbali a jeviště vyzradilo naše tajemství. V tomto představení jsem minimálně hrál na základě techniky a nejvíc ze všeho podle intuice. Není však těžké uhádnout, kdo nás inspiroval, zda Apollo nebo Hymeneus.

Na jaře, když skončila první sezóna Spolku pro umění a literaturu, byly zasnuby a 5. července téhož roku jsem se oženil, pak jsem odjel na svatební cestu a na podzim jsem se vrátil do divadla se zprávou, že moje žena nebude moci bohužel v příští sezóně vykonávat své divadelní povinnosti.

Z *Úkladů a lásky* se tedy vyklubala hra nejen milostná, ale i úkladná. Dávali jsme ji všeho všudy dvakrát nebo třikrát a pak byla stažena z programu. Zdalipak bych byl dokázal hrát v této hře i nadále se stejným nadšením a inspirací, anebo kdybych byl opakoval roli Ferdinanda, přiřadila by se mi k Donu Juanovi a Donu Carlosovi a stala by se výčitkou mé tvrdošijnosti?

Stejně jako při předchozích inscenacích dokázala zkušená ruka režiséra Fedotova šikovně využít slušného hereckého materiálu. S radostí jsme přijímali pokyny zkušeného vedoucího; pomáhaly nám, ale docela promyšleně jsme k nim nepřistupovali a ty inscenace nám sotva pomohly vykročit vpřed jako hercům.

Úspěch *Úkladů a lásky* byl velký a já triumfoval, protože to potvrzovalo všechny mé předpoklady o hrdinných rolích, které mi byly po Donu Juanovi ještě milejší.

„Tak tedy dokážu hrát tragické role,“ říkal jsem si. „Jsem tedy milovník. Moje technické zásady, k nimž jsem dospěl v *Hořkém osudu*, tedy platí i pro tragédii!“

Chtěl bych zde zaznamenat jednu pozoruhodnou věc, která se stala přibližně v době, o níž mluvím. Jde o to, že pro zlepšení finanční situace našeho Spolku se dával velký maškarní ples v sálech bývalého Šlechtického kasina. Výpravu měli na starosti nejlepší výtvarníci a plesu se zúčastnilo mnoho herců. Mimořádný úspěch zde měl amatérský cikánský pěvecký sbor složený z žáků a členů Spolku. Jako sólistky sboru vystoupily obě dcery V. F. Komissarževského, které přijely z Petrohradu. Obě měly krásný hlas a dobrý pěvecký styl, který jim vštípil otec. Poprvé se tak představila početnému obecnstvu později tak proslulá herečka Věra Fjodorovna Komissarževská.

Hraješ-li zlého, hledej jeho dobré stránky / SVÉVOLNÍCI

PRVNÍ ROK existence Spolku skončil velkým schodkem, ale naší vírou v příští úspěchy to neotráslo.

Před začátkem druhé sezóny už nastaly ve spolku velké změny. Soutěžení dvou škol a oddělení, dramatického a operního, a dvou osobností jejich vedoucích, totiž Fedotova a Komissarževského, zplodilo různice, které veškerou svou hmotnou tíží dopadaly na má bedra. K dovršení všeho se koncem roku ukázalo, že se lidem omrzely naše rodinné večírky. Herci říkali: „Omrzelo se nám hrát v divadle, natož ještě tady!“

Výtvarníci jim notovali:

„Máme dost malování doma! Večer si chceme zahrát karty, a vy je tu nemáte. To není žádný klub!“

Výtvarníci nechtěli bez karet malovat, tanečníci tančit, zpěváci zpívat. A tu došlo ke konfliktu, po kterém výtvarníci vystoupili ze Spolku. Po nich odešla řada herců a klub při Spolku pro umění a literaturu přestal existovat sám od sebe. Zůstal dramatický odbor a při něm operně dramatická škola.

Druhá sezóna Spolku pro umění a literaturu, sezóna 1889–1890, začala Pisemského hrou *Svévolníci*. Hrál jsem v ní roli generála a vrchního velitele z doby imperátora Pavla I. Hra i role jsou napsány výstižným, ale krutě obtížným, stylizovaným jazykem doby.

Hodně věcí, na které jsem přišel předtím, se mi hodilo v nové roli: *sebeovládání* i *tajení* vlastní vnitřní žárlivosti při navenek klidném vzhledu (to, co tak rozpalovalo můj temperament v roli Ananije), *mimika* i *hra očí* (to se dostaví samo po zkrocení svalové anarchie), úplné *otevření* duše v okamžiku nejvyššího vzepětí i *stařecké* postupy ze *Skoupého rytíře*.

V roli se pravda skrývala nebezpečná úskalí – vysoké boty, kord, milostná slova a city, a když už ne verše, tak aspoň vznešený styl doby. Imšin je však příliš Rus, než aby se v něm člověk musel bát hrát „Španěla“. A jeho láska nebyla mladá, nýbrž stařecká, svými duchovními rysy charakteristická.

Ta postava mi prý vyšla sama od sebe, bez mého přičinění; ale já opravdu nevypozoroval, odkud se vzala. Technické postupy hry mě nutkaly k pravdě a pocit pravdy je ten nejlepší budič citu, prožitku, fantazie a tvorby. Poprvé jsem nemusel nikoho imitovat na scéně a bylo mi dobře.

Jen jedna věc byla nepříjemná, totiž že diváci si na hru stěžovali.

„Je to příliš pochmurné,“ říkali.

Ukázalo se, že i to mělo svou příčinu a já ji poznal takhle.

Zároveň se *Svévolníky* se připravovala jiná hra, kde jsem nehrál, ale jejímž zkouškám jsem někdy, když jsem měl volno, býval přítomen, a když se mě při nich ptali na názor, říkal jsem jim jej. Správná slova vám přijdou na jazyk ne tehdy, když je chcete stůj co stůj říci, ale když na ně ani nemyslíte, když jsou potřebná sama od sebe. Já například nedokážu filozofovat, dělat aforismy sám, o samotě. Mám-li ale někomu dokazovat svou myšlenku, pak se mi filozofie hodí kvůli důkazům a aforismy přicházejí samy od sebe. To se stalo i tentokrát. Z hlediště je lépe vidět než z jeviště, co se děje na prknech. Při pohledu ze sálu jsem jasně viděl chyby herců a začal jsem je kolegům vysvětlovat.

„Pochop,“ říkal jsem jednomu z nich, „hraješ fňukala, pořád fňukáš a zřejmě máš jen jednu starost, abys nefňukal málo. Ale proč se tím vzrušovat, když se autor sám o to postaral víc než dost? Ty všechno stále jen natíráš jednou barvou. Černá barva ale bude doopravdy černá, teprve když se kvůli kontrastu sem tam přidá bílá. Udělej to taky tak, přidej do role v různých tónech a odstínech s jinými barvami spektra trochu bílé! Dá to kontrast, rozmanitost a pravdu. Proto když hraješ fňukala, pátrej, kdy je veselý a má chuť do života. Až se pak zase vrátíš k fňukání, nebude to už nudné; naopak zapůsobí to dvojnásobně. Zato nepřetržitě, neustále fňukání jako v tvém případě je stejně nesnesitelné jako bolest zubů. Až budeš hrát dobráka, pátrej, v čem je zlý, a ve zlém člověku hledej dobré rysy.“

Když jsem takhle náhodou vyslovil ten aforismus, pocítil jsem, že mně samotnému je teď na roli generála Imšina také všechno jasné. Dělal jsem stejnou chybu jako můj kolega. Hrál jsem zvíře, ale to se stejně nedá z role vypudit, o ně není třeba se starat, o to už se víc než postaral autor a na mně je, abych zjistil polohy, v nichž je hodný, trpí, kaje se, miluje, je něžný, obětavý... Tak tedy nová náplň do mé herecké výbavy!

Hraješ-li zlého, hledej jeho dobré stránky!

Hrajete-li starce, pátrejte, v čem je mladý; hrajete-li mladého, hledejte, v čem je starý atd.

Podle toho, jak jsem začal užívat nového objevu, celkové ladění hry *Svévolníci* se mírnilo a stesky na její „pochmurnost“ už nebyly tak časté.

Skoro celá druhá sezóna Spolku pro umění a literaturu probíhala v přibližně stejném duchu uměleckého sondování a technických úkolů jako první.

Jen A. F. Fedotov bohužel už pro nás neměl svůj dřívější zápal, byl totiž s něčím nespokojený, nerozuměl si s F. P. Komissarževským a vůči naší věci byl stále chladnější.

BĚHEM druhého roku jsem si zahrál v několika charakterních rolích, například v úloze Paratova v Ostrovského hře *Bez věna*. V té roli je hodně milostných slov, jsou tam vysoké boty a plášť, přímo španělský plášť – pro mne samá nebezpečná úskalí. Chystal se souboj mezi mými dřívějšími operními způsoby barytonisty a nově nabytými technickými postupy. Znovu jsem sahal po jejich pomoci, tj. po sebeovládání, po tajení vlastního citu, po mimice, po rozmanité barevné paletě, jedním slovem po všem, na co jsem už dokázal přijít předtím. Vytvořilo to ve mně jakýsi dobrý pocit, kterému jsem uvěřil. Fantazie se rozběhla, samy od sebe se mi začaly líhnout jakési podrobnosti, návyky, charakteristické rysy samotného Paratova, například vojenské držení těla, mužnost. Díky celé té zátěži jsem nebyl na scéně prázdný, měl jsem na ní co dělat a nepřipadal jsem si jako vysvěcený. Během zkoušek jsem si zvykl na technické postupy a typicky ruský rozmach v Paratovovi se mohl plně projevit. A k tomu našťastí ještě dost typická maska. Jak jen jsem uviděl hrdinovu vnější podobu, hned bylo všechno, jak náleží. Tak jsem vydráždil dřívotnou intuici a s její pomocí jsem postavu vyhmátl. Měla dobré základy a v určité složce byla podložená, takže zbývalo kopírovat ji podle návyku, který byl ve mně ještě živý.

Ale v roli se vyskytl jeden nepříjemný úkaz: nedokázal jsem zvládnout text. Třebaže Ostrovského hra má skvělý jazyk a nedá se v ní přesmyknout jediné slovo, text „mi nešel z úst“. Cítil jsem, že se na scéně mohu v kterýkoli okamžik přeréknout. To mě znervózňovalo, strašilo, vyvolávalo váhání, nevhodné pauzy, vytvářelo to jakási scénická nedorozumění, která připravovala roli i hru o potřebnou komediální lehkost a samospád. Strach o text mě děsil tak, že jsem se pro každé zaváhání celý zpotil. Jednou jsem se v textu tak zamotal, že už jsem nevěděl, jak se z labyrintu slov vůbec vymotám. V rozpacích jsem odešel z jeviště a zkazil jsem tak kolegovi jednu z nejlepších pasáží jeho role.

Herecká tréma, která na mě tenkrát dolehla, se projevovovala i v jiných rolích a postupně mě připravovala o sebejistotu, které už jsem začal nabývat. Když jsem na svůj nový nedostatek nemyslel, tréma mizela, to znamenalo, že byla čistě nervového původu. A ještě jeden příklad, že tento předpoklad je správný: jednou v den představení *Bez věna* jsem vážně ochuravěl. Horečka stoupala až na třicet devět a půl stupně. Byl jsem jako v mátohách. Ale abych byl vzorem ukázněnosti a propříště dal příklad svým kolegům, přijel jsem – se vši nutnou opatrností – za pětadvacetistup-

ňového mrazu do divadla. Namaskovali mě vleže, a protože jsem se během představení nemusel převlékat, ležel jsem za kulisami během hry i o přestávkách. Herci se báli, že jim uprostřed jednání odejdu ze scény. Ale nemoc odpoutávala mou pozornost a já hrál jistě a uvolněně jako nikdy; ani text mi nepřekážel, ani paměť mi neselhala.

Práce na úloze Paratova a její výsledky byly pro mne poučné tím, že mi zřetelně ukázaly moje skutečné možnosti a nadání. Jsem charakterní herec. Charakternost mi pomohla vyhnout se všem úskalím role Paratova s jejím pláštěm na způsob španělské peleríny, s vysokými botami, milostnými slovy a jinými pro mne tak nebezpečnými svody.

Ale kdybych se zřekl charakternosti a roli si přizpůsobil podle sebe, svých osobních lidských dispozic, krach by byl nevyhnutelný.

Proč? Poslechněte si proč.

Bývají herci, většinou jeunes premiers a hrdinové zamilovaní do sebe sama, a ti vždy a všude předvádějí nikoli postavy, jež vytvořili, ale sebe, svou perzónu, kterou záměrně nikdy nemění. Scéna ani role bez nich neexistuje. Hamleta právě tak jako Romea potřebují stejně jako parádnice novou toaletu. Takoví herci mají pravdu, když se bojí vzdálit od sebe sama, neboť veškerý účín jejich projevu je v osobním scénickém kouzlu. Jakmile se skrývají za charakternost, ztrácejí všechno.

Jiní herci se naopak stydí předvést sami sebe. Když hrávají hodného nebo dobrého člověka svým jménem, připadá jim neskromné, že by si měli přisoudit cizí vlastnosti. A když hrají lidi špatné, neřestné a nepoctivé, stydí se přivlastnit si vady. Ale pod cizím jménem, tj. skryti pod líčidlem jako pod maskou, nebojí se projevit ani své vady, ani dobré vlastnosti a dokáží mluvit a dělat, co by se jinak naprosto neodvážili opakovat ve své obvyklé podobě, když masku sundají.

Já patřím mezi herce tohoto typu. Jsem charakterní herec. Ba co víc, zastávám názor, že všichni herci musí být charakterní, ovšemže ne ve smyslu charakternosti vnější, nýbrž vnitřní. Ale i navenek ať se herec raději často vzdaluje sám od sebe. Samozřejmě to neznamená, že má přijít o svou individualitu a o své kouzlo; znamená to něco jiného, totiž že v každé roli má najít jak své kouzlo, tak svou individualitu, a přesto být pokaždé jiný. Pročpak musí všichni milovníci být krasavci s naondulovanými vlasy? Cožpak nehezčí, ale milí mladí muži nemají právo na lásku? A já za celý svůj život viděl jen jednoho milovníka, který se nebál udělat nehezský, aby ještě víc vyniklo jeho čisté milující srdce, jako páchnoucí kožich čističe stok Akima ve *Vládě tmy* odstiňuje jeho křišťálově čistou a vonnou duši. Ale v do-

bě, o níž mluvím, jsem miloval nikoli roli v sobě, nýbrž sebe v roli. Proto mě nezajímá úspěch herce, ale můj úspěch osobní, lidský a scéna se pro mě měnila ve výkladní skříň, v níž jsem se předváděl.

Je přirozené, že mě tato chyba odváděla od tvůrčích úkolů a od umění.

V inscenaci, kterou popisují, jsem začal chápat, že moje scénické kouzlo není dáno mou vlastní lidskou osobností, nýbrž charakterními postavami, které vytvářím, mou hereckostí. To byl důležitý objev. Tenkrát však jsem jeho dosah ještě plně nepochopil.

Další moje práce byla role makléře Obnovlenského ve Fedotovově hře *Rubl*, jejíž obsah si už nepamatuji. Podobně jako v případě Sottenville se mi i teď začala role dařit díky náhodě při maskování. Kadeřník mi ve spěchu přilepil pravý knír výš než levý. Tím má tvář nabyla trochu lišáckého, prohnáného výrazu. Jako pendant k vousům jsem si i pravé obočí podmaloval výš než levé. Vyšla z toho tvář, se kterou se dala naprosto klidně říkat slova role – a všichni chápali, že můj Obnovlenskij je darebák, jemuž se nedá věřit ani slovo.

I tuto roli jsem úspěšně absolvoval ve znamení charakternosti. Teprve teď jsem konečně pochopil jednoduchou pravdu, že přistoupit k roli tak, že se imituje cizí herecký postup, ještě nedává vzniknout postavě. Pochopil jsem, že je třeba vytvářet vlastní postavu; tu jsem pravda tenkrát ještě chápal pouze vnějškově. Pravda je také, že jsem neuměl hledat přístup k postavě, jestliže mi jej nenapověděl režisér jako například A. F. Fedotov, anebo náhoda jako třeba v Sottenvillovi; já tenkrát vycházel od pózy, kostýmu, masky, manýry, gesta.

Bez charakternosti typické pro roli jsem si na scéně připadal doslova nahý a styděl jsem se zůstat před divákem sám sebou, neukrytý.

Nové rozpaky / NEŽIJ, JAK BYS CHTĚL – ŽENINO TAJEMSTVÍ

V TĚŽE SEZÓNĚ jsem hrál roli Petra ve hře *Nežij, jak bys chtěl* od Ostrovského. Role i hra má široký dech, vzmach, silné vášně, psychologickou gradaci a tragický patos. Zdálo se, že mám pro úlohu i potřebný temperament, postavu, hlas... Kromě toho vyzkoušené postupy, vyrovnanost i jakousi techniku. Ale všechny nové výdobytky rázem kamsi mizely, jakmile jsem dospěl k roli Petra. Od první chvíle jsem se pohyboval jen na jejím povrchu, jádra jsem se ani nedotkl. Takhle zrychleně se naprázdno pohybuje

transmise nezapojeného stroje. Běží naprázdno ze všech sil, ale výsledek žádný. Stejně naprázdno jsem pracoval i já povrchovými nervy a periferií těla, aniž jsem se dotkl duše, která zůstávala chladná a nečinná. Slova, gesta, pohyby se hnaly mimo cit jako rychlík podél nepotřebných zastávek, jako odvázaný prázdný parník bez kormidelníka, cestujícího i nákladu. Mechanická vnějšková hra značně předbíhá vnitřní prožitek. Aby člověk zarazil toto nesmyslné zmítání na povrchu role, musí dokázat sdělit iniciativu tvorby intuici a citu, které hrají roli kormidelníka; je třeba naplnit roli vnitřním obsahem jako prázdný koráb nákladem a pasažéry.

Jak ale přimět cit, aby se vyprostil ze své skrýše a uchopil iniciativu tvorby do svých rukou? – K tomu je zapotřebí strhnout jej zajímavým vnitřním obrazem bohatýra Petra, muže s širokou ruskou duší, živelným temperamentem, velkou milostnou vášní přecházející v žárlivost, zoufalství a šílenství.

Cit ale mlčel a já jej nedokázal uměle vyvolat. Uměl jsem pouze horlivějším vnějším pohybem rukou a nohou na okamžik vyvolat svalovou křepkost, a pak jsem byl bezdůvodně a beze smyslu vzrušený, ale hned jsem byl zase strnulý. Připomíná to pokazené hodiny. Budeme-li zvenčí dlouho otáčet jejich ručičkami, začnou chraptět a projevovat zevnitř život a tlouci v zmateném rytmu, ale jejich údery, sotva zaznějí, hned zmlkají. Stejně zmateně a chvilkově ve mně vyvstávaly vnitřní pocity vyvolané vnějším fyzickým podrážděním. Má to však nějaký vztah k duchovní podstatě role? Nebo je to jednoduše mechanické vzrušení – okamžité a neživotné? To ale neplatí, protože tvorbě není k ničemu. A jiné prostředky jsem neměl. Protože mě nic neřídilo zevnitř, byl jsem bezmocný tváří v tvář tragickým úkolům, které vyvstaly před mým citem. Nezbyvalo mi nic jiného než simulovat tragédii, snažit se vypadat silnější, větší, hrozivější, abych se podobal bohatýru. Jak řekl Gogol, pouze jsem figuru „nadsazoval“, ale nedokázal jsem se jí stát. Znásilňoval jsem svůj cit a příroda se mi za to pomstila. Stalo se, co bývá v podobných případech nevyhnutelné a čeho by se měl každý herec bát jako čert kříže. Z neschopnosti zvládnout úkol se dostavilo vypětí, křeče a přepjatost, ztuhnutí celého těla, svalová anarchie, ohavné konvence, řemeslná herecká kliše. Je-li v našem umění nebezpečné i nevelké násilí vůči přirozenosti a citu, tím nebezpečnější je v tragické úloze, kde se dostavuje v desateronásobném zvětšení, neboť v takových rolích se člověk setkává s velkými lidskými prožitky, s tvůrčími úkoly, které jsou nad síly nezkušeného herce. Představte si, že máte skočit přes příkop nebo vylézt na plot, anebo vás strkají do včelína, kde můžete dostat žihadla, Pochopi-

telně se zpěčujete a předpažujete ruce, aby na vás nemohli, abyste se ubránili násilí a vykroutili z úkolů, třebaže splnit je není tak těžké. A teď si představte, že vás strkají do klece ke lvovi, anebo že máte přeskočit propast nebo se vyšplhat na svislou skálu. Pochopitelně se budete zpěčovat ještě víc, s desateronásobnou silou, a ještě víc budete napřahovat paže před sebe, abyste se ubránili násilníkovi, nepustili ho k tělu a vyhnuli se nezvládnutelnému úkolu. Ale jestliže vás bez ohledu na jeho nesplnitelnost přece jen nutí dělat, co nedokázete, začnete přepínat a přehánět právě proto, že nejste s to úkol splnit.

Do takové situace se velmi často dostává nezkušený herec. Nutí ho plakat, když se mu nechce; smát se, když je mu smutno; trpět, když je veselý; ztvárňovat city, které v duši nemá. Odtud ty nejruznější kompromisy přirozenosti s cílem dostat se z bezvýchodné situace. A všechno to končí jen přepětím, násilím, sevřeným hrdlem, bránicí, strnutím nejruznějších svalů a všemožnými falešnými herními návyky, kterými chce herec oklamat sebe i obecenstvo. Jediné východisko ze situace je herecká konvence, která se častým opakováním mění v hereckou šablonu.

Čím nezvládnutelnější je úkol, tím násilněji k němu herec přistupuje a tím víc vylekaný cit vysouvá své neviditelné obranné štíty. A čím častěji se herec dostává do takových bezvýchodných situací, tím plašší je jeho cit, tím víc si zvyká na vystrkování obranných štítů, tím častěji se musí uchýlovat ke konvenci a užívat řemeslných šablon.

Vyskytují se šablony přijatelné: například dobře vytvořená role se časem a nedbalým zacházením s její vnitřní stránkou mění ve vnější šablonu. Ta aspoň fixuje něco pěkného, kdysi prožitého. Ať je taková šablona jakkoli špatná, nedá se srovnávat s jinou, totiž když se herec pachtí, aby vyjádřil, co cit neprožil, tedy s šablonou, která se pokouší nahradit pravdu hereckou konvencí, obnošenou častým používáním.

Nejhorší ze všech existujících šablon je ale šablona ruského bohatýra, reka, bojarského syna nebo vesnického mládce s širokou duší. Pro ty je vždy po ruce specifická chůze zešíroka, jednou provždy stanovená rozmáchlá gesta, tradiční pózy s „rukama v bok“, chlapácké pohazování hlavou a odhazování do čela padajících mládeneckých kadeří, zvláštní pohrávání s čepicí, která se musí nemilosrdně mačkat, aby se tak mechanicky zesílila vášeň, chrabré hlasové kudrlinky v nejvyšší tónině, zpěvavá dikce v lyrických pasážích atd. Tyto triviality se tolik zažraly do uší, očí, těla, svalů, že se jich herec prostě nezbaví.

Naneštěstí pro mě byla tenkrát v módě Serovova opera *Neprátelská stla*.

Jak známo, byla napsána na námět oné hry od Ostrovského, kterou jsme hráli, totiž *Nežij, jak bys chtěl*. Je-li klišé ruského bohatýra špatné v dramatu, v opěře je naprosto nesnesitelné. Zvláště šablona operního Petra je ze všech bohatýrských šablon vůbec nejhorší. A právě té jsem propadl, protože operní návyky ve mně seděly dál a jen načas byly utlumeny. Jak jen jsem po delší době přišel zase do styku se starými hereckými postupy a s pocity, jež vyvolávají, oddal jsem se úplně jako kuřák, který po přestávce zas začíná naplno kouřit, všem svým starým špatným návykům.

Škodlivost inscenace, kterou popisují, je nabíledni. Ale byla také k něčemu dobrá. Stala se negativním důkazem, který mi ozřejmil (ale bohužel mě nepřesvědčil), že tragédie a silné drama, které vyžaduje desateronásobného vypětí, nejspíš cit znásilní, jestliže se cit nerozvíjí sám od sebe, intuitivně anebo s pomocí správně propracované vnitřní techniky. Proto tedy mohou být takové role zvláště škodlivé a já před tím varuji mladé herce, kteří se sami v sobě ještě nepropracovali k technice, ale už sahají po Hamletovi, Othellovi a jiných tragických rolích. Než se pustí do takové práce, ať si hledí osvojit co nejméně postupů vnitřní techniky!

Ani hra, ani moje role neměly úspěch. Způsobilo mi to na čas zoufalství, ztrátu víry v sama sebe. Ale protože žádný zpackaný scénický výtvar se neobejde bez citelů, našel jsem si je i tentokrát a to mě utěšilo. Nezdar mě nepřesvědčil, že bylo předčasné pouštět se do tragédie. I pak jsem o ní vytrvale snil a tak jsem brzdil svůj přirozený vývoj.

Nevím, jak vysvětlit svůj naprosto mimořádný úspěch ve vaudevillu *Ženíno tajemství*, v němž jsem si zopakoval roli studenta Megriota, kterou už jsem hrál v našem domácím kroužku. Nic jsem neměnil na dřívějším pojetí, ale stará zásada hrát, co síly stačí, jen aby nebyla nuda, zásada, na níž byla role založena, ta přece byla falešná! Tlachání, ustavičné jednání bez pauz, zvyšování hlasu kvůli zvyšování hlasu, rychlé tempo kvůli rychlému tempu, drmolění a polykání slov, jedním slovem všechny chyby, které jsme plodili při prvních ochotnických krůčcích, se opakovaly i teď. Ale k mému překvapení se líbily přísným posuzovatelům mého výkonu, A. F. Fedotovovi, F. P. Komissarževskému i F. L. Sollogubovi. Chválili mě za roli Megriota. A já byl nad tím v rozpacích. Dalo se to vysvětlit jenom mým mládím a mým tehdejší mladistvým zápalem. To je důležitá podmínka, která bohužel s léty mizí. Zřejmě i všechny ostatní dřívější role, v nichž jsem byl na sebe velmi přísný, měly úspěch proto, že byly prodchnuty stejným

mladistvým zápalem, který sám dokázal vytvářet život na scéně. Je-li to tak, pak chápu, proč mě ujišťují, že tenkrát, když jsme byli ještě neškolení, jsme hráli líp než dnes, kdy toho tolik víme. Jak si co nejdéle uchovat ten mladistvý herecký zápal?! Jaká škoda, že se ztrácí! Cožpak člověk nedokáže technicky si zapamatovat a v sobě zafixovat, co bylo v mládí tak krásné, čím jsem tenkrát v roli Megriota intuitivně žil?

Když jsem poslouchal ovace po finále hry, znovu jsem si říkal:

„Tak tedy jsem milovník; dokážu tedy hrát sám za sebe; tohle překotné tempo, drmolění a další naše operetní grify jsou tedy přípustné!“

A já jim znovu začínal věřit a jejich semena ve mně znovu klíčila.

Meiningenští

NĚKDY tou dobou přijel do Moskvy proslulý soubor vévody Meiningenského v čele s režisérem Chronegkem. Jejich představení poprvé v Moskvě předvedla nový druh inscenace, založený na dobové historické hodnověrnosti, na lidových scénách, krásné vnější výpravě představení, s úžasnou kázní a s celou ústrojnou stavbou velkolepého uměleckého svátku. Nevynechal jsem ani jedno představení a nejen jsem se díval, ale přímo jsem je studoval.

Říkalo se, že v souboru není ani jeden nadaný herec. Není to pravda. Byl tam přece Barnay, Teller a další. Nemusíte vůbec souhlasit s německým patosem a s tím, jak Němci hrají tragédie. Aťsi Meiningenští neobrodili staré, čistě herecké techniky. Ale tvrdit, že všechno, co dělali, bylo jen vnějškové, že všechno měli založené na rekvizitách, by nebyla pravda. Když o tom řekli Chronegkovi, zvolal:

„Já jim přivezu Shakespeara, Schillera, a je zajímavá jen nábytek! To obecenstvo má věru divný vkus!“

Chronegk měl pravdu, protože duch Schillerův a Shakespearův v souboru žil.

Vévoda Meiningenský dokázal realizovat čistě režijními, inscenačními prostředky, bez opory v mimořádně nadaných hercích opravdu mnoho tvůrčích záměrů velkých básníků. Nezapomenutelná zůstává kupříkladu tato scéna z *Panny Orleánské*: Droboučský, ubohoučský, nejistý král sedí na velikánském trůnu, který mu vůbec nepadne; jeho hubené nožičky se klimbají a nedosáhnou na polštář. Kolem trůnu rozpačitý dvůr, který se pokouší z posledních sil podepřít královu autoritu. Ale ve chvíli, kdy se kácí moc, klanění podle etikety připadá zbytečné. V této situaci, kdy hyne králova

autorita, se dostaví anglické poselstvo – ztepilí, urostlí, rozhodní, odvážní a strašně vyzývaví muži. Výsměch a povýšenost vítězů se nedá přijmout chladnokrevně. Když nešťastný král vydává ponižující rozkaz, který uráží jeho důstojnost, dvořan, jenž přejímá jeho rozhodnutí, se pokouší udělat před odchodem etiketou předepsanou poklonu. Sotva ji ale načne, zarazí se, zaváhá, vzpřímí se a stojí se sklopenýma očima – slzy mu vytryskly a on zapomene na rituál a utíká, aby se přede všemi nerozplakal.

Spolu s ním plakali i diváci, plakal jsem také já, protože režisérův nápad sám o sobě vytváří věrnou citovou atmosféru a vypovídá o podstatě okamžiku.

Se stejně dobrou režijní vynalézavostí jsou podány i další scény ponížení francouzského krále: tíživá nálada v královském paláci, okamžik, kdy do paláce vstupuje sama nadšená osvoboditelka, Johanka z Arku. Režisér dokázal atmosféru poraženého dvora vyhotit tak, že divák netrpělivě čeká na příchod osvoboditelky; tolik se raduje, že si přestává všimnout hry herců. Režisérův talent často zastiňoval hru.

Režisér dokáže hodně, ale zdaleka ne všechno. To hlavní mají v rukou herci, kterým je třeba pomoci, kterým je především třeba dát směr. O tuto pomoc herci se režiséři Meiningenských zřejmě dost nestarali, a proto byli odsouzeni k tomu, aby tvořili bez pomoci herců. Režijní plán byl pokaždé široce založený a v duchovním ohledu hluboký, ale jak jej naplnit bez přispění herců? Bylo nutné přenášet těžiště představení do vlastní inscenace. Nutnost tvořit za všechny ostatní plodila režiséřskou despotii.

Připadalo mi, že i my amatérští režiséři jsme byli v situaci Chronegka a vévody Meiningenského. I my jsme chtěli vytvářet velká představení, odhalovat veliké myšlenky a city, ale protože jsme neměli hotové herce, museli jsme všechno vkládat do kompetence režiséra, který musel tvořit sám prostřednictvím inscenace, dekorací, rekvizit, zajímavých mizanscén a vlastní smyšlenky. Proto mi despotičnost meiningenských režisérů připadala odůvodněná. Sympatizoval jsem s ní a snažil jsem se prostudovat způsob Chronegkovy práce. Tohle jsem se dozvěděl od osob, které s ním měly co dělat a bývaly na jeho zkouškách:

Chronegk, ten postrach herců, se mimo zkoušky a představení choval úplně prostě, přátelsky i k těm nejbezvýznamnějším členům souboru. Dokonce jako by až s touto prostotou v jednání s podřízenými přímo koketoval. Ale jak začala zkouška, jak si Chronegk sedl na své režiséřské místo, z gruntu se změnil. Seděl mlčky a čekal, až hodinová ručička dospěje k hodině stanovené pro zkoušku. Pak vzal velký zvonek se zlověstně nízkým tónem a nevýrazným hlasem ohlašoval: „Anfangen“. Všechno okamžitě ztichlo

a herci také, jako by je vyměnil. Zkouška začínala bez váhání a běžela nepřetržitě až do chvíle, kdy se zase ozval zlověstný zvonek, po kterém lhotejný hlas režiséra říkal výtky. A pak znovu fatální „Anfangen“ a zkouška pokračovala.

Najednou stop, zmatek. Herci si šeptají, režisérovi pomocníci lítají po scéně. Něco se zřejmě stalo. Ano, jeden herec se opozdil a jeho monolog bylo třeba vypustit. Asistent režiséra to ohlásil Chronegkovi a čekal na direktivy u nápoředovy budky. Všichni strnuli. Chronegk všechny utýral pauzou. Připadala jim nekonečně dlouhá. Chronegk přemýšlel, rozhodoval se. Všichni čekali na ortel. A režisér konečně rce:

„Roli opozdilého herce X. bude během všech moskevských představení hrát herec Y. a herce X. ustanovuji do lidových scén, bude tam z pozadí řídit poslední skupinu statistů.“

A zkouška běžela dál, provinilý herec byl nahrazen dublérem.

Jindy zas po představení Schillerových *Loupežníků* vykonal Chronegk jiný ortel. Stalo se totiž, že jeden jeho pomocník, zřejmě lehkomyšlný mladík, pozdě poslal na scénu skupinu statistů. Po představení si Chronegk provinilce zavolal a začal asistenta mírně kárat, ale ten se žertem bránil.

„Herr Schultz,“ obrátil se Chronegk na obyčejného německého dělníka ze souboru, který šel náhodou kolem, „prosím vás, při kterých slovech v tom a tom jednání vychází na scénu zleva skupina loupežníků?“

Dělník pateticky zadeklamoval celý monolog, aby předvedl své herecké schopnosti. Chronegk ho pochvalně poklepal po rameni, obrátil se na lehkomyšlného asistenta a řekl mu velmi důrazně:

„To je obyčejný dělník. A vy jste režisér a můj asistent! Styďte se! Fúj!“

Ocenil jsem to dobré, co nám Meiningenští přinesli, režijní metody na vyhmátnutí duchovní podstaty díla. Za to jim budiž nejvřelejší dík! Budu jej k nim cítit po celý život.

V životě našeho Spolku a zvláště ve mně položili Meiningenští základy nové důležité vývojové etapy.

Ale v jejich vlivu na mne bylo také leccos špatného. Chronegkova důslednost a chladnokrevnost se mi totiž líbila. Napodoboval jsem ho a časem se ze mě stal režisér-despota a mnoho ruských režisérů mě v tom začalo napodobovat zrovna tak, jako já kdysi napodoboval Chronegka. Zformovala se celá generace despotických režisérů. Ale běda! Protože neměli talent Chronegka a vévody Meiningenského, stali se ti režiséři nového ražení pouhými inscenátory, kteří udělali z herců rekvizity na způsob nábytku a věšáky na kostýmy, pěšce, které jen postrkovali v mizanscénách.

Řemeslná zkušenost

NAŠE nebo spíš moje dluhy byly tak velké, že jsme museli Spolek pro umění a literaturu rozpustit. Byla svolána likvidační schůze, na níž byl sepsán příslušný protokol o rozpuštění Spolku. Právě když jsem se na něj podepisoval, zastavila mě něčí ruka. Byl to Pavel Ivanovič Blaramberg, který zrovna vešel do pokoje, člen našeho Spolku, muž obecně vážený, známý komponista.

„Jakže,“ horlil, „rozpustit něco tak sympatického, co už prokázalo svou životaschopnost? To nedovolím! Omezte se, odetněte, co už samo odumřelo, ale střežte, co už začalo rašit! Ochotnický kroužek musí stůj co stůj existovat dál! Na to je zapotřebí sotva pár grošů a já nevěřím, že byste pro ně zchudli, vy, bohatí lidé! Však vy hned po téhle likvidační schůzi půjdete večeřet někam do restaurace a tam u příležitosti likvidace necháte tolik peněz, že by tomuhle slibnému počínání vystačily na měsíc nebo na dva. Obětujte pět nebo šest večeří a zachraňte věc, která obrodí umění! Dejte mi arch papíru! Nejsem žádný boháč, ale upíšu se první. A protokol roztrhejte!“

Papír začal kolovat. Nevydal moc, ale stačilo to, abychom mohli pokračovat na nových, byť nejskromnějších základech.

Po schůzi jsme ale stejně jeli na večeři a projedli jsme sumu odpovídající měsíčním výdajům kroužku.

Na další sezónu našel náš Spolek pro umění a literaturu útulek v malém bytě a jakžtakž jej zařídil. Administrativní povinnosti si mezi sebe rozdělili členové Spolku a vykonávali je zdarma. Na placení režiséra jsme neměli, a proto jsem musel chtít nechtít sám zastupovat Fedotova.

Dřívější velikánské prostory Spolku pro umění a literaturu jsme museli předat Loveckému klubu, který nám nabídl, abychom tam pořádali týdenní představení pro jejich rodinné večírky. Vzali jsme na sebe těžký úkol inscenovat každý týden jednu novou hru, jak to tenkrát dělala všechna ostatní divadla. Jenže profesionální herci měli pro řemeslo tohohle druhu potřebnou zkušenost a osvědčenou techniku, kdežto my ne, a proto jsme na úkol, který jsme na sebe vzali, nemohli stačit. Ale jiné východisko jsme neměli.

Především jsme oprášili své staré hry.

Při jedné zkoušce Pisemského tragédie *Sovělníci* vešla do místnosti Glierie Nikolajevna Fedotovová, bývalá žena A. F. Fedotova, který nás právě opustil. Fedotovová si sedla za režisérský stůl a řekla mi:

„Před dvěma roky jsem vás varovala, ale vy jste mě neposlechl. A já

mezi vás nechodila. Teď, když vás všichni opustili, jsem tady a budu s vámi spolupracovat. Pusťte se do toho, panáčku! Pánbůh vám požehnej!“

Ožili jsme. Fedotovová měla docela jiné pracovní metody než její muž. Ten viděl celkový obraz, v něm postavy a kreslil nám je. Ona vyhmátávala cit a snažila se jej reprodukovat. Fedotov a Fedotovová se jaksi vzájemně doplňovali.

Fedotovová se ujala vedení dramatické sekce našeho kroužku. Procházela a opravovala inscenace, které jsme chystali. Když se nám pak v pokladně sešlo něco peněz, přizvali jsme Fedotovové na pomoc jako režiséry zkušené herce z Malého divadla. Ti nám pomohli uvést mnoho her pro jednotlivá představení v Loveckém klubu.

Co nám dali ti noví režiséři? Zatímco Fedotov byl uměleckým tvůrcem celého představení jako takového a Fedotovová převážně ztělesňovala cit, noví režiséři prokreslovali jednotlivé postavy, ale ani ne tak zevnitř jako zvenci. A protože podmínky dohody s Loveckým klubem nás zavazovaly uvádět každý týden premiéru, noví režiséři nám navíc předvedli řemeslné pracovní postupy, herecký výkon podávaný podle jednou provždy vypracované formy. Tyto postupy pomohly i nám nabytí specifických hereckých zkušeností, scénických návyků, vynalézavosti, jistoty v akci, a praxe nám zpevnila hlas, naučila nás mluvit hlasitě a chovat se na scéně sebejistě, aby divák věřil, že jsme na jeviště přišli doopravdy a ne jenom tak, že máme právo z něho mluvit a on že nás má poslouchat. To nás začalo odlišovat od ochotníků, kteří vyjdou na scénu a přímo jako by pochybovali, mají-li na ni ještě kdy vyjít; když se na ně divák dívá, není si jist, má-li je kdy ještě poslouchat! Ochotník mluví, ale divák ho poslouchat nechce. Místy se pravda i ochotník bezděky rozpálí a divák s ním, ale herecké vzplanutí hned zas pohasne a bezradný herec stojí na jevišti jako náhodný host a divák se o něj přestává zajímat.

Čistě herecká praxe nás naučila divadelní scéničnosti, a to jsme považovali za úspěch. Ale naše výsledky stova mohly těžit novou uměleckou vedoucí Fedotovovou, která se snažila naši práci orientovat na niternost. Toto zaměření pro nás tenkrát bylo příliš obtížné, protože pravému umění se člověk musí učit dlouho, trpělivě a systematicky.

Zato noví režiséři se nám právě hodili. Učili nás jednoduše sehrát představení, a to se nám líbilo, protože to budilo iluzi velké, plodné činnosti. Tahle uspěchaná a nadměrná práce nám kromě prospěchu, který jsem už uvedl, také hodně uškodila – posílila špatné návyky a řemeslná klišé toho nejhorsího ražení.

Představení v Loveckém klubu nám udělala jisté renomé a zanechala v nás příjemnou vzpomínku na milou pohostinnost jeho šéfa.

Stala se tenkrát ještě jedna věc, o které bych rád pověděl několik slov. Tehdy totiž, jak už jsem řekl, přijela do Moskvy Věra Fjodorovna Komissarževská a ubytovala se u otce, který stále ještě u nás ve Spolku vedl svou operní třídu, zredukovanou na minimum. Komissarževskij měl být při Spolku, a tam se ubytovala jeho dcera. Měla tam svůj koutek zařízený konvenčními divadelními rekvizitami a nábytkem. Schována před všemi tam za vlastního doprovodu na kytaru polohlasem prozpěvovala smutné cikánské romance o ztracené lásce, zradě a utrpení ženského srdce.

A ji jsme v jednu chvíli našeho divadelního života požádali o pomoc; prosili jsme ji, aby alternovala za jednu onemocnělou herečku v nadcházejícím představení Loveckého klubu. Hrál jsem s novopečenou milovnicí poměrně pěknou Gnědičovou jednoaktovku *Hořící dopisy*. Bylo to první a velice úspěšné moskevské vystoupení budoucí proslulé umělkyně.

Bohužel právě uprostřed této sezóny se stalo neštěstí: celá budova Loveckého klubu shořela. Naše představení přestala.

Během čekání na novou, přepychovější budovu klubu jsme zůstali bez angažmá a museli jsme se živit vlastními představeními, na vlastní riziko.

První režijní práce na dramatu / PLODY VZDĚLANOSTI

PODAŘILO SE nám získat právě dopsanou hru Lva Nikolajeviče Tolstého *Plody vzdělanosti*. Napsal ji z žertu, pro domácí představení, jak byla nastudována a zahrána v Jasné Poljaně. Všichni byli přesvědčeni, že veřejné uvedení nebude povoleno. Nám se však podařilo získat povolení od cenzury pro neveřejné představení. Jméno Tolstého bylo tak populární, že jeho nová hra snesla i tuto obtížnou podmínku.

Inscenace *Plodů vzdělanosti* byla svěřena mně a stala se mým prvním režijním pokusem v dramatu.

Tolstého hra je pro režiséra velmi obtížná, protože je v ní mnoho postav a je scénicky komplikovaná. Já jsem ale na to šel jednoduše. Co ukazovala moje obrazotvornost, to jsem jako dřív předváděl hercům a ti mě napodobovali. Tam, kde se mi dařilo správně procítit text, hra ožívala; kde jsem nepřekročil meze vnějškové smyšlenky, působila mrtvě. Přínos mé tehdejší

práce byl v tom, že jsem se snažil být upřímný a hledal jsem pravdu a že jsem vymítal faleš, zvláště faleš teatrální, řemeslnou. Začal jsem v divadle nenávidět teatrálnost a hledal jsem v něm živý, pravý, nefalšovaný život, ovšemže ne všednodenní, ale umělecký. Možná že jsem tenkrát ještě neuměl rozlišit ty dvě pravdy na scéně. Kromě toho jsem je chápal příliš vnějškově. Ale i tato vnější pravda, kterou jsem hledal, mi dopomohla k dobrému, zajímavému rozvržení výjevů, a to mě pobízelo k pravdě; pravda dráždila cit a cit vyvolával tvůrčí intuici.

V tomto představení mi navíc pomohla náhoda, která mimořádně zdařile rozdělila role mezi interprety. Většina herců jako kdyby bývala přímo stvořena pro postavy, které ztělesňovali. Ve hře jsou předvedeni aristokrati, služebnictvo a muzici. Aristokraty hráli dobře vychovaní lidé s velkosvět-skými způsoby, což je v divadle tak vzácné; jiní herci byli náležitě charakterní v rolích sluhů a mezi představiteli muziků byl V. M. Lopatin (později vstoupil do našeho divadelního souboru pod pseudonymem Michajlov), bratr známého filozofa L. M. Lopatina, právě ten ochotník, který okouznil Tolstého tím, jak zahrál muzika v domácím představení doma u Tolstých. Tolstoj, když v něm vycítil dobrého herce, který chápe duši ruského rolníka, napsal pro něj velkou roli místo původní, která se skládala jen z několika slov.

V inscenaci *Plodů vzdělanosti* sklidili velký úspěch mnozí herci Uměleckého divadla: M. A. Samarovová, M. P. Lilinová, V. V. Lužskij, V. M. Michajlov, A. R. Artom, N. G. Alexandrov, A. A. Sanin a pod pseudonymem Kominová také V. F. Komissarževská.

Toto představení mě také naučilo zvládat administrativní stránku režisérské profese. Není snadné podrobit si skupinu herců ve chvíli jejich tvůrčího nervového vypětí. Náš organismus je vrtošivý, nevypočitatelný, a proto je třeba umět ho držet v poslušnosti. Je zapotřebí režisérské autority, kterou já tenkrát ještě neměl. Ale zvládal jsem své kamarády fanatickou láskou, pracovitostí a nejpřísnějším postojem k věci a především k sobě samému. První, koho jsem trestal, jsem byl já sám. A dělal jsem to s takovým přesvědčením, že to nevypadalo jako póza. Pozdní příchody na zkoušku, neznalost role, vedlejší řeči v době práce, vycházení ze zkušební místnosti bez povolení jsem pranýřoval krutě, protože jsem věděl, že nepořádek v divadle může dosáhnout oné nekázně, před kterou jsem utekl z ochotnických představení. Vymítal jsem přílišnou parádívou okázalost, zvláště u žen: pro práci není k ničemu. Flirt jsem pronásledoval.

„Opravdové lásky si dopřejte, co je libo, ta člověka povznáší. Strílejte

se kvůli ženě, topte, umírejte! Ale přízemní, povrchní lechtání citu, to ne; vytváří to atmosféru banality a strhuje dolů.“ Takhle puritánsky jsem tehdy uvažoval.

Naše chudoba nám tenkrát nedovolovala snít o dřívějších honosných dekoracích, přitom však dobré dekorace jsou pro ochotníky záchrana. Kolik hereckých hříchů jen zastře malba, která tak snadno dodá představení uměleckého nádechu! Ne náhodou se tolik hereckých a režisérských nul na scéně tak houževnatě schovává za dekorace, kostýmy, barvitě skvrny, za stylizaci, kubismus, futurismus a jiné „ismy“, kterými se pokoušejí šokovat nezkušeného a naivního diváka. Zato ve špatné výpravě, která herce a režiséra neskrývá, ale vysunuje do popředí, tam není za co se schovat, tam je třeba dobře hrát a smí se kalkulovat jenom s tím, co je hodnotné v samé podstatě díla.

Poctivě jsme se snažili tlumočit, co Tolstoj tak krásně napsal, a reagovali jsme na všechno živé, co jsme nacházeli ve hře, v roli, v rozestavení postav, v kostýmu, v dekoraci, sami v sobě, v partnerech, v náhodných momentech představení. V místech, které se nedala sama o sobě procítit, bylo mrtvo a prázdno, tam jsme jednoduše mluvili jedním tempem, klouzali jsme po textu, abychom nezpomalovali průběh představení.

Hra měla naprosto mimořádný úspěch a řadu repríz, takže hmotné postavení divadla se značně zlepšilo.

Užitek té práce spočíval v tom, že jsem našel vedlejší přístup k duši herce, totiž od vnějšího k niternému, od těla k duši, od ztělesňování k prožitku, od formy k obsahu. Kromě toho jsem se naučil hru scénicky rozvrhnout tak, aby se tím samo ze sebe vylupovalo její jádro.

Pěkné a nové bylo na této inscenaci jen to, že jsme v ní nepřipustili nic starého a špatného.

Úspěch u sebe sama

/ VES STĚPANČIKOVO

POČÁTKEM následujícího roku byl pro Lovecký klub najat a adaptován honosný dům na Vozdvižence, kde dřív bývala moskevská městská дума. Zároveň s otevřením klubu jsme tam obnovili svá běžná každotýdenní představení pro jeho členy; odtud jsme získávali hmotné prostředky a pro svou duši jsme se rozhodli po příkladu *Plodů vzdělanosti* pořádat vzorová představení, která měla předvést naše umělecké výboje.

Pro takové představení jsem si vybral vlastní dramaturgii Dostojevského

novely *Ves Stěpančikovo a její obyvatelé*. Rozhodl jsem se ji adaptovat pro scénu, tím spíš že vdova po spisovateli mi vyprávěla, že manžel chtěl původně napsat ne novelu, ale drama, jenže od tohoto záměru upustil pro příliš velké starosti s uvedením hry a se získáním povolení cenzury k veřejnému představení; Fjodor Michajlovič však potřeboval peníze. Moji adaptaci novely cenzura zakázala. Proto jsem na radu zkušených lidí změnil jména jednotlivých postav; Fomovi Opiskinovi jsem říkal Foma Oplevkin, Obnoskovovi Otrepjev, Mizinčikovovi Palčikov a podobně. V této podobě byla hra povolena téměř bez škrtů.

Role strýčinka a celá hra *Ves Stěpančikovo* měla pro mě jako pro herce zcela mimořádný význam, a to z těchto důvodů: V hercově repertoáru bývá mezi mnoha rolemi, které hrál, několik takových, které se už dávno samy od sebe utvářely v jeho lidské přirozenosti. Takové role stačí jen se dotknout a ona ožije – bez tvůrčích muk, bez pídění a téměř bez technické práce. Stává se to proto, že duševní materiál a procesy, které jej ztvárňují, díky náhodě a souběhu okolností předem připravoval sám život. Role a postava jsou vytvořeny organicky, samotnou přírodou. Dopadly tak, jak mohly; jiné být nemohou. Dají se rozebrat stejně obtížně jako vlastní duše.

Takovouhle roli se pro mě stal strýčinek ve *Vsi Stěpančikovu*. Přirozeně a plně jsem s ním splynul, měl jsem s ním stejné názory, myšlenky, přání. Když mi říkali, že je to naivní, ne moc chytrý člověk, že se zbytečně stará, nesouhlasil jsem s tím. Podle mne všechno, co strýčinka vzrušuje, je mimořádně důležité z hlediska lidské ušlechtilosti. Naopak jsem se v té roli za sebe styděl, protože jsem se – já stařec! – zamiloval do děvčátka. Cožpak se k ní mohu hodit?! Říká se, že Foma je taškář. Jestliže však se kvůli mně opravdu trápí a tráví noci modlitbami, poučuje-li mě v mém vlastním zájmu, připadá mi obětavý. Ptají se mě, proč jsem Fomu nevyhnal. Ale cožpak bych se bez něho mohl vypořádat se všemi těmi stařenami, příživnicemi a darmojedy? Udolaly by mě! Říká se, že na konci hry se v strýčinkovi probouzí lev. Dívám se na to jednodušeji. Udělal, co by udělal každý, kdo miluje. Vžiji-li se do hry, nevidím pro strýčinka jiné východisko než to, které sám zvolil. Jedním slovem v životě daném hrou jsem se stával takovým, jaký byl on. Pokuste se pochopit toto pro herce tak magické slovo *stávat se*. „Pitvořit se a vystihnout chůzi a pohyby“, předvádět „šaty a duši role“, praví Gogol, dokáže i podřadný herec, avšak „vyhmátnout duši role“, *stát se* uměleckou postavou dokáže jen opravdový talent. Je-li tomu tak, mám tedy nadání, protože jsem se v této roli *stal* strýčinkem, kdežto v jiných rolích jsem se jen

víceméně „pitvořil“ (kopíroval, napodoboval) po cizích nebo vlastních postavách.

Jaké to štěstí aspoň jednou v životě zakusit, co má cítit a dělat na jevišti opravdový tvůrce! Tento stav je hercovým rájem, a já jej v této práci poznal, a když jsem jej poznal, nechtěl už jsem se v umění smiřovat s ničím menším. Copak neexistují technické prostředky, aby člověk mohl pronikat do hereckého ráje ne náhodou, ale podle své vůle? Teprve až technika dospěje k této možnosti, stane se naše herecké řemeslo opravdovým uměním. Kde a jak ale hledat prostředky a základy pro vytvoření takové techniky?! To je otázka, která se musí pro opravdového herce stát tou nejdůležitější.

Nevím, jak jsem tu roli hrál, nechci se kritizovat ani hodnotit sám sebe, ale vím, že jsem zakoušel to pravé herecké štěstí, a nevadilo mi, že hra neměla hmotný úspěch a že nenaplňovala pokladnu.

Jen jednotlivci ocenili Dostojevského na scéně stejně jako naši práci na inscenaci.

Proslulý beletrista Dmitrij Vasiljevič Grigorovič, kolega a vrstevník Dostojevského a Turgeněva, přiběhl v extázi do zákulisí a volal, že po *Revizorovi* jeviště nevidělo tak výrazné, barvitě postavy. Dostojevského génius se ho zmocnil a vzkřísil v něm vzpomínky, o kterých však pomlčím, protože se necítím oprávněn je publikovat, jestliže sám Grigorovič nepovažoval za potřebné to udělat.

A tak v představení *Ves Štěpančikovo* se mi poštětilo, že jsem poznal opravdové radosti skutečného tvůrčího herectví.

Seznámení s L. N. Tolstým

ASI V TU DOBU sehrál náš ochotnický kroužek Spolku pro umění a literaturu několik představení v Tule. Zkoušky a jiné přípravy na naše pohostinská vystoupení probíhaly také tam, v pohostinném domě Nikolaje Vasiljeviče Davydova, důvěrného přítele Lva Nikolajeviče Tolstého. Na čas se veškerý život domu přizpůsobil požadavkům divadelníků. Mezi zkouškami se konaly hlučné obědy, při nichž jeden veselý žert střídal druhý. Sám hostitel, už nemladý, se změnil ve školáka.

Jednou se uprostřed nejlepší zábavy v předsíni vynořila figura muže v selském kožichu. Brzy nato vešel do jídelny stařec s dlouhým plnovousem, ve válenkách a v šedivé blůze, přepásané řemenem. Byl uvítán všeobecným radostným voláním. V první chvíli jsem nepochopil, že to byl L. N. Tolstoj.

Žádná fotografie ani malířské portréty, dělané podle skutečnosti, nevyjádří dojem, jakým působila jeho živá tvář a postava. Cožpak se dají na papíře nebo na plátně vylíčit Tolstého oči, které pronikaly až do duše a zrovna jako by ji sondovaly! Byly to oči chvíli břitké, pichlavé, pak zas mírné, slunné. Když se Tolstoj na někoho zahleděl, byl náhle nehybný, soustředěný, zkoumavě pronikal do jeho nitra a jako by chtěl odtud vysát všechno, co se v něm ukrývalo, ať už to bylo dobré nebo špatné. V ty chvíle se jeho oči schovávaly pod převislé obočí jako slunce za mrak. V jiných okamžicích Tolstoj dětsky bezprostředně reagoval na žert, propukal v milý smích a jeho oči byly najednou veselé a šibalské, vynořovaly se zpod hustého obočí a zářily. Najednou ale někdo vyslovil zajímavou myšlenku – a Lev Nikolajevič první upadal v nadšení; byl mladistvě expanzivní, jinošsky pohyblivý a v jeho očích to jiskřilo genialitou.

V ten večer, kdy jsem Tolstého viděl poprvé, byl něžný, mírný, klidný, stařecky přívětivý a laskavý. Jak jen se objevil, vyskočily děti ze svých míst a obklopily ho. Znal je všechny podle jména, podle přezdívky, pro každé měl nějakou otázku, které jsme nerozuměli a která se týkala jejich intimního domácího života.

Nás jako hosty odjinud mu představovali jednoho po druhém a on ruku každého z nás chvíli podržel ve své a prozkoumal nás očima. Připadal jsem si, jako kdyby mě ten jeho pohled prostřelil. Nečekané setkání a seznámení s Tolstým mě uvedlo do jakéhosi stavu strnulosti. Sotva jsem si uvědomil, co se to ve mně a kolem mne děje. Abyste pochopili můj stav, musíte si představit, co pro nás Lev Nikolajevič znamenal.

Za jeho života jsme říkali: „Jaké štěstí žít ve stejné době jako Tolstoj!“ A když se nás zmocňoval smutek nebo když se nám život nedařil a lidi nám připadali jako zvířata, nacházeli jsme útěchu v myšlence, že tam v Jasné Poljaně žije on – Lev Tolstoj! – A znovu se nám vracela chuť do života.

Posadili ho k jídelnímu stolu proti mně.

Musel jsem v tu chvíli vypadat hrozně divně, protože Lev Nikolajevič se na mě co chvíli zvědavě podíval. Náhle se ke mně naklonil a na cosi se mě zeptal. Já se však nedokázal soustředit, abych mu porozuměl. Kolem se lidé smáli a já upadl do ještě větších rozpaků.

Ukázalo se, že Tolstoj chtěl vědět, kterou hru v Tule hrajeme. A já si nemohl vzpomenout na název. Napověděli mi.

Lev Nikolajevič neznal Ostrovského hru *Poslední oběť* a docela prostě, přede všemi se k tomu bez rozpaků přiznal; může se beze všeho přiznat

k něčemu, co my ostatní musíme tajit, abychom nevypadali jako ignoranti. Tolstoj má právo zapomenout, co je povinen znát každý obyčejný smrtelník.

„Připomeňte mi její obsah,“ řekl.

Všichni ztichli a čekali na mé vyprávění, ale já jako žáček, který propadá při zkoušce, jsem nebyl s to najít jediné slovo, abych začal vyprávět. Marně jsem se o to pokoušel, budil jsem jen smích veselé společnosti. Ani můj soused nebyl odvažnější. Jeho zmatené vyprávění také všechny rozesmálo. A tak musel Tolstého přání splnit sám hostitel Nikolaj Vasiljevič Davydov.

Já celý zkoprnělý tou ostudou mlčel jako zařezaný a jen tajně a provinile jsem se odvažoval pokukovat po velikém člověku.

V tu chvíli nosili na stůl pečeni.

„Lve Nikolajeviči! Nechcete kousek masa?“ dráždili dospělí i děti vegetariána Tolstého.

„Chci!“ zažertoval Lev Nikolajevič.

Tu se k němu hned začaly od všech konců tabule slétat velikánská sousta hovězího. Za všeobecného smíchu si proslulý vegetarián uřízl nepatrný kousíček masa, začal jej žvýkat, stěží jej polkl a odložil vidličku a nůž:

„Nedokážu jíst mrtvolu! Je to jed! Přestaňte jíst maso, a teprve pak pochopíte, co to je dobrá nálada, čerstvá mysl!“

Tím se Lev Nikolajevič dostal na svého koníčka a začal rozvíjet svou vegetariánskou doktrínu, dnes čtenáři dávno dobře známou.

Tolstoj mohl mluvit na to nejnudnější téma, ale v jeho ústech bylo rázem zajímavé. Například po obědě nám v zešeřelé pracovně při šálku kávy víc než hodinu vyprávěl o svém rozhovoru s příslušníkem jakési sekty, jehož náboženství bylo celé založeno na symbolech. Jablůň na rudém pozadí nebe znamená ten a ten životní jev a předpovídá takovou a takovou radost nebo smutek, tmavý smrk na měsíční obloze znamená něco docela jiného; ptačí let na pozadí jasné oblohy nebo bouřkového mraku je nové znamení atd. Podivuhodná byla Tolstého paměť – vypočítával nesčíslně znamení tohoto druhu a jakousi vnitřní silou nás nutil naslouchat s obrovským napětím a zájmem tomuto obsahově tak nudnému vyprávění!

Pak jsme se dali do řeči o divadle, chtěli jsme se před Lvem Nikolajevičem pochlubit, že jsme poprvé v Moskvě hráli jeho *Plody vzdělanosti*.

„Udělejte radost starému člověku, zbavte zákazu *Vládu tmy* a zahrajte ji!“ řekl nám.

„A vy nám ji dovolíte zahrát?“ zvolali jsme sborem.

„Nikomu nezakazuju hrát své hry,“ odpověděl.

Začali jsme na místě rozdělovat role mezi členy našeho mladého ochot-

nického souboru. A hned jsme také řešili otázku, kdo a jak bude hru inscenovat; a pospíšili jsme si s pozváním, aby k nám Lev Nikolajevič přijel na zkoušky; navíc jsme využili jeho přítomnosti, abychom se v jeho přítomnosti rozhodli, kterou variantu čtvrtého jednání máme hrát, jak je navzájem spojit, abychom se vyhnuli mrzutému ustrnutí děje v kulminačním bodě dramatu. Útočili jsme na Lva Nikolajeviče s mladickou energií. Vypadalo to, jako bychom řešili něco spěšného, jako bychom už zítra začínali zkoušet.

Lev Nikolajevič se sám také zúčastnil této předčasné porady a vedl si tak prostě a upřímně, že nám s ním brzy bylo lehké. Jeho oči, před chvilkou ještě skryté pod převislým obočím, svítily teď mladě, jako by byl jinou.

„Víte co,“ napadlo najednou Lva Nikolajeviče, a on tím nápadem celý ožil, „napište, jak je třeba ty části spojit, dejte mi to a já to podle vašich směrnic zpracuji.“

Můj kolega, jemuž byla ta slova adresována, upadl do rozpaků, nevypravil ze sebe slovo a schovával se za záda kohosi, kdo stál vedle něho. Lev Nikolajevič pochopil naše rozpaky a začal nás ujišťovat, že v jeho návrhu není nic nevhodného ani nesplnitelného. Naopak, prokážeme mu službu, protože jsme odborníci. Ale dokonce ani Tolstoj nás o tom nedokázal přesvědčit.

Uplynulo několik let, po která jsem neměl štěstí, abych se s Tolstým viděl.

Zatím cenzura *Vládu tmy* pustila a hra se hrála po celém Rusku. Hrála se ovšem tak, jak ji napsal sám Tolstoj, bez jakéhokoli slučování variant čtvrtého jednání. Říkalo se, že se Tolstoj byl na hru podívat v řadě divadel, něco že se mu líbilo, něco zas ne.

Uplynul ještě nějaký čas. A najednou dostanu vzkaz od jednoho přítele Tolstého, který mi oznamuje, že by se Lev Nikolajevič chtěl se mnou vidět. Jedu k němu a on mě přijímá v jednom soukromém pokoji svého moskevského domu. Ukázalo se, že nebyl spokojen s inscenacemi ani se samotným textem *Vlády tmy*.

„Připomeňte mi, jak jste chtěli předělat čtvrté jednání. Napíšu vám to a vy to zahrajte!“

Tolstoj to řekl tak prostě, že jsem se odvážil vyložit mu svůj plán. Mluvili jsme poměrně dlouho; ve vedlejším pokoji byla jeho žena Sofie Andrejevna.

Přeneste se v duchu na okamžik na její místo. Nezapomínejte, že svého geniálního muže sledovala s chorobnou žárlivostí. Jakpak měla klidně vyslechnout, že nějaký mladík bere jeho hru a začíná ho poučovat, jak se

má psát! To muselo působit jako drzost, jestliže byste neznali všechno, co se dělo až do té chvíle.

S. A. Tolstá to nevydržela. Vběhla do pokoje a vrhla se na mě. Přiznám se, že jsem dostal co proto. Byl bych dostal ještě víc, nebýt jejich dcery Marie Lvovny, která přiběhla matku uklidnit. Během celé té scény seděl Lev Nikolajevič bez hnutí a jen si hladil vousy. Neřekl na mou obranu ani slovo.

A když Sofie Andrejevna odešla a já jsem pořád ještě stál úplně konsternovaný, přivítivě se na mě usmál a poznamenal:

„Nevšímejte si toho! Je rozčilená a nervózní.“

Pak se vrátil k přerušené rozmluvě a pokračoval:

„Tak kde jsme to přestali?...“

Pamatuji si ještě na jedno náhodné setkání se Lvem Nikolajevičem Tolstým v jedné uličce poblíž jeho domu. Bylo to v době, kdy psal svůj proslulý článek proti válce a proti vojákům. Šel jsem s jedním známým, který se s Tolstým dobře znal. Pozdravili jsme ho. Tentokrát jsem zase zkoprněl, protože měl přísný výraz a jeho oči byly schovány pod hustým převislým obočím. Byl nervózní a podrážděný. Šel jsem uctivě vzadu a poslouchal jsem ho. Velmi temperamentně a se zápalem formuloval svůj odpor k zabíjení lidí schvalovanému zákonem. Zkrátka mluvil o tom, co napsal ve svém článku. Pranýřoval vojáky, jejich mravy o to přesvědčivěji, že sám kdysi absolvoval nejedno vojenské tažení. Mluvil nejen podle teorie, ale i ze zkušenosti. Převislé obočí, planoucí oči, v nichž se co chvíli mohly zablýstět slzy, přísný a zároveň vzrušený hlas, plný utrpení.

Najednou vyšli z vedlejší ulice přímo proti nám, doslova jako by vyrostli ze země, dva vojáci jízdní gardy v dlouhých vojenských pláštích, s blýskavými přilbami, zvonivými ostruhami a drčivými šavlemi... Hezčí, mladí, urostlí, vysoké postavy, sebejisté tváře, mužný, vyrovnaný, vytrénovaný krok – byli prostě skvělí. Tolstoj zmlkl vpůli slova a přímo se do nich vpil očima, ústa pootevřená, ruce strnulé v nedokončeném gestu. Jeho tvář se rozzářila.

„Chacha!“ vzdechl na celou uličku. „Výborně! Chlapíci!“ A hned začal se zápalem vysvětlovat význam vojenského držení těla. V tu chvíli nebylo těžké v něm poznat starého zkušeného vojáka.

Uplynula další poměrně dlouhá doba. Jednou jsem dělal pořádek v psacím stole a našel jsem nerozlepený dopis na své jméno. Když jsem jej otevřel, zjistil jsem, že byl od Tolstého. Přímou jsem strnul. Psal mi na několika stranách o celé epopeji duchoborců a prosil mě, abych se zúčastnil sbírání prostředků, aby mohli být vyvezeni z Ruska. Jak jsem mohl ten dopis založit a jak mohl tak dlouho ležet v mém psacím stole, to dodnes nechápu.

Chtěl jsem Tolstému osobně vysvětlit tento případ a omluvit se mu za své mlčení. Jeden můj známý, který byl přítelem Tolstého rodiny, mi navrhl, abych pro ten účel využil doby, kterou Tolstoj na jeho prosbu určil pro setkání s jedním spisovatelem. Doufal, že před tímhle setkáním nebo po něm bude možné mě na chvílku uvést k Tolstému na audienci. Bohužel jsem ho však tenkrát nespatriil, protože spisovatel Lva Nikolajeviče zdržel. Nebyl jsem při jejich rozmluvě, ale druzí mi vyprávěli, co se dělo nahoře, v pokoji Lva Nikolajeviče, zatímco já čekal dole.

Především si představte, vyprávěl můj známý, dvě figury. Na jedné straně Lev Nikolajevič, na druhé hubený, utrápený spisovatel s dlouhými vlasy, s velkým bílým ohrnutým límcem, bez kravaty, je jako na jehlách a celou hodinu mluví šroubovaně, právě vymyšlenými slovy o tom, jak hledá a nalézá nové umění. Gejzír cizích slov, útržky veršů nového ražení, ilustrující nově nalezené základy poezie a umění. Všechno to povídal proto, aby mohl přednést program zamýšleného měsíčníku, do něhož byl Tolstoj zván.

Lev Nikolajevič div ne celou hodinu řečníka pozorně a trpělivě poslouchal a chodil po pokoji z rohu do rohu. Chvillemi se zastavil a probodával partnera pohledem. Pak se odvracel, zastrčil ruce za pásek, znovu chodil po pokoji a bedlivě poslouchal. Konečně spisovatel zmlkl.

„Řekl jsem vše!“ uzavřel svůj proslov.

Tolstoj dál chodil a přemýšlel a referent si utíral pot a ovíval se šátkem. Mlčení se vlekl. Nakonec se Lev Nikolajevič zastavil před spisovatelem a dlouho se s přísnou, vážnou tváří díval do jeho duše.

„Neurčité!“ pravil s důrazem na samohlásku „é“, jako by tím chtěl říci: „Co mě, starého člověka, vodiš za nos?“

Po tom slově došel Tolstoj ke dveřím, otevřel je, udělal krok přes práh a znovu se obrátil k návštěvníkovi:

„Vždycky jsem si myslel, že spisovatel píše, až když má co říci, když v jeho hlavě dozrálo, co pak přenáší na papír. Proč ale mám psát pro časopis zrovna v březnu nebo v říjnu, to jsem nikdy nechápal.“

Po těch slovech vyšel z pokoje.

PŘIPOMENU ZDE obsah Gutzkowovy hry *Uriel Acosta*, kterou nastudoval Spolek pro umění a literaturu. Židovský filozof Acosta napsal knihu, která byla podle fanatických rabínů kacířská. Ve svátek přijdou na zahradu boháče Manasse, jehož dcera Acostu miluje, a kacíře proklejí. Od té chvíle je Acosta vyvrhelem. Aby se očistil, má se veřejně zřici svých myšlenek a svého přesvědčení. Jeho učitel, nevěsta, matka, bratři ho zapřísahají, aby se kál. Po hrozném vnitřním boji, který se odehrává v duši hrdiny, tohoto filozofa a milence, vítězí milenc. Filozof jde do synagogy zřici se kvůli lásce vlastních náboženských myšlenek. Ale během obřadů myšlenky znovu vítězí nad láskou. Acosta přede všemi trvá na svém kacířství a skupina fanatických židů se na něj vrhá, aby zlosyna rozsápali. Acosta se vidí se svou nevěstou naposled na její svatbě s jiným mužem, boháčem. Ale nevěsta, věrná své lásce, už vypila jed a umírá v náručí všemi prokletého kacíře. Acosta si také vezme život. Láska slaví vítězství skrze dvojí smrt.

V mém podání role Acosty naopak vyhrál filozof nad milencem. Všechna místa, která vyžadovala přesvědčení, pevnosti, mužnosti, ve mně nacházela duchovní materiál pro svou manifestaci. Zato v milostných scénách jsem jako vždy upadal do slabošství, zženštilosti a sentimentality.

Není to směšné? Člověk velké postavy jako já, dobře stavěný, se silnými rukama a tělem, se silným hlubokým hlasem najednou sahá po grifech slaboučkého operního tenora zženštilého vzhledu! Cožpak muž s takovými vlastnostmi jako já může unyle hledět do dálav, v sentimentální rozněžnělosti se kochat svou milou a plakat?! A můžeme si vůbec představit na jevišti něco horšího, než je rozcitlivělý a sladce se usmívající mužský?

Tenkrát jsem ještě nevěděl, že existuje mužná lyrčnost, mužná něha a snivost, mužná láska a že sentimentalita je špatná náhražka citu. Nechápal jsem ještě, že jak ten nejtenorovatější tenor, tak i ta nejněžnější lyrická naivka se musí především starat o to, aby jejich milostný cit byl pevný, opravdový. Čím něžnější a lyrčtější je, tím jasnější, vyhraněnější musí být duševní tónina, která tuto lásku charakterizuje. Změkčilá sentimentalita neodpovídá mladé přirozenosti ani u mladíka, ani u zdravé dívky a plodí disonanci.

Proto se milostné scény v mém podání role úplně vytratily. Naštěstí jich ale ve hře nebylo mnoho. Zato její energicky laděná místa, v nichž docházelo výrazu pevné přesvědčení filozofa, se mi dařila, a nebýt stop opernosti, kterých na mně ještě zůstávalo hodně z minula, bylo by to bývalo docela dobré.

Ještě ale se ukázalo, že dělám jednu velkou chybu, kterou jsem si nechtěl přiznat. Nehrál jsem v souladu s textem. Tento defekt pro mě nebyl ničím novým, projevoval se už dávno. V dřívějších letech mi stejně jako teď bránil oddat se intuici a inspiraci, nutil mě, abych po celou dobu, co jsem byl na scéně, ustavičně sám sebe pozoroval. V chvílích tvůrčí extáze mě může zradit paměť a přerušit plynulé podání slovesného textu. Stane-li se to, je zle: zastavení, průhledně bílá skvrna na plátně paměti a... panika. Tato závislost na textu při nejistotě o vlastní paměti – nutnost v každém okamžiku ji kontrolovat vědomím – mě připravuje o možnost oddávat se chvílím tvůrčího elánu zcela svobodně a bezprostředně. Když se z této závislosti mohu vyprostit, například v pauzách se zámlkou, nebo když při zkouškách předvádím roli bez naučeného textu, na slova, která mi sama napadnou, dokážu se vyslovit naplno a vydat ze své duše beze zbytku všechno.

Jak důležité je pro herce, aby měl dobrou paměť! Proč jen mi na gymnáziu nesmyslným memorováním paměť zkazili!

Ať si ji mladí herci sřeží a ať ji pěstují, má veliký význam ve všech okamžicích tvorby, zejména ve chvílích nejvyššího hereckého vypětí!

Vlivem Meiningenských jsme víc, než bylo třeba, kladli důraz na vnější stránku představení, hlavně na kostýmy, na historickou, muzeální věrnost době a zvláště na lidové scény, které byly tenkrát hlavní divadelní novinkou. Se svou tehdy tak příznačnou despotičností jsem bez jakýchkoli ohledů uchopil všechno do svých režisérských rukou a disponoval jsem herci jako manekýny. Až na jednotlivé osobnosti, jako byl nadaný V. V. Lužskij a G. S. Burdžalov, později proslulí herci Uměleckého divadla, talentovaný A. A. Sanin a N. A. Popov, z nichž se stali dobří režiséři, a ještě pár jiných, ostatní ochotníci, které jsem měl k dispozici, se na mně sami téhle režisérské despotie přímo domáhali. Komu chybí talent, toho je třeba podřídit obyčejnému drilu, oblékat ho podle vlastního vkusu a nutit, aby na jevišti jednal podle vůle režiséra. A lidi neschopné, zejména když musí dostat velkou roli, je třeba v zájmu představení záměrně znevýraznit. Na to jsou výtečné prostředky, jak se mi tenkrát zdálo, a já je dokonale nastudoval. Jako zástěny zastírají, co je třeba na jevišti skrýt. Tak například v druhém jednání Acosty na slavnosti u Manasse bylo nutné překrýt dva netalentované ochotníky, kteří vedli velký výjev. Vybral jsem si proto nejhezčí dámu a kavalíra v těch nejhýřivějších a nejokázalejších kostýmech a vypustil jsem je na nejvyšší plošinu, umístěnou na nejnápadnějším místě. Kavalír se energicky dvořil dámě a ona koketovala. Pak jsem pro ně vymyslel celý

výjev, který odpoutával pozornost diváků od ochotníků v popředí jeviště. Jen v místech nutných kvůli expozici hry jsem staty na chvíli krotil, abych divákovi umožnil vyslechnout potřebná slova. Je to jednoduché, co říkáte? Ovšemže režisér za takové grify sklízel výtky. Ale je lepší raději na sebe vzít vinu za přílišnou horlivost než přiznat nekvalitnost vlastního souboru.

Pro úspěch hry a jejích představitelů je kromě toho zapotřebí umět vyhrát klíčové partie odpovídající kulminačním bodům hry. Nedají-li se vytvořit úsilím herců samých, musí se sáhnout po pomoci režisérově. A pro tento případ jsem si vytvořil zásobu mnoha různých postupů.

Například v *Urielu Acostovi* jsou dva okamžiky, které se určitě musí vřít do divákovy paměti. První je prokletí Acosty v druhém jednání, při slavnosti u Manasse. Druhý je Acostovo odvolání v synagoze, ve čtvrtém jednání. Jeden ten výjev má ráz takřikající světský, druhý lidový. Pro první jsem potřeboval hezké velkosvětsky vyhlížející ženy, mladé muže (nehezké a neobratné jsem schovával pod šminku a do kostýmu charakterních rolí); pro druhou klíčovou scénu, lidovou, jsem potřeboval mladé, rozpálené studenty, které bych dokonce musel krotit, aby na mně, Acostovi, snad nespáchali brachiální násilí. Když se v druhém dějství ukázaly dekorace zahrady se spoustou nakupených plošin, které umožňovaly vytvářet nej-různější scénické skupiny, a divák uviděl celou kytici krasavic a krasavců ve skvělých kostýmech, hlediště vzdechlo údivem. Lokajové nosili vína a sladkosti, kavalíři se dvořili dámám upjatými dobovými poklonami, dámy koketovaly, obracely očička k nebi, zakrývaly se vějíři a muzika k tomu vyhrávala; jedni tančili, druzí tvořili malebné skupiny. Kráčel tam hostitel se stařešiny a význačnými hosty, ti byli uctivě vítáni a rozsazováni. Přišel i sám Acosta, ale všichni hosté jeden po druhém se od něho nenápadně odtáhli. Přišla krasavice Judita, dcera a hostitelka, a radostně přistoupila ke kacíři. Hukot veselých svátečních hlasů splýval s hudbou.

A najednou uprostřed všeho toho veselí se z dálky ozval huhňavě zlověstný hlas trouby, písklavé trubky a basový zpěv. Slavnost na chvíli strnula, pak nastal všeobecný zmatek – vypukla panika. Mezitím se zdola na zadní plošině balkónu objevili strašliví černí rabíni. Sluhové ze synagógy nesli posvátné svítky a tóru. Přes slavnostní kostýmy se narychlo přehazovaly tálesy a k čelu se přivazovala pouzderka s příkázáními. Černí sluhové starostlivě všechny odvedli od Acosty, začal strašlivý obřad proklínání. Acosta však protestuje, ospravedlňuje se a mladá hostitelka se v milostné extázi vrhá k proklatci a demonstrativně se vyznává z lásky k němu. Stal se hřích,

rouhačství. Všichni strnuli a mlčky, zmateni se začali rozcházet. Pojetí tohoto výjevu samo o sobě vytvářelo náladu. Režisér pracoval místo herce.

Ruské divadlo tak poprvé uvidělo takovou davovou scénu, v níž bylo všechno zaměřeno na velký divadelní účín. Nedokážu popsat, co se po tomhle jednání dělo v hledišti. Manželé, manželky, bratři, sestry, otcové a matky, ctitelé a známí našich krásných statistek a statistů se vrhali k rampě a křikem, který se stupňoval v řev, máváním šátky a rozbíjením židlí si donekonečna vynucovali vytažení opony a nové a nové děkování všech účinkujících.

Druhá, lidová scéna byla udělána docela jinak, byla vypočtena na zcela jiný účín. Po náboženském obřadu v synagoze, po zpěvu a veřejném výsledku vycházel kající Acosta na vyvýšené místo uprostřed davu, aby přednesl své odvolání. Na začátku koktal, pak se zastavoval a nakonec nevydržel ta muka a upadal do mdlob. Byl pozvednut, přiveden k vědomí, podpírán a v bezvědomí přinucen dočíst akt odvolání. Ale Acostův bratr, kterému se Acosty zželelo, vykřikl z davu, že jejich matka zemřela a jeho nevěsta Judita že byla zasnoubena za jiného muže. Acosta-filozof pochopil, že milostná a mateřská pouta spadla z jeho duše, a znovu ožil, napřímil se a jako Galileo zvolal na celý svět:

„A přece se točí!“

Ať bylo davu jakkoli bráněno, aby se proklatce nedotýkal, což bylo podle náboženské víry považováno za nebezpečné, všichni příbuzní se při novém Acostově rouhání na něj vrhli, aby ho rozsápali. Vzduchem létaly kusy roztrhaných šatů; Acosta padal, mizel v davu a z očí diváků, a zase znovu vyskakoval, vznášel se nad davem a vykřikoval nová rouhavá slova.

Povím ze zkušenosti tohoto představení: je to strašné být v takovou chvíli uprostřed rozvášněného davu! Byl to vrcholný okamžik hry, její největší vzepětí. Dav mě unášel na svých vlnách s děsivou energií, nedopřával mi času, abych mu čelil svými duševními štíty. Myslím, že díky davu jsem tu scénu hrál dobře a dokázal jsem vystoupit do výšin opravdového tragického patosu.

Zato docela jinak to se mnou dopadalo v třetím jednání.

Tam také docházelo k velkému tragickému vzepětí, ale to jsem musel dokázat já sám, bez cizí pomoci. Když jsem k tomu místu zamířil, moje duševní zábrany se znovu zburcovaly, vložily se před tvůrčí cíl a nedovolovaly mi, abych se k němu přiblížil. Vnitřní pochybnosti znovu brzdily prudkost duševního hnutí a já se nedokázal bez ohlížení na nadvědomé sféry tragična vrhnout vpřed. V té chvíli jsem byl v situace plavce, který se

chystá skočit do studené vody. Připadal jsem si jako tenor, kterému chybí vysoké „c“.

Inscenace *Acosty* s velkými lidovými scénami à la Meiningenští měla velký ohlas a upoutala pozornost celé Moskvy. O našich představeních se začalo mluvit, stali jsme se proslulými a jako bychom dostali patent na lidové scény.

Záležitosti Spolku se zlepšily. Jeho členové a herci, kteří už nevěřili v úspěch, znovu uvěřili a rozhodli se, že v kroužku zůstanou.

Stržení režijními úkoly

/ POLSKÝ ŽID

DALŠÍ INSCENACÍ SPOLKU pro umění a literaturu byla hra Erckmanna-Chatriana *Polský žid*.

Jsou kusy, které jsou zajímavé samy o sobě. Ale existují i takové, které se dají zajímavě udělat, jestliže režisér vyhmátne originální přístup k nim. Budu-li vám například vyprávět fabuli *Polského žida*, bude to nudné. Vezmu-li však pouze osnovu hry a vyšiji-li do ní jako do kanavy nejrozmanitější ornamenty režisérovy fantazie, hra ožije a bude zajímavá.

Vybral jsem si pro inscenaci právě tuto hru a ne jinou ne proto, že by se mi byla v originálu líbila, ale proto, že jsem si ji oblíbil v onom inscenačním aspektu, který se mi začínal rýsovat. Ani teď o ní nebudu vyprávět podle toho, jak byla napsána, ale jak byla ve Spolku pro umění a literaturu inscenována.

Představte si útulný interiér v starostově domě, v horách, v alsaském pohraničním městečku. V kamnech plápolá oheň, vesele svítí lampa, k vánoční večeri zasedli: purkmistrova dcera, její ženich – důstojník pohraniční stráže, lesní a ještě jakýsi horal. Venku řádí bouře, vyje vítr. Okenními rámy to cloumá, skla drnčí a skulinami proniká svištění větru, z něhož se dělá úzko. Ale společnost je veselá; zpívají písničky, kouří, jedí, pijí a žertují. Jeden zvláště silný nápor větru přítomné polekal a připomněl jim stejnou bouři před několika lety: tenkrát se jim zdálo, že ve skučení větru slyší tenký hlas zvonku. Kdosi přijížděl. Ještě několik okamžiků, zvoněk se ozval blízko a najednou zmlkl. Pak se otevřely dveře a na prahu se objevila obrovitá postava muže zachumlaného do kožichu.

„Pokoj s vámi!“ řekl příchozí.

Byl to bohatý polský žid; takový tudy často projíždějí. Setřásl s ramen kožich, rozepjal oděv a položil na stůl těžký měšec, v němž zazvonilo zlato.

Žid se ohřál, přečkal bouři a pak odjel. Příští den bylo jeho spřežení a kočár nalezeno v horách, ale on sám zmizel beze stopy...

Veselá společnost se bůhvípočím podivila této zvláštní události a pak se znovu pustila do vína a zpěvu. Přišel purkmistr, pán domu, nálada za doprovodu větrných porывů byla stále lepší a v tom vytí se jakoby znovu ozval tenký hlas zvonku... Kdosi přijížděl. Ještě několik okamžiků, zvoněk zazněl blízko – a najednou zmlkl. Pak se otevřely dveře a na prahu se jako tenkrát před několika lety objevila velká postava muže zachumlaného do kožichu.

„Pokoj s vámi!“ řekl příchozí. Setřásl kožich s ramen, rozepjal oděv a položil na stůl těžký měšec, v němž zazvonilo zlato. Přítomní strnuli. Purkmistr se skácel k zemi.

Druhé jednání předvádí velký pokoj v purkmistrově domě. Je svatební den jeho dcery a důstojníka pohraniční stráže. Všichni už jsou v kostele, jen purkmistr zůstal doma – stále stůně po leknutí, které tenkrát zažil. Přišel ženich, aby se na něj podíval a pobavil ho. Během rozmluvy purkmistr zpozorní. Zdá se mu, že v kostelním zvonění slyší tenký, stříbrný hlas zvonku, který jako by se mu přímo zavrtával do mozku. A opravdu, jako by v dálce zvonil zvoněk... Ale možná že se mu to jen zdálo. Ne! Opravdu je slyšet zvoneček... Ne! Nic není slyšet... Důstojník, aby nemocného utěšil, ujišťuje, že vrah bude brzy dopaden, protože policie se mu konečně dostala na stopu... Svatebčané přicházejí z kostela, shromažďují se svatební hosté, dostavil se notář, nevěstiny kamarádky, muzikanti. Proběhl obřad, všichni gratulují novomanželům, otci, jeden druhému. Začíná hrát hudba. Ples je v jednom víru. Ale tu začíná být stále zřetelněji slyšet v souladu s orchestrem vyzvánění zvonečku. Jeho hlas se stále pronikavěji prodírá přes tóny orchestru, rozléhá se stále víc a víc, jako by pohlcoval všechny ostatní zvuky, až nakonec křičí sám, tak pronikavě, až to bolí, až provrtává lebku, uši i mozek. Purkmistr šílí, chce zvoneček přehlušit, úpěnlivě prosí, aby orchestr hrál hlasitěji. Vrhá se k první ženě, která je na ráně, a začíná s ní vířit v šileném tanci. Zpívá s orchestrem, ale zvoneček zvoní stále víc, hlasitěji a pronikavěji. Všichni zpozorovali purkmistrovo šilenství, přestali tančit, začali se tisknout ke zdi, ale on stále víří a víří v děsivém víru.

Třetí jednání: Mansarda s šikmým stropem, za plentou schody zdola. V pozadí jeviště okna skoro až u podlahy, s žaluziemi, šterbinami v nich je vidět tmavá noc. Mezi okny je obrovská postel směřující od zadní stěny doprostřed, k divákovi. Zády k obecnstvu, u rampy stojí nábytek – stůl, lavice, truhla, kamna. Tma. Zdola sem zaléhají veselé svatební písně,

hudba, hlasité mladé hlasy, opilé výkřiky. Po schodišti stoupá za veselého hovorů mnoho lidí. To vyprovázejí se svíčkami nevěstina otce, purkmistra, který je unavený a chce spát. Všeobecné klanění, loučení. Zástup se vzdaluje a bledý, utýraný purkmistr se vrhá ke dveřím, aby je zamkl. Pak si zmoženě sedne a zdola se znovu ozývá hluk a třeskot nádobí, jímž se zdá pronikat neodbytný hlas zlověstného zvonečku. Purkmistr mu s úzkostí a vzrušením naslouchá a spěchá, aby se svlékl, lehl si a ve snu zapomněl. Zháší svíci, ale tmou se znovu rozléhá celá hudební symfonie všemožných strašlivých tónů. Sluchová halucinace, do níž se mísí veselý zpěv, hudba, která nepozorovaně přechází ze svatební písně do pohřebního motivu; veselé hlasy a volání novomanželů smíchané s pochmurnými záhrobními hlasy opilců; řinkot nádobí a pohárů, který chvílemi připomíná kostelní zvon. A skrze všechny tyto zvuky jako leitmotiv symfonie jednou trýznivě a vtíravě, pak zas vítězně a hrozivě vyzvání zlověstný zvoneček. Při jeho tónech purkmistr ve tmě sténá a cosi volá. Zřejmě sebou zmítá, protože postel pod ním vrže a něco padá – asi židle, do které strčil. Ale tu uprostřed pokoje, tam, kde stojí postel, zablikají jakási modrošedá světýlka. Světlo chvíli nenápadně sílí, pak slábně. Postupně se v něm za doprovodu sluchových halucinací začíná rýsovat postava nějakého člověka. Má svěšenou hlavu a splihlé šedivé vlasy. Ruce má svázané, a když jimi pohne, je slyšet zazvonění podobné řinčení železných galejnických okovů. Za zády má sloup s nějakým nápisem. Vypadá to na pranýř a na zločince, který je před ním zakován do řetězů. Světlo sílí, je stále šedější a zelenější. Šíří se po zadní stěně a vytváří zlověstné pozadí pro jakési černé bytosti, přízračné siluety, které se rozestavily po rampě zády k obecenstvu. Uprostřed, tam, kde byl stůl, sedí na vyvýšeném místě velký, tělnatý člověk v černém plášti, v klobouku podobném soudcovskému. Po stranách stojí několik stejných postav v nižších kloboucích. Vpravo, tam, kde stála truhla, se přes katedru napřáhla směrem k zločinci hubená hadovitá figura v plášti, vlevo, tam, kde byla kamna, opřen lokty o katedru, s očima truchlivě zakrytými dlaní, stojí nehybně obhájce – také v černém plášti a čapce. Výslech obžalovaného probíhá doslova v horečnatém stavu, šeptem, v nepřetržitě se měnícím rytmu. Zločinec stále víc věší hlavu. Odmítá vypovídat. Ale tu se zpoza rohu, tamodtud, kde visí šaty, vztyčí dlouhá, hubená postava; zvedá se po zdi, leze po stropě, spouští se dolů nad obžalovaného a dívá se mu přímo do očí. Je to hypnotizér. Teď je zločinec nucen zvednout hlavu a divák poznává v strhané, vyhublé tváři purkmistra. Zhypnotizován, v slzách, škobrtavě a přerývavě začíná vypovídat. Na otázku prokurátora, vykloněného smě-

rem k němu, co udělal se zavražděným a oloupeným polským židem, zločinec se znovu zpěčuje a nechce mluvit. Tu se zvedá přívalem nových příšerných zvuků; na scéně se stmívá a tam, za skleněnými dveřmi na schodišti, vzplane šarlatově rudý plamen. Purkmistr blouzní a v okně nad schodištěm osvětleném zezadu spatřuje kovářskou výheň a běží k ní, aby prostrčil velikánské tělo zavražděného žida úzkým jícnem rozpálené pece a spálil v ohni všechny stopy zločinu. Spálil je a zároveň s nimi vlastní duši. Všechno zmizelo. Za okny prosvítaly šterbinami v žaluziích rudé paprsky vycházejícího slunce. Prodíraly se do pokoje a zdola stále ještě zaznívalo veselé opilé volání hodujících svatebčanů. Rozjaření hosté stoupali po schodech do mansardy, aby vzbudili hospodáře, protože venku je už den. Klepou na dveře. Žádná odpověď. Smějí se a znovu klepou; a znovu nic. Nejprve se díví, pak se leknou, rozbijí sklo, vejdou a najdou purkmistra – mrtvého.

Proměna pokoje v soudní síň se děla téměř nepozorovaně a působila tak příšerným dojmem, že skoro při všech představeních nervózní dámy vycházely ze sálu a některé dokonce omdlevaly, na což jsem byl já, vynálezce tohoto triku, velice hrdý!

Kdežto obecenstvo se při pohledu na nás děsilo horroru, já viděl z jeviště docela jiný obraz. Ochotničtí herci, mezi nimiž byli lidé solidní a dokonce i jeden důležitý pán v civilní hodnosti na úrovni generála, ležli ve tmě na podlaze po břiše, jen aby byli včas na místě a nezaskočilo je světlo. Mnozí se opožďovali a jeden druhého zezadu postrkovali. Bylo to tak směšné, že jsem z toho měl před dramatickým výjevem rozptýlení. Zavíral jsem oči a myslel si: „Tak taková je scéna! Odtud smích, tamodtud strach!“

Rád si v divadle vymyslím čertoviny. Mám radost, když se mi podaří vymyslet trik, který ošálí diváka. Ve fantastice by scéna ještě mohla dokázat mnoho. Neuskutečnila v ní dosud ani půlku svých možností. Přiznám se, že jedním z motivů inscenace, o níž mluvím, byl trik v posledním jednání, který mi připadal na scéně zajímavý. Nezmyslil jsem se, měl opravdu úspěch. Vyvolávali nás. Koho? Mne. Za co? Za režii nebo za herecký výkon? Pro mne bylo příjemné myslet si, že za herectví, a tak jsem to vyvolávání vztahoval ke své dobré hře. Jsem tedy tragéd, vždyť je to role z repertoáru takových velkých herců, jako Irving, Barnay, Paul Mounet aj.

Když se dnes na to ohlížím, myslím si, že jsem nehrál tak špatně. Zájem o hru a roli rostl, avšak tento zájem nevyplýval z psychologie samé, ze života lidského ducha role, nýbrž z vnější fabule. Kdo byl vlastně vrah? To je hádanka, která napínala diváka a volala po řešení. Byly tam i kulminační body nutné pro tragédii, například ve finále prvního dějství při náhlých

mdlobách, ve finále druhého jednání ve výjevu šíleného tance a v třetím aktu v nejpůsobivějším momentu triku. Kdo ale vytvořil tyto silné vypjaté momenty – režisér inscenací nebo herec rolí? Ovšemže režisér, a proto patřily vavříny představení mnohem víc jemu než herci.

Tato inscenace pro mne byla jakousi novou lekcí, učil jsem se na ní pomáhat herci zvenčí, režijními triky. Kromě toho jsem se učil umění dát vyniknout fabuli hry, jejímu vnějšímu ději. Nezřídka se nám stává, že se díváme na divadelní kus, aniž jasně chápeme sled událostí a jejich vzájemnou závislost. A to je první věc, která musí mít ve hře přesnou ražbu, protože bez toho se dá stěží mluvit o její vnitřní stránce. Ale i v tom bylo jedno velké minus, pokud jde o herce. Naši ochotníci neovládali dikci, já ostatně také ne. Dostávali jsme od znalců co proto, ti nám radili, abychom se učili jevištní mluvě od nejlepších herců jiných divadel, jenže my se instinktivně něčeho báli a uvažovali takhle:

„Raději budeme mluvit nezřetelně, jen ne tak, jak mluví na jevišti ostatní herci. Ti buď se slovy koketují a kochají se vibrací vlastního hlasu, anebo slavnostně věští. Ať nás někdo naučí mluvit jednoduše, vznešeně, hezky, muzikálně, ale jen bez všelijakých hlasových kudrlinek, hereckého patosu a machy jevištní dikce. Stejně nároky máme na pohyby a jednání. Ať je třeba skromné, ne dost výrazné, málo scénické – v hereckém smyslu, jen když nebude falešné, ale lidsky prosté. Nenávidíme na divadle teatrálnost, ale milujeme na scéně scéničnost. To je obrovský rozdíl.“

Toto představení mě do určité míry přesvědčilo, že začínám umět hrát, jenže ještě nikoli vlastní tragédii, nýbrž náběh k ní. Podobně jako tenor bez „cé“ jsem byl tragéd bez nejvyššího momentu tragického vzepětí. V tyto chvíle jsem potřeboval pomoc režiséra, který by mi nabídl scénický trik.

Nepokročil jsem sice kupředu, ale také jsem necouvl zpět. Posílil jsem se v tom dobrém, novém, co jsem získal předtím.

Zkušenosti s ostrílenými herci

VE SNAZE NAJÍT pomocníka, se kterým bych se mohl podělit o práci na řízení budoucích divadelních záležitostí, a herce, kteří by doplnili základní skupinu mých ochotníků, obrátil jsem se na profesionální herce a divadelní podnikatele. Kvůli tomu jsem se začal pokoušet o představení s profesionálními herci.

V jednom letním divadle u Moskvy jsem se pustil do režie Gogolova *Revizora*.

Kdo by nevěděl, jak se hraje *Revizor*? Všechno bylo na svém místě: pohovka, židle, každá maličkost. Zkouška začala kurážně a pádila tak, až to vypadalo, že ti lidé už stokrát hráli společně připravované představení. Ani jedna intonace, ani jeden tah z vlastní hlavy. Všechno jednou provždy zafixováno gogolovským klíší, proti němuž Gogol sám tak energicky protestoval ve svém *Upozornění* těm, kdo by chtěli jak se patřl zahrát *Revizora* a ve známém dopise o inscenaci této komedie. Schválně jsem herce nepřerušoval a po prvním jednání jsem jim udělal spoustu komplimentů a skončil jsem svůj projev přiznáním, že mi nezbývá nic jiného, než přijít na představení a tleskat, protože všechno je hotovo. Chtěli-li však herci hrát jiného, tj. Gogolova *Revizora*, je třeba vzít všechno od začátku, začít abecedou. Herci chtěli práci právě takovou a já se do ní sebevědomě pustil.

„Tak tedy začneme!“ řekl jsem a vešel na jeviště. „Tato pohovka stojí vlevo; přeneste ji napravo! Vstupní dveře jsou vpravo; udělejte je uprostřed! Začínali jste jednání na pohovce? Přejděte na protější stranu, do křesla!“

Tak jsem zacházel s ostrílenými herci v duchu své tehdejší despotičnosti.

„Teď hrajte od začátku v novém rozestavení!“ poroučel jsem. Ale bezradní herci s údivem v očích nechápali, kam si kdo z nich má sednout nebo jít.

„A jak dál?“ tápal jeden.

„A kam půjdu teď?“ nevěděl si rady druhý.

„A jakpak řeknu tuhle větu?“ ptal se mě třetí, který ztratil všechno sebevědomí, jako by se doslova změnil v obyčejného ochotníka.

Teď když úplně ztratili půdu pod nohama, odevzdali se do mé moci beze zbytku a já začal herce řídit naprosto stejně, jako jsem řídil ochotníky. Nelíbilo se jim to, a tak to vypadalo, jako kdyby mezi námi byla přeběhla černá kočka.

Představení dopadlo špatně, protože herci neměli čas na rozchod se starými návyky a na osvojení nových. Ničemu jsem je nenaučil, jen jsem je připravil o vnitřní řád. Zato oni mě naučili mnoha věcem. Na vlastní kůži jsem poznal, co znamenají herecké drby, trápení, posměch. Pochopil jsem také, že staleté tradice se bourají mnohem snáz, než se budují nové.

Má první zkušenost s ostrílenými herci se tedy nedá považovat za zdařilou.

Druhý pokus dopadl lépe. Jeden divadelní provozovatel, kdysi velmi proslulý, muž s velkým nadáním, intuicí, zkušenostmi, mě pozval, abych

ve velikánském Solodovnikovově divadle zrežiroval tehdy senzační Hauptmannovu hru *Hanička*. Premiéra se chystala ke korunovaci Mikuláše II. Byl to úkol odpovědný, vždyť na mou práci se budou dívat a hodnotit ji nejen Moskvané, nejen lidé z venkova, ale i cizinci! Kromě možnosti představit se širšímu obecenstvu jsem měl ještě jeden tajný cíl, totiž seznámit se při práci s proslulým provozovatelem.

Není to náhodou právě ten ředitel, kterého jsem hledal?

Bylo to před velkým půstem, kdy se do Moskvy na hereckou burzu sjížděli herci ze všech možných venkovských končin, aby uzavřeli a podepsali nové smlouvy na příští sezónu. Byl jsem pozván na přehlídku herců pro právě sestavovaný soubor. V určenou dobu jsem přišel na adresu, kterou mi dali, a octl jsem se v čerstvě uvolněném obchodě, odkud se narychlo vystěhoval zkrachovaný obchodník. Smetí, veteš, papíry, polámané police a zásuvky, stará pohovka s ulomenými držadly a opěradlem, několik stejně zbědovaných křesel, staré reklamy na galanterní zboží, točité schody vzhůru a tam nízký kvelb se špinavým okýnkem, se spoustou starých krabic, s nízkým stropem, do kterého jsem vrážel hlavou. Tady seděl na bedýnkách můj budoucí provozovatel a jeho pomocník. Zdola k nim přicházeli nějací lidé, chudí, otrhaní, nečistí a oni jim v řeči tykali.

„Zvedni, ukaž nohu,“ povídal asistent jakési mladinké dívce. „Drž se zpřímá!... Otoč se!“

Zrozpačitělé děvče svlékalo v nevytopené špeluňce kožich a snažilo se stát co nejvíc zpřímá.

„Hlas máš?“

„Já jsem dramatická, já nezpívám...“

„Zapiš ji mezi žebráky,“ rozhodl provozovatel.

„Šlo by to i mezi prostitutky,“ zastával se jí asistent a zanesl ji do seznamu obyvatel útulku podle hry.

Mladá herečka lehce kývla hlavou a odešla. Oni pak volali další, ale já je zarazil, zavřel jsem dveře a požádal jsem o vysvětlení.

„Odpusťte,“ začal jsem co nejopatrněji a nejlaskavěji, „nejsem s to pokračovat v téhle práci. Myslíte, že se lze zabývat uměním a estetikou v kravině? Nebo má estetika určité nároky, které se musí aspoň minimálně respektovat? Vždyť jinak přestává být estetikou! A ten nejminimálnější nárok nejen estetiky, ale vůbec nejprimitivnější kultury zní čistota. Dejte vymést všechnu tuhle ohavnost, vyhodit, co sem nepatří, umýt podlahy a okna, zatopit tu, dát sem třebaš nejlacinější židle, nejobyčejnější stůl, na něj ubrus a na ubrus inkoust a pera, aby se dalo psát na stole a ne na zdi

jako dosud! Až to bude hotovo, velice nadšeně se chopím úkolu, který mě tak zajímá, ale teď to nedokážu, protože se mi dělá špatně. A ještě jedna podmínka: Vy jste ředitel oné instituce, která má přinášet společnosti osvětlu. A herci jsou vaši nejbližší kulturní pomocníci. Pamatujme na to a mluvm s nimi ne jako s prostitutkami a s otroky, ale jako s lidmi, kteří jsou hodni vznešeného důstojenství. Jestliže jsem vás svými slovy neurazil, ale naopak inspiroval k tvorbě něčeho čistého a dobrého, podejte mi ruku a odpusťte si, co bylo. Jestliže vás můj apel urazil, rozloučíme se navždy.“

V provozovateli jsem se nezmýlil. Byl to citlivý, slušný člověk. Má slova ho zahanbila, upadl do rozpaků, pleskl se do čela a řekl:

„Jak to, že jsem to já starý hlupák nechápal už dřív?!“

Objal mě a odpustili jsme si.

Napříště už byly místnosti vytopeny a skvěly se čistotou. Dole i nahoře bylo všechno vybaveno, jak se vypravují palácové pokoje v operetách. Nádherné závěsy, vyšňořené podle divadelního mustru, zlaté třepení, zlaté a stříbrné židle, sametové a hedvábné ubrusy, kaširované kartónové vázy, stejné hodiny na stolech, koberce, voda a sklenice, popelníky a čaj připravený pro herce. Horní pokoj se změnil v opravdovou ředitelnu. Herci udivení takovou proměnou spěchali, aby si odložili kožichy, upravili se, uhladili a načesali a chovali se tak, jak si zvykli na jevišti v rolích španělských grandů. V tomto salónu zavládl bontón zcela zvláštního druhu. Přesto však cíle bylo dosaženo a s lidmi se dalo lidsky mluvit.

Práce se rozběhla, všichni měli dobrou náladu, všechno slibovalo hercům, unaveným a utýraným hroznými sociálními divadelními mravy, něco nového a neobyčejného. Zdálo se, že to každý chtěl vyslovit tím, jak se choval ke mně. Divadlo, které bylo pronajato až od příštího týdne, zdržovalo započetí prací, a proto jsme začali zkoušet v těch provizorních místnostech. První, co jsem udělal, bylo, že jsem se nabífoval nazpaměť jména, jména po otci a příjmení všech herců. Jak jen se divil herec třetího řádu nebo obyčejný statista, když byl možná poprvé v životě přede všemi osloven jménem po otci a příjmením! Dřív přece s ním jednali jako s otrokem, říkali: „Hele ty, poslyš!“ Bylo to ode mne podplácení. Neubráníl se mu žádný herec a všichni na oplátku se zas ke mně chovali zvlášť vybraně.

Zkoušky začaly podle zásad, které jim všem byly nové. Po zkušenosti s *Revizorem* jsem byl tentokrát opatrnější a všechno šlo k potěšení mému i provozovatelovu nejlíp, jak jsme si mohli přát. Provozovatel mě zasypal komplimenty za mé prý neobyčejné umění jednat s lidmi. Veškeré mé umění však bylo v tom, že jsem se k nim choval jako ke všem ostatním lidem.

Uplynul týden. Solodovnikovovo divadlo se uvolnilo, my jsme do něho přesídlili a tam znovu začala špína, zima a zpustlost. Herci znovu museli bloudit po chodbách a čekat na svůj výstup a z nicnedělání drbat a pomlouvat. Kázeň naráz upadla, dokonce jsme litovali opuštěného obchodu. Abych zachránil situaci, musel jsem znovu udělat „coup d'état“. Zrušil jsem jednu zkoušku, odjel jsem z divadla a vzkázal jsem provozovateli, že opakuji všechno, co jsem mu řekl v podobné situaci ve špinavém obchodě, z něhož pak udělal palácové pokoje. Uplynulo několik dní a já dostal nové pozvání na zkoušku. Tentokrát bylo divadlo vytopeno, vyčištěno, vymyto, pro mne byl připraven a s operetní okázalostí zařízen pěkný pokoj, pro herce foyer – zvláště pro dámy a zvláště pro pány. Ale podle prazvyku všech divadel zdaleka ne všem hercům došlo, že by mohli smeknout klobouky, a atmosféra kulis je zřejmě otravovala těmi hroznými hereckými moresy a neukázněností, se kterou jsem zápasil a která bránila tomu, aby se dalo k věci přistoupit s čistýma rukama a srdcem. A tu jsme si vymyslel takovýhle trik. Hru začínal velmi známý a zasloužilý herec, někdejší hvězda provinciálních divadel – hrál malou roli. Důvěrně jsem se na něj obrátil a poprosil jsem ho, aby záměrně porušil kázeň, totiž aby vešel na jeviště v kožichu, čepici, přezůvkách a aby začal drmolit roli, jak se to dělává v některých divadlech. Pak jsem ho prosil, aby mně, mladému amatérovi, dovolil zvláště přísně vyčinit jemu, zasloužilému herci, a na závěr mu rozkázat, aby svlékl kožich, sundal klobouk a přezůvky a přednášel svou roli naplno a nazpaměť, bez notýsku. Ten zasloužilý herec byl tak inteligentní a rozumný, že mé prosbě vyhověl. Všechno proběhlo podle plánu. Vyčinit jsem mu uctivě, ale důrazně, hlasitě a s vědomím, že jsem v právu. Přitom si jistě všichni přítomní herci pomysleli: „Jestliže si mladý režisér může dovolit mluvit takhle se zasloužilým a váženým hercem, co asi udělá s námi, neznámými herci, jestliže ho neposlechneme?“

Nejvíce je zarazilo, že jsem od páté zkoušky vyžadoval úplnou znalost role a nedovolil nakukování do notýsku. Všichni se sebrali a příště už měli role naučené.

Po mém druhém „coup d'état“ se podařilo rozběhnout i zkoušky přímo v divadle. Ale provozovatel se naneštěstí dal samou radostí na pití a začal se chovat nevázaněji, než bylo zdrávo. Zároveň s ním se vyskytl ještě jeden nestřízlivý; a měl jsem ještě podezření na třetího. A zas to začínalo být povážlivé a jít s námi s kopce. Cítil jsem potřebu třetího „coup d'état“. Musel jsem znovu přerušit zkoušky, omluvit se hercům za ztracený večer a odjet domů. Mlčenlivá uraženost vždy vypadá tajemnější a hrozivější.

Téhož večera jsem poslal provozovateli rozhodnou rezignaci na čest, kterou mě poctil, a kategoricky jsem prohlásil, že za takových podmínek, totiž když on sám pije, naprosto nemohu na tomto úkolu dál pracovat. Věděl jsem, že nemá východisko: vynaložil na novou akci skoro všechny své prostředky, měl dluhy a navíc neměl, na koho by se obrátil. Vyprávěli mi pak, že se uchýlil k pomoci medicíny a všech vědě známých prostředků, jen aby vystřízlivěl, zastavil začínající pijanství a uvedl se do náležitého stavu. Čistý, ulízaný, navoněný mi udělal návštěvu a zapřísahal se vším, na co si jen mohl vzpomenout, že už se to nebude opakovat. Hned jsem tedy vyslovil souhlas a večer už jsem byl na zkoušce.

Ve hře *Hanička* se nejprve předvádí život žebráků a prostitutek v jakémsi útulku. Tento život autor vypočetl pravdivě a až naturalisticky barvitě. Od druhého jednání se ladění hry úplně mění. Naturalismus přechází do fantastiky. Hanička, která v prvním jednání umírala, se v druhém loučí s tělem a odchází na věčnost; ta se pak předvádí na jevišti. Haniččini spoluobytelé z útulku, drsní žebráci, se stávají svými vlastními stíny a mění se v něžné, laskavé, hodné lidi a místo hrubě se teď k Haničce chovají láskyplně. Nebožka sama se mění v pohádkovou princeznu a leží ve skleněné rakvi.

Zkouška měla začít tímto výjevem. Přišel jsem do divadla dlouho před začátkem a lámal jsem si hlavu, jak udělat ze skutečných lidí jejich vlastní stíny. Jeviště nebylo ještě osvětleno; z místa za kterousi dekorací dopadal na podlahu jasný paprsek namodralého světla, vytvářel tajemné osvětlení a jen napovídal přítomnost pokojových stěn. Všechno ostatní tonulo ve tmě. Herci se scházeli na zkoušku, shromažďovali se na scéně, rozmlouvali, občas se dostávali do světelného kuželu; při tom dopadaly jejich protažené, dlouhé stíny na podlahu a vylézaly na stěny a na strop. A když se pohybovali, jejich těla vypadala jako siluety, jejich stíny utíkaly, sbíhaly se, rozcházely, spojovaly, rozlučovaly, proplétaly a herci sami se mezi nimi ztráceli a také vypadali jako stíny. Heuréka! Mám to! Zbývalo jen si všimnout, kde a jak leží zapomenuté svítidlo, vždyť na jevišti se tak často nedaří zopakovat vyskytnuvší se náhodu! Zavolaal jsem si elektrotechnika a sepsal jsem s ním všechno: sílu světla, mocnost svítidla, zvláštním znamením jsem si poznačil stínítko, které se válelo na podlaze, nakreslil jsem si na podlaze místo, kde leželo. Nalezený trik bylo třeba doplnit tím, že se pro herce vymyslí příslušný způsob hry. Ale to už bylo snadné, protože světelný efekt napověděl

všechno ostatní. Naučil jsem se mluvit a pohybovat se tak, jak to probíhá v našich snech nebo při teplotě zvýšené nemocí, v blouznění, kdy jako by nám kdosi doslova šeptal do ucha jakási slova... Zastavení uprostřed slova... dlouhá pauza... – a všechno se zachvělo... jako by dýchalo... Znovu pomalý, přerývaný hovor, v něm řada důrazných slov – stoupající a klesající chromatická stupnice. A znovu pauza, strnutí, nečekaný šepot... pomalé, monotónní pohupování strnulého, k podlaze přilepeného zástupu stínovitých žebráků. Stíny, které se vlní po zdi a po stropě. Najednou nečekaně prudké otevření vstupních dveří s hlučným cvaknutím pantů, silným zaskřípáním závor... Řezavý, pisklavý hlas vstoupivší žebračky, jaký se nám zdává ve vysoké horečce, jakoby po nějakém vnitřním nárazu:

„To je ale venku mráz!“ zavřeštěl ten hlas jako bodnutí u srdce, které člověkem projede skrz naskrz. Všechno kolem se vyplašilo a stejně prudce se rozzmítalo všemi směry. Stíny začaly běhat, všechno se smísilo, jako když se vám zatočí hlava. A znovu se všechno postupně uklidňovalo, přecházelo do strnulé pózy, potácivě se zastavovalo a nastávala dlouhá trýznivá pauza... A potom zas čísi měkký pološepot s plácem sténal:

„Haničko! Ha-a-aničko!“

Silné chromatické stoupání jakéhosi vzdechu, pak prudký chromatický pokles intonace – beznadějný šepot:

„Hanička umřela!...“

Zástup stínů se rozvlnil, je slyšet něžné dívčí a stařecké vzlyky a sténání...

V tu chvíli zvolal jasným hlasem v nejbzdálenější šatně zpěvák-tenor v té nejvyšší tónině:

„Ske-e-eně-e-e-nou-ou-ou ra-a-a-ke-e-v ne-e-sou-ou!...“

Hlas se vlnil, protože rameny křičícího muže cloumali, aby se tremolovitě třásl.

Po několika chvílích vzdáleného, v hledišti sotva slyšitelného křiku mystického posla se stíny roztancovaly po celé místnosti a šeptem opakovaly stejnou zprávu, jenže s důrazem na všechny sykavky a sonorní hlásky:

„Sssklllllennnou rrrakev nnnnesssou!“

Toto svištění a šumění začalo potichu a pak sílilo a houstlo a zástup při tom zmateně vířil. Pak se začalo blížit, tj. přecházelo ze vzdálené šatny na scénu, za kulisy, kde začali stejně svištivě a šustivě mluvit všichni statisti. Když vystupňovali svištění a šustění až do forte, přidal se celý sbor. Po sboru se ještě přidávali všichni dělníci a někteří hráči z orchestru, kteří nám v tom rádi pomáhali. Vyšlo z toho grandiózní svištění spojené s jakýmsi příšerným, márnivým vířením stínů. V tu chvíli se uprostřed jeviště objevila jasně

osvětlená rakev a v ní ležela Hanička v kostýmu pohádkové princezny. Druhá Hanička zůstávala v popředí v kostýmu žebračky a ležela nehybně jako mrtvola. Zároveň s vynořením rakve všechno postupně ztichalo v blaženém zírání a vracelo se do nehybnosti a mlčenlivého kolébání přízraků. Obrovská pauza.

V tu chvíli řekl bůhví odkud čísi opilý bas ne hlasitě, ale zato jasně a zřetelně sytým nízkým tónem, bez jakéhokoli patosu, jako zvuková halucinace ze spánku: „Skleněnou rakev nesou!“

Námi to škulblo, jako když nervy projede elektrický šok. Já, provozovatel a ještě několik citlivých lidí, kteří seděli v sále, leknutím vyskočilo a zmateně gestikulovalo. Manažer už ke mně utíkal:

„Co to bylo? To je geniální! Musíme to zaznamenat! Musíme to tak nechat! Opakovat!“

A provozovatel i já jsme se vrhli na jeviště, abychom zulíbalí nového génia, který vytvořil takový nadlidský efekt. Ukázalo se, že tím géniem je namol opilý asistent režiséra. Ten chudák, který už slyšel, že v novém podniku se co nejpřísněji zakazuje pít, když pochopil, že se prozradil, strachy utekl z divadla. A at jsme se sebevíc snažili vrátit ten efekt, at ho provozovatel opijel jakkoli, nenašel ten muž už odvahu, aby se objevil na scéně opilý, a od té doby pokaždé přicházel strážlivý, což ho připravovalo o možnost tu chvíli inspirace si zopakovat.

Vzdali jsme se pokusů s ním a našli basistu z kúru. Zkoušeli jsme to s ním v strážlivém stavu. Nešlo to. Provozovatel ho začal opíjet. Hlas byl dobrý, ale zpěvák nikdy nedokázal vpadnout včas, v opilosti se opožďoval nebo říkal zcela nepřipadná slova. Navíc s ním začal pít i sám provozovatel. Když jsem to zjistil, rozhodně jsem proti tomu geniálnímu tahu protestoval. Provozovatel souhlasil, ale pít nepřestal a vzkázal, že je nemocen. Zatvářil jsem se, že jeho domnělé nemoci věřím, ale varoval jsem všechny lidi z jeho okolí, aby „nemocného“ neposílali do divadla. Zatím prý ubohý nemocný křičel na celý dům, že prý pije kvůli umění a že nikdo kromě něho nedokáže udělat ten geniální tah.

Othello

DALŠÍ NAŠÍ INSCENACÍ byla tragédie *Othello*. Ale dřív než budu mluvit o ní, musím si vzpomenout na dojmy, které ovlivnily mé rozhodnutí, že budu hrát tuto roli. Ty dojmy byly obrovské a pro mne nesmírně důležité

nejen vzhledem k okamžiku, kdy jsem hrál úlohu Othella, ale i ve vztahu k celému mému dalšímu uměleckému životu.

Moskva byla obšťastněna příjezdem krále tragédů, proslulého Tomase Salviniho (otce). Téměř celý půst hrál se svým souborem ve Velkém divadle. Dávali *Othella*.

Nejprve jsem hostujícího herce přijímal chladně. On sám zřejmě na sebe v první době nechtěl příliš upozorňovat. Jinak by to ovšem dokázal jediným geniálním tahem, jako se to stalo v následujícím výjevu – ve scéně Senátu. Začátek toho obrazu nepřinesl nic nového, snad jen to, že jsem si prostudoval Salviniho postavu, kostým a maskování. Neřekl bych, že by to bývalo nějak pozoruhodné. Jeho kostým se mi nelíbil ani předtím, ani potom. Masky... ano, myslím, že ani žádnou neměl. Byla tu jen tvář samotného génia, která možná, kdopak ví, se ani nemá šminkou zastírat. Velké, dopředu trčící Salviniho kníry, jeho paruka, příliš parukovitá; příliš hromotlucká, těžká, skoro tlustá postava; na břiše trčící velké orientální dýky, které mu přidávaly na tloušťce, zvláště když si přes to oblékal maurský plášť s kapucí. To všechno bylo málo typické pro zevněšek vojáka Othella.

Ale...

Salvini přistoupil k dóžecímu stupínku, zamyslel se, soustředil, a než jsme si toho stačili všimnout, měl celý dav Velkého divadla v hrsti. Zdálo se, že to udělal jediným gestem – aniž se podíval, natáhl ruku do hlediště, sbalil všechny do dlaně a držel je v ní jako mravence po celé představení. Sevře pěst – smrt; otevře, dechne teplo – blaho. Byli jsme už v jeho moci, navždy, na celý život. Už jsme pochopili, *kdo* je tento génius, *jaký* je a *co* od něho máme čekat...

Nebudu tu líčit, jak Salvini hrál roli Othella, jak před námi dával promluvit celému bohatství jejího vnitřního obsahu a jak nás postupně vedl po všech těch stupních, po nichž Othello sestupuje do pekla své žárlivosti. V divadelní literatuře existuje s dostatek záznamů, podle kterých se dá rekonstruovat tato postava, neobyčejná ve své prostotě a jasnosti, krásná a obrovitá – Othello. Řeknu jen, co hned tenkrát pro mne bylo mimo veškerou pochybnost: Othello-Salvini – toť monument, pomník, který ztělesňuje jakýsi neměnný zákon.

Básník řekl: „Je třeba tvořit navěky, jedinkrát a navždy!“ Salvini tvořil právě tak: „navěky, jedinkrát a navždy“.

Divné však bylo, proč když jsem se na něj podíval, vzpomněl jsem si vždy na Rossiho, na veliké ruské herce, které jsem tenkrát vídal. Cítil jsem,

že mají něco společného, sourodého, co dobře znám, s čím se setkávám jen u velmi velkých herců. Co je to?

Lámal jsem si hlavu, ale odpověď jsem nenacházel.

A jako jsem kdysi pozoroval Chronegka a Meiningenského, snažil jsem se je poznat v zákulisí, tak jsem chtěl znát všechno, co se děje tam, v zákulisí Salviniho, a proto jsem se vyptával, koho jen jsem mohl.

Salviniho poměr k vlastnímu hereckému poslání byl dojemný. V den představení byl od rána vzrušený, málo jedl a po obědě se uchyloval do samoty a nikoho už nepřijímal. Představení začínalo v osm, ale Salvini přijížděl do divadla k páté, tj. tři hodiny před začátkem. Šel do šatny, svlékl kožich a pak se šel procházet po scéně. Jestliže k němu někdo přistoupil, tlachal s ním chvíli, pak se vzdaloval, nad něčím zamýšlel, stál mlčky a znovu se zavíral v šatně. Po nějaké době zase vycházel v blůze, v níž se líčil, anebo v županu; když se několikrát prošel po scéně, vyzkoušel si hlas v nějaké větě, udělal několik gest, ověřil si nějaký postup potřebný v roli, pak znovu odcházel do šatny a tam nanášel na obličej celkovou barvu mouřenína a nalepoval si bradku. Když se takhle proměnil nejen zevně, ale zřejmě také vnitřně, vycházel znovu na jeviště už lehčím, mladším krokem. Tam už se shromažďovali dělníci a začínali stavět kulisy. Salvini s nimi rozmlouval.

Kdo ví, možná že si při tom představoval, že je uprostřed svých vojáků, kteří stavějí barikády nebo opevnění k obraně proti nepříteli. Jeho silná postava, generálská póza, pozorné oči jako by potvrzovaly tento předpoklad. A Salvini šel znovu do šatny a vracel se z ní už v paruce a v spodním Othellově plášti, poté s opaskem a s jataganem, pak ještě s turbanem a nakonec v úplném odění generála Othella. A s každým jeho příchodem se zdálo, že si nejen líčil tvář a oblékal tělo, ale že příslušným způsobem také připravoval duši, postupně navozoval celkové rozpoložení. Vpravoval se do kůže a těla Othellova s pomocí jakési přípravné toalety své herecké duše.

Tuhle přípravnou práci pro každé představení potřeboval tento génius i po stonásobné repríze, když už na roli pracoval málem deset let! Ne náhodou se přiznal, že teprve po stém nebo dvoustém představení pochopil, co za postavu je Othello a jak se dá nejlíp zahrát.

Tyto údaje o Salviniim tedy na mě zapůsobily tím ohromným dojmem, který pak vtiskl pečeť celému mému dalšímu uměleckému životu.

Co jsem viděl Salviniho, sen o roli Othella mě nepřestával jítřit. Když

jsem ale při jedné cestě navštívil Benátky, touha zahrát si mouřenína se stala téměř nepřekonatelnou. A když jsem plul v gondole po benátských kanálech, věděl jsem už, že tu milovanou roli budu hrát v nejbližší sezóně.

Od rána do noci jsme s ženou běhali po benátských muzeích a hledali jsme starobylé věci, obkreslovali jsme si kostýmy podle fresek, nakupovali jsme jednotlivé díly výpravy, brokát, výšivky a dokonce i nábytek.

Během této cesty jsem se také dostal do Paříže. Tam došlo k jednomu náhodnému setkání, o kterém tu musím povědět.

V jedné pařížské letní restauraci jsem uviděl arabského krasavce v národním kroji a seznámil jsem se s ním. Po půlhodině už jsem ho hostil a obědval jsem s novým přítelem ve zvláštním pokoji. Když se Arab dověděl, že se zajímám o jeho kroj, svlékl svrchní oděv, abych si podle něho mohl udělat střih. Také jsem od něho převzal několik póz, které mi připadaly typické. Pak jsem studoval jeho pohyby. Když jsme se vrátil do svého hotelového pokoje, půl noci jsem prostál před zrcadlem, oblékal jsem si všechna možná prostěradla a ručníky, abych sám sebe uhnětl k podobě štíhlého mouřenína, který rychle otáčí hlavou, hýbe rukama a tělem jako laň ve střehu, má pлавný královský krok a plochá zápěstí, obrácená dlaněmi směrem k partnerovi.

Po tomto setkání se v mých představách začala postava Othella rozdvajovat mezi Salviniho a nového známého, arabského krasavce.

Po návratu do Moskvy jsem začal dávat dohromady představení *Othella*. Ale neměl jsem štěstí. Překážka střídala překážku. Nejprve ochuravěla žena a roli Desdemony jsem musel dát jiné ochotnici; ale ta si vedla nepěkně, zpychla, a proto jsem ji musel za trest vyřadit.

„Raději představení pokazím, než abych v našem ušlechtilém díle připustil herecké vrtochy.“

Musel jsem dát roli velice milé slečně, která v životě nestála na jevišti, jen proto, že se její zevnějšek hodil k postavě.

Ta aspoň bude pracovat a poslouchat! uvažoval jsem s tehdejší svou příznačnou despotičností.

Navzdory jisté popularitě, které se tenkrát náš Spolek těšil u obecnosti, byli jsme velmi chudí, protože naše nová záliba – honosná výprava – požírala všechny příjmy. V té době jsme neměli peníze ani na nájem budovy. Zkoušky se konaly v mém bytě, v onom jediném nevelkém pokoji, který jsem mohl Spolku pro umění a literaturu postoupit. Malé, ale naše!

Všechno zlé je k něčemu dobré! Tím čistší bude atmosféra v našem malém kroužku!

strádající postava Hamletova, odrážející se jako v zrcadle v lesklých zlatých zdech chodby. Zpoza rohů ho sleduje král a jeho přísluhovači. Stejnou chodbou se nejednou ubírá zlatý král se zlatou královnou. Sem také triumfálně a hlučně vstupuje tlupa herců v lesklých, pestrých, teatrálních kostýmech s dlouhými péry, jaké nosí Indiáni. Vyrovnaně, plasticky a po herecku efektně pochodují za slavnostních zvuků flétny, cimbálu, hobojů, pikol a bubnů. Průvod nese na ramenou strakatě pomalované truhly s kostýmy, s díly křiklavě vyvedených kulis, například stromů v naivním středověkém provedení s nesprávnou perspektivou, druzí nesou divadelní prapory, zbraně, halapartny, třetí koberce a látky, čtvrtí jsou od hlavy k patě ověšení tragickými a komickými maskami, pátí mají na ramenou, na rukou a na zádech všemožné starobylé hudební nástroje. Všichni herci dohromady zosobňují krásu a svátečnost divadelního umění; rozveselují duši velkého estéta a naplňují radostí ubohé, trýzněné srdce dánského prince. Craig se i na herce dívá Hamletovými očima: při jejich příchodu je z Hamleta na chvíli onen mladý nadšenec, jakým byl před otcovou smrtí. Se zvláštním vytržením vítá drahé hosty uprostřed všedního ruchu na hradě: v osobách potulného souboru k němu na okamžik zavítala jasná radost umění a Hamlet se jí nadšeně chápe, aby si odpočinul od duševního strádání. Umění vzruší Hamleta i ve scéně, v níž se baví s herci v jejich království za kulisami, když se převlékají a líčí za brnkání a ladění jakýchsi hudebních nástrojů. Hamletovi je Apollón přítelem, a proto se tu cítí ve svém živlu.

Scénu divadelního představení Craig rozvíjí jako monumentální obraz. Předscéna se proměňuje v lešení pro herce. Nejzadnější část jeviště představuje cosi jako hlediště. Herci a publikum jsou odděleni obrovským propadlem, které máme v našem moskevském divadle. Dva mohutné sloupy jakoby vymezují portál. Z lešení vedou do propadla schůdky, z druhé strany opět stoupá široké schodiště k vysokému trůnu, na němž vévodí král s královnou. Po jejich obou stranách, podél zadní stěny, sedí v několika řadách dvořané. Jsou stejně jako královská dvojice oděni do masivních zlatých kostýmů s pláští a připomínají bronzové sochy. Na předscénu vcházejí herci v slavnostních kostýmech a zády k naší rampě a k divákům Uměleckého divadla, ale čelem ke králi hrají svůj kus. Tou dobou na proscéniu, skryt za sloupem před očima krále, ale nikoli diváků Uměleckého divadla, sleduje Hamlet s Horatiem, co se děje tam s tím na trůně. Král a dvořané jsou ponořeni do tmy, jedině klouzavý paprsek světla vrhá sem a tam temný odlesk na jejich zlaté oděni; zato Hamlet s Horatiem a zároveň i herci jsou zaliti oslepujícím světlem, v němž jásavé komediantské kostýmy hrají duhovými

val své metody s duchoborci v Kanadě a zavedl tuhý režim. Každý z herců měl svou společenskou funkci: jeden byl kuchař, druhý kočí, třetí se staral o hospodářství, čtvrtý o ložky atd. Pověst o prvobytných lidech se roznesla po celém Krymu a přilákala zvědavce, kteří organizovali výlety, aby se podívali na divochy ze studia Moskevského uměleckého divadla.

Ještě jednou ve svém životě jsem se musel vrátit k výzkumům v oboru divadelní výpravy a jejích principů. Potřebu znovu si ověřit možnosti divadla vyvolalo tentokrát vybavení studiového jeviště v pronajaté místnosti s nízkým stropem. Chtěl jsem, aby scéna nepřipomínala ubohá domácí ochotnická pódia, z nichž to čiší neseriózností, aby imponovala svým originálním řešením.

Komplikace spočívala v tom, že jsme museli brát v úvahu mé materiální prostředky, kterých bylo příliš málo. V nízké místnosti se nedalo postavit obvyklé prkenné jeviště, protože herci by se na něm vestoje dotýkali hlavami stropu. A tak místo aby herci hráli na vyvýšeném místě, posadili jsme tam diváky. Ze stupňovitého pódia v podobě amfiteátru mohli diváci dobře sledovat herce pod sebou, aniž jeden druhému zacláněl. Takové uspořádání bylo výhodné i pro jeviště, protože jeho výška bez pódia teď dostáčovala. Diváka v první řadě nic od herců nedělilo: ani balustráda, ani rampa (scéna byla osvětlena shora). Jenom o přestávkách zakrývala látková opona jeviště před zraky diváků.

Vzájemná blízkost herce a diváky sjednocovala. Diváci měli dojem, že jsou přímo v místnosti, kde žijí účinkující, a že se náhodou účastní toho, co se děje v životě hry. Tento intimní ráz patřil k hlavním půvabům studia.

O kulisách obvyklého divadelního typu se tu nedalo mluvit, protože by je nešlo vynést do patra velkého domu, kde studio sídlilo. Mimoto by tam nebylo ani místo pro jejich uložení ani přímo na jevišti, ani vedle v maličkém pokojíku s hereckými šatnami.

Místo obvyklých kulis jsem použil soustavu suken a pláten, která byla tehdy do určité míry novinkou. Látky složené v rohu místnosti jako prostředradla v prádelníku zabíraly minimální místo. Ke každému plátnu byly přišity háčky, jimiž se protáhly tyče a za ty se závěs vytáhl vzhůru, kde se zachytil háčky ke stropu potaženému kovovou sítí. Háčky se daly upevnit kdekoli tak, aby vytvořily potřebný obrys místnosti na jevišti.

Časem, když se První studio přestěhovalo do větších prostor (na dnešním Sovětském náměstí), byla závěsná soustava zdokonalena.

„Myslím, že toho byste si měl všimnout.“

„Proč?“

„Má ideály, za které bojuje; nesmiřuje se s tím, co je. Je to muž ideálu.“

„Myslím si to také, a proto ho, dovolíte-li, zapíšu do seznamu kandidátů.“

Ale pak přišla řeč na literaturu, a tu jsem hned pocítil převahu Vladimíra Ivanoviče nad sebou; rád jsem se podrobil jeho autoritě a do protokolu porady jsem zapsal, že přiznávám svému budoucímu divadelnímu kolegovi V. I. Němiroviči-Dančenkovi úplné právo veta ve všech otázkách dramaturgie.

Zato ve sféře herecké, režijní, inscenační jsem takové ústupky nedělal. Měl jsem chybu, které jsem se doufám časem z valné míry zbavil: jakmile mě něco strhlo, vyrazil jsem střemhlav, jako s klapkami na očích – k cíli. V tu chvíli na mě neúčinkovalo ani přemlouvání, ani argumenty. Všechno jsou to zřejmě stopy dětské umíněnosti. V době, o níž je řeč, jsem už byl v režijních otázkách poměrně zkušený. Proto musel Vladimír Ivanovič vyslovit souhlas s mým právem režisérského a umělecko-inscenačního veta. Do protokolu bylo zapsáno:

„Dramaturgické veto patří Němiroviči-Dančenkovi, umělecké Stanislavskému.“

Po celá další léta jsme se pevně drželi tohoto bodu dohody. Jakmile jeden z nás pronesl magické slovo veto, pře končila v půli věty bez práva znovu s ní začít a veškerou odpovědnost nesl ten, kdo veta použil.

Ovšemže jsme se k uplatnění tohoto práva na ultimatum uchýlovali velmi uvážlivě a jen v krajních případech, když jsme si byli plně jisti, že máme pravdu. Jistě docházelo i k chybám, zato však měl každý z nás možnost důsledně a bez zábran realizovat své plány ve sféře své kompetence. Druzí, kteří nebyli tak zkušení jako my, se zatím na nás dívali a učili se věcem, které dosud nechápali.

V organizačních otázkách jsem rád a snadno přenechal prvenství svému novému kolegovi, protože administrativní talent Vladimíra Ivanoviče pro mne byl mimo veškerou pochybnost. V provozních otázkách divadla jsem se spokojil s poradní rolí, pokud se v tom mé zkušenosti hodily.

Finanční problémy byly na schůzce ve Slovanském bazaru rovněž předmětem diskuse. Dohodli jsme se, že podílníky získáme především mezi řediteli Filharmonického spolku, protože řada z nich byli lidé zámožní, a také mezi členy ochotnického kroužku Spolku pro umění a literaturu. Já sám jsem se na podniku mohl po hmotné stránce podílet jen velmi skrov-

ně, protože staré dluhy Spolku pro umění a literaturu značně zhoršily mou finanční situaci.

Pokud jde o obecně etické otázky, shodli jsme se hned, že dřív než budeme moci chtít na hercích, aby dodržovali všechna pravidla dobrého vychování, jak se sluší na kulturní lidi, musíme pro ně vytvořit důstojné podmínky. Jen si vzpomeňte, jak se žije hercům, zvláště na venkově! Často dokonce nemívají pro sebe ani koutek za kulisami. Tři čtvrtiny budovy patří divákům: ti mají bufety, čajovny, cukrárny, krásné šatny, foyery, kuřárny, toalety s umyvadly a s teplou vodou, chodby k promenování. Pouhou čtvrtinou budovy pak disponuje scénické umění. A do té se musí vejít sklady dekorací, rekvizit, osvětlovací techniky, kanceláře, dílny, krejčovny. Kolikpak zbude na herce? Několik mrňavých kamrlíků pod scénou, podobných stání pro koně, bez oken a bez ventilace vždy zaprášených a špinavých, protože i kdybyste je zametali sebevíc, shora, z podlahy jeviště, která tvoří strop těchto takzvaných šaten, se sem nepřetržitě trousí smetlí, špína, prach, a přitom prach čpavý, protože se mísí s barvou opadávající z dekorací, takže z toho bolí oči i plíce. Jen si vzpomeňte, jak to v těch šatnách vypadá, o co je to tam lepší než ve vězeňské kobce! Několik špatně ohoblovaných prken na stojkách přitlučených ke zdi slouží za stůl s líčidly; malé zrcadlo, jedno pro dva až tři herce, většinou křivé, náhodná koupě, vyrobené z aušusového skla; stará židle vyřazená z parteru, ledabyle spravená a degradovaná do herecké šatny; na zdi lať s natlučenými hřebíky místo věšáku; prkenné dveře s podélnými škvírami, kterými se dá pohodlně špehovat, jak se oblékají dámy; hřebík a provázek místo zámku; ne právě vždy slušné nápisy na zdech. A nahlédnete-li do kamrlíku nápovědy, vzpomenete si na středověkou inkvizici! Tento mučedník je v divadle odsouzen k věčným mukám, ze kterých na vás jde hrůza. Špinavá bedna na způsob psí boudy pobitá zaprášenou plstí. Půl nápovědova trupu je ponořeno do podzemí scény, kde je sklepní vlhko, druhou půli – v úrovni podlahy jeviště – ohřívají z obou stran rozpálená svítidla rampy, každé o sto svíčkách. Všechny prach při roztahování opony, při tom, jak se ženské sukně smýkají po podlaze, letí do úst mučedníka-nápovědy. A on musí celý den a celý večer bez oddechu po celé představení a během všech zkoušek mluvit nepřirozeně přiškrceným, často však vypjatým hlasem, aby ho slyšeli nejen herci, ale i diváci. Je známo, že tři čtvrtiny suflérů končí souchotinami. Ví to každý, ale nikdo se nepokouší vymyslet slušnou nápovědní budku, třebaže náš věk věru vynálezy neskrblí.

Ve většině divadel jsou hlediště, jeviště a šatny zapojeny na jeden systém

vytápění a topí se potud, pokud to potřebuje obecnstvo, a teplota v hereckých šatnách je přímo závislá na teplotě v hledišti. Divák se musí cítit dobře, ale na herce se nemyslí. Proto se herci většinou buď tetelí ve svých letních šatech, v trikotech, anebo naopak když se hodně topí, zoufají si vedrem v těžkých kožesinových šubách, do kterých je navlékají pro ruské bojarské kusy na způsob *Cara Fjodora*. Zato mimo dobu představení, při zkouškách se divadlo většinou vůbec nevytápí. Naopak od časného rána se spíš silně vychladí tím, jak se vynášejí dekorace z věčejšího večerního představení a přinášejí dekorace pro dnešní. Při tom se dokořán otvírají velikánská vrata na scénu a po celé hodiny se nechávají otevřená, dokud kulisáci neskončí. Často se tím zdrží začátek zkoušek na jevišti, a proto musí herci, kteří přišli umělecky pracovat, určitou dobu na scéně dýchat mrazivý vzduch, který tam vtrhl při nošení rekvizit a nestačil se ještě ohřát. Za takových okolností se musí zkoušet v kožiších, v teplých botách, na kterých se na jeviště přináší bláto z ulice. Protože herec v době, o které je tu řeč, skoro nikdy v divadle neměl svůj kout nebo foyer, kam by se mohl uchýlit, museli tito služebníci estetiky a krásna bloumat mezi špinavými kulisami, po studených chodbách, toaletách, aby se dočkali svého výstupu. Nepřetržitě kouření, studené jídlo, salám, slaneček, šunka na novinách rozložených na kolenou, drby, banální flirtování, pomluvy, anekdoty, to jsou přirozené důsledky nelidských podmínek, k nimž je odsouzen herec. V takových poměrech tráví služebníci múz tři čtvrtiny svého života!

Všechny tyto okolnosti jsme při oné významné schůzce uvážili a usnesli jsme se, že první peníze, které se nám podaří vybrat na opravu naší budoucí budovy, se použijí na takové zařízení života herců v zákulisí, jak to vyžaduje estetika a kulturní tvůrčí život. Každý herec musí mít šatnu, třebaž by nebyla větší než jednolůžková lodní kajuta. Tento pokoj musí být zařízen podle požadavků a vkusu jeho obyvatele. Musí tam být psací stůl se všemi příslušnými potřebami. Večer se musí dát změnit z psacího v stůl na líčení. Musí tam být knihovnička, skříň na šaty a kostýmy, umyvadlo, pohodlné křeslo, pohovka k odpočinku po zkouškách nebo před představením, dobré osvětlení pro líčení večer a okno s denním světlem na ráno. Vždyť my herci celé měsíce skoro nevidíme slunce: vstáváme pozdě, protože vzrušením z večerního představení pozdě usínáme, spěcháme na zkoušku, celý den zkoušíme v místnosti bez denního světla, a když v zimě po celodenní práci vyjdeme na ulici, už hoří lucerny. A tak to jde den za dnem mnoho zimních měsíců. V šatnách herců musí být čisto jako v kajutě na parníku. K tomu bude zapotřebí hodně personálu, a ten je třeba mít především. Dámské

a pánské šatny musí být v různých patrech a k nim patří zvláštní foyery pro pány a pro dámy ke společnému posezení v zákulisí a k přijímání hostů. Je tam třeba dát pianino, knihovnu, velký stůl na noviny a knihy, šachy (karty a vůbec všechny hazardní hry se přísně zakazují). Vstupovat ve svrchním oděvu, v galoších, kožiších a čepicích se co nejpřísněji zakazuje. Ženám se zakazuje nosit v prostorách divadla klobouk.

Až bude náležitě upravena budova, uzpůsobená pro intelektuální život, bude možné na herce vznést příslušné přísné nároky.

Mluvili jsme tenkrát i o umělecké etice a svá usnesení jsme si zapsali do protokolu v podobě jednotlivých vět a aforismů. Například: „Neexistují malé role, existují malí herci.“

Nebo:

„Dnes Hamlet, zítra statista, ale i jako statista musí být herec.“

„Básník, herec, malíř, krejčí, dělník, všichni slouží jedinému cíli, který básník položil do základů hry.“

„Každé porušení tvůrčího života divadla je zločin.“

„Pozdní příchody, lenost, vrtochy, hysteričnost, špatný charakter, neznalost role, nutnost opakovat totéž, to všechno stejně škodí věci a bude se vykořeňovat.“

Při téže schůzce jsme se usnesli, že vytváříme divadlo *lidové* přibližně se stejnými úkoly a ve stejných polohách, v jakých si je představoval Ostrovskij. Abychom tuto myšlenku zpopularizovali, usnesli jsme se na konání veřejných přednášek, na příslušném ohlášení moskevské městské dumě atp.

Toto usnesení se nám podařilo přesně splnit, ukázalo se však, že cenzura natolik omezovala repertoár lidových divadel, že by nás to bylo donutilo mimořádně zúžit své umělecké úkoly. Proto jsme se usnesli, že naše divadlo bude „obecně přístupné“.

Moje první historické zasedání s V. I. Němirovičem-Dančenkem, které mělo rozhodující význam pro budoucnost našeho divadla, začalo ve dvě hodiny odpoledne a skončilo příští den ráno v osm. Trvalo tedy nepřetržitě osmnáct hodin. Zato jsme se dohodli o všech základních otázkách a dospěli jsme k závěru, že můžeme pracovat bok po boku. Do otevření divadla, totiž do podzimu 1898, zůstávalo ještě hodně času: rok a čtyři měsíce. Přesto jsme se pustili do díla okamžitě. Usnesli jsme se, že během nastávajícího roku se Vladimír Ivanovič seznámí s herci mého kroužku ze Spolku pro umění a literaturu a já zas s jeho žáky, vyhlédnutými pro budoucí soubor. A opravdu ani jedno školní představení ve Filharmonickém spolku se neobešlo bez mé přítomnosti navlas stejně, jako se ani jediná moje inscenace nekonala

bez Vladimíra Ivanoviče a bez kritiky z jeho strany. Tím, že jsme se kritizovali a nebáli se vyslechnout pravdu, poznávali jsme navzájem jeden druhého, herce atd. Zároveň se při tom promýšlela skladba budoucího souboru a správy.

Před otevřením Moskevského uměleckého divadla

BLÍŽILA SE první sezóna s nevyhnutelnými každodenními představeními, která se musela během letních měsíců stůj co stůj předem připravit. Kde začít s prací? Vlastní divadlo jsme neměli, protože pronajatou budovu jsme měli dostat teprve od začátku září a do té doby jsme neměli k dispozici ani pokoj na zkoušení. Podle materiálních propočtů bylo výhodnější zkoušet a trávit přitom léto mimo město; i zdraví to tak lépe svědčilo. Naštěstí jeden člen Spolku pro umění a literaturu N. N. Archipov (pozdější režisér Arbatov) nabídl našemu divadlu poměrně prostornou kůlnu na svém statku třicet verst od Moskvy blízko letoviska Puškino. Nabídku jsme přijali a adaptovali jsme si kůlnu pro zkoušky, totiž udělali jsme si scénu, malé hlediště, dva pokojíky, jeden k odpočinku pro pány, druhý pro dámy, a přistavěli jsme krytou terasu, kde volní herci čekali na svůj výstup a pili čaj. První dobu jsme neměli služebnictvo a novou budovu jsme si uklízeli my – herci, režiséři a administrativní pracovníci – sami a střídali jsme se ve službě. První služba s úklidem, vyčištěním budovy a dozorem nad chodem zkoušek připadla na mě. Debut se mi nepovedl, naložil jsem totiž žhavé uhlí do samovaru, v němž nebyla voda, takže se rozletoval a všichni byli bez čaje. Kromě toho jsem ještě neuměl zametat podlahu, zacházet s lopatkou na smetí, rychle otírat židle atd. Zato jsem jedním rázem zavedl denní pracovní řád, který zkouškám vtiskl věcný ráz. Zavedl jsem totiž žurnál nebo protokol, kam se zapisovalo všechno, co se týkalo práce toho dne, tj. jaká hra se zkoušela, kdo zkoušel, který herec zkoušku vynechal, proč, kdo přišel pozdě, o kolik; co nebylo v pořádku, co je třeba objednat nebo udělat pro další řádný chod práce. Zkoušky začínaly v jedenáct dopoledne a končily kolem páté odpoledne. Pak se šli herci koupat do řeky, na oběd, odpočinout si a v osm jsme se znovu vraceli na další zkoušku, která trvala do jedenácti v noci. Tak tedy dvě hry denně! A jaké! Například ráno „Fjodor“, večer *Antigona*, anebo ráno *Kupec benátský* a večer *Hanička* či *Racek*. A to ještě není všechno: souběžně se zkouškami konanými ve velkém sále se samostatně pracovalo s jedním nebo dvěma herci. Pro ten účel se

za horka chodilo do lesa a za chladných dní do vrátnice. Herec absolvoval svou roli s Vladimírem Ivanovičem, zatímco já zkoušel jiného, méně vhodného interpreta. Všechna tato práce se děla v období dusných veder, až čtyřicetistupňových a ještě větších, protože léto bylo mimořádně horké. Naše kůlna měla naneštěstí plechovou střechu. Jistě si umíte představit, jaké horko bylo ve zkušebně a jak jsme se potili, když jsme zkoušeli bojarské klanění v *Caru Fjodorovi* nebo veselé tance v karnevalu z *Kupce benátského* anebo všechny ty metamorfózy v *Haničce*.

Členové souboru se ubytovali v pronajatých letních bytech v městečku Puškino. Každá skupina nájemníků si zavedla vlastní společné hospodaření. V každé skupině byla osoba, která se starala o čistotu a celkový pořádek, další o stolování a jídlo, třetí o záležitosti divadelní, tj. informování skupiny o určení nebo zrušení zkoušek, o nových pokynech režisérů a správy divadla. První čas, než se skupiny nově sešlých lidí stmelily, docházelo někdy k nedorozumění. Staly se i velmi těžké případy, kdy bylo nutné se s hercem rozloučit. Například při jedné zkoušce se herci na scéně mezi sebou krutě pohádali a řekli si věci, které jsou v divadle nepřipustné, tím spíše jsou-li řečeny při výkonu povinností. Vladimír Ivanovič a já jsme se rozhodli, že dáme viníkům za vyučenou tak, aby to bylo poučením pro ostatní, a že je postavíme před soud samotného souboru. Hned byly zrušeny všechny zkoušky. Půldruhé až dvě hodiny po skandálu byla svolána valná schůze celého souboru; kvůli tomu byli rozesláni všemi směry pěšky i na koních lidé, kteří měli za úkol najít herce, co se vzdálili z domova. Tenhle rozruch nebyl nezáměrný, měl dodat události na významu, aby to byl příklad pro budoucnost. Když byla schůze zahájena, Vladimír Ivanovič a já jsme shromáždění vysvětlili nebezpečí plynoucí z události, z níž by se mohl stát ošklivý precedens. Jinak řečeno souboru jsme kladli určitou otázku: Chce se vydat cestou mnoha jiných divadel, kde jsou fakta tohoto druhu něco obvyklého, anebo chtějí členové nového souboru hned v zárodku zabránit opakování skutků, které demoralizují naši práci, a viníky exemplárně potrestat? Herci se ukázali přísnější, než jsme si mysleli. Proti našemu očekávání se usnesli, že se rozloučí s kolegou, který se provinil a který byl v souboru význačnou osobností. Jeho odchod způsobil, že jsme museli znovu nastudovat skoro všechny nahrubo připravené hry, abychom do nich mohli zařadit nové interprety. A podobný incident se stal ještě jednou, jenže nebyl tak vyhrocený. Viník byl odsouzen k velké pokutě a dostal veřejnou důtku, kterou mu postupně opakovala řada herců. Byla to schůze pro všechny herce památná, jednou provždy je odnaučila porušování scénické

disciplíny. Postupně, jak se lidé blíže poznávali a spolupracovali, se všechno urovnalo a vztahy mezi herci se ustálily. Žili jsme si družně a vesele. Ve volném čase herci rošťáčili a dováděli.

Já sám jsem bydlel na statku svých rodičů šest verst od Puškina. Denně k jedenácté jsem přijížděl do zkušebního sálu a zůstával jsem tam pozdě do noci. O přestávkách jsem odpočíval a obědval u jednoho tehdejšího herce souboru Serafima Nikolajeviče Sudbinina, který se později stal známým pařížským sochařem. Díky vlídnosti a pohostinnosti jeho choti jsem zde mohl stolovat a měl jsem v jejich chaloupce svou základnu. Tam také dělal makety příštích dekorací výtvarník Viktor Andrejevič Simov. Stálý styk se mnou jako hlavním režisérem ho přiměl, aby přenesl svou provizorní dílnu do mé blízkosti.

Program rodičů se díla byl revoluční. Protestovali jsme jak proti staré herecké manýře, tak proti teatralnosti, proti falešnému patosu, deklamaci, proti herecké maše, proti špatným inscenačním konvencím, dekoracím, proti primadonství, které kazilo soubor, proti celé struktuře představení, proti povrchnímu repertoáru tehdejších divadel.

Ve své destruuující, revoluční snaze jsme ve jménu regenerace umění vyhlásili válku veškeré divadelní konvencionalitě, ať už se projevovala v čemkoli: ve hře, inscenační koncepci, v dekoracích, kostýmech, pojetí hry atd.

V tu chvíli byla v sázce celá naše herecká budoucnost. Museli jsme mít úspěch stůj co stůj. Kolem nás se vytvářela nepříznivá atmosféra. Vtipálkové si nás vybrali za terč svých šípů. Jednotlivé veřejné osoby a novináři (jejichž odpor se však později změnil v náklonnost) nám věštili krach. Pohrdavě nám říkali „ochotníci“, tvrdili, že soubor nemá herce, že herce nám supluje kostýmy a výprava, že celý náš podnik je choutka kupce-samodura (to byl kámen do mé zahrádky). Zlobilo je i to, že jsme ohlásili repertoár složený pouze z deseti her; v ostatních divadlech se tenkrát dávala jedna premiéra týdně, a přitom při zdaleka ne plné návštěvě, a najednou si nějací ochotníci troufnou snít, že se udrží celou sezónu jen s deseti kusy!

Čekala nás velká práce ve všech složkách složitého divadelního aparátu: ve sféře herecké, režijní, kostýmové, dekorační, správní, finanční atd. atd.

Přirozeně jsme především museli vytvořit pro složitý divadelní aparát administrativní a finanční mechanismus. Jediná osoba, která se mohla zhostit tohoto těžkého úkolu a proplout s novou lodí mezi všemi Scyllami a Charybdami, jež na nás číhaly, byl V. I. Němirovič-Dančenko, muž

s výjimečným nadáním pro administrativní otázky. Musel se do této nudné, nevděčné, ale mimořádně důležité části organizace divadla pustit zároveň s uměleckou prací.

Další starost byla včasná příprava inscenační složky, totiž objednávky dekorací, kostýmů, rekvizit pro hry vybrané k zahájení sezóny.

V těch dobách se v divadle otázka dekorací řešila velice jednoduše: pozadí, čtyři nebo pět prospektů, na nich sál paláce s vchody a přechody, s otevřenou nebo uzavřenou terasou, s výhledem na moře atd. Uprostřed scény hladká, špinavá podlaha jeviště a několik židlí podle počtu jednajících osob. Mezerami mezi kulisami bylo vidět zástup kulisáků, statistů, vlásenkářů, krejčích, kteří se tam procházeli nebo koukali na scénu. Když bylo zapotřebí dveří, přistavily se mezi kulisy; co na tom, že nahoře nad nimi zeje díra, prázdno. Na pozadí a na prospekty se podle potřeby namalovala ulice perspektivně ubíhající do dálky, s velikánským, prázdným, vylištěným náměstím, s namalovanými fontánami, pomníky atp. Když herci stáli až u pozadí, byli neskonale větší než domy. Špinavá podlaha jeviště na vás zela ve vší své nahotě a naprosto ponechávala hercům na vůli, chtějí-li si stoupnout k nápovědní budce, která jak známo ty služebníky Melpomeniny tolik přitahuje.

Na scéně dominoval líbezný pavilón ve stylu empíru nebo rokoka, namalovaný podle šablony, s plátěnými dveřmi, které se při otvírání a zavírání vlnily. Dveře se zatím otvíraly a zavíraly, jak herci přicházeli na scénu.

Kulisy se obvykle situovaly do matematicky pravidelných řad. My jsme všechny řady promíchali tak, že diváci se neuměli vyznat v nečekaných křivkách, jaké známe z přírody. Nahradili jsme malovaný pavilón tapetovanými stěnami, kaširovanými římsami, stropem. Pokryli jsme podlahu pomalovanými plátny, zničili jsme její nudnou plošnost různými přístavky a plošinami, sestrojili jsme celou složitou kombinaci praktikáblů, schodišť, vchodů, přechodů, které nám umožňovaly pěkně rozvrhnout masové a jiné scény; přímo do proscénia jsme rozestavili hojné kmeny stromů, ať se herci občas mihnou v mezerách mezi nimi. Přinejmenším nebudou stát u nápovědní budky a vnučovat se pohledu diváka. Na jevišti se obvykle předvádí jeden pokoj, ale my jsme dělali celé tři až čtyřpokojové byty.

Problém mizanscény a režijního plánu se tenkrát v divadlech obyčejně také řešil velmi jednoduše. Jednou provždy bylo stanoveno prostorové rozvržení: napravo pohovka, nalevo stůl a dvě židle. Jeden výjev se konal u pohovky, druhý u stolu s dvěma židlemi, třetí uprostřed jeviště u nápovědní budky, další pak zas u pohovky a znovu u budky.

My jsme volili ty nejneobvyklejší řezy pokojem, kouty, malá zákoutí s nábytkem až v proscénium, opěradly obrácenými k divákovi – náznak čtvrté stěny.

Platí pravidlo, že herec má ukazovat tvář, ale my ho posadili zády k divákovi, a to v nejzajímavějších místech role! Takový trik nezřídka pomáhal režisérovi zastřít v kulminačním bodě role hereckou nezkušenost.

Je zvykem hrát v plném osvětlení, ale my jsme dělali celé výjevy (navíc často klíčové) potmě.

Režisér byl peskovaný, myslelo se, že dělá schválnosti, ale ve skutečnosti tím jen zachraňoval a zaštiťoval nezkušené herce, kteří nestačili na požadavky, jež se na ně kladly.

Při všech těchto pracích režisér potřeboval pomoc výtvarníka, aby společně připravili rozmístění věcí, nábytku, vdechli dekoracím určitou atmosféru v souladu se scénickým plánem jednotlivých výjevů.

Měli jsme štěstí, protože v osobě V. A. Simova jsme našli výtvarníka, který uměl vyjít vstříc režisérovi i herci. Byl tenkrát vzácnou výjimkou, neboť měl velké nadání a znalosti nejen ve svém oboru, ale i v režijní práci. Zajímal se nejen o dekorace, nýbrž i o hru samu, její výklad, režijní a herecké pojetí. Dokázal sebe jako výtvarník obětovat celkové myšlence inscenace.

S kostýmy to tenkrát také vypadalo špatně. Skoro nikdo se nezajímal o dějiny kostýmu, nesbíral muzeální předměty, látky, knihy. Půjčovny kostýmů měly na skladě tři styly: „Fausta“, „Hugenoty“ a „Molièra“ a samozřejmě ještě náš národní, bojarský.

„Máte na skladě nějaký španělský kostým na způsob ‚Fausta‘ nebo ‚Hugenotů‘?“ ptávali se zákazníci.

„Máme Valentiny, Mefistofely, Saint-Brise v různých barvách,“ odpovídal majitel půjčovny.

Divadla nedokázala využít ani nových, už vytvořených vzorů. Například Meiningenští za pobytu v Moskvě byli tak laskavi, že jednomu moskevskému divadlu dovolili, aby si okopírovalo dekorace a kostýmy jejich hry v jejich provedení. Když se pak ty kostýmy ušily a oblékly, ukázalo se, že s kostýmy Meiningenských nemají nic společného, protože na ně sáhla ruka moskevských herců, kteří krejčímu doporučili, aby na jednom místě něco přišil, na jiném aby ubral, a tak kostýmy zas nabyly obyčejného divadelního slohu à la „Faust“ nebo „Hugenoti“. Každý krejčí nabyl rutiny na šablonovitých, jednou provždy zavedených střizích a nehodlal ani nahlédnout do knih

a skic výtvarníků a veškeré novoty a změny šablony si vykládal zákaznickovou nezkušeností.

„Co já se jich našil! Výtvarník to zřejmě dělá poprvé,“ takhle se vyjadřovali tehdejší krejčí.

Přece jen se však mezi nimi našlo několik lidí, kterými se nám podařilo, byť s velkou námahou, trošičku pohnout. To se stalo ještě v době, kdy jsem pracoval ve Spolku pro umění a literaturu. Za tu dobu už si zase dokázali zavést hotovou šablonu „à la Stanislavskij“, která se také stačila obnosit, zdegenerovat do podoby vůbec ne lepší než staré styly „Fausta“ a „Hugenotů“. To všechno mě přimělo, že jsem se zase jako v časech Spolku pro umění a literaturu sám ujal řízení práce s šitím kostýmů. Museli jsme vynajít něco nového, naprosto nevídaného, o čem neměl nikdo ani potuchy. V tom mi pomohla herečka M. P. Lilinová, moje žena, která měla cit pro kostým, měla vkus a byla vynalézává; kromě toho se rozhodla, že nám pomůže, herečka ze Spolku pro umění a literaturu M. P. Grigorjevová (je dodnes členkou našeho souboru), protože se také zajímala o kostýmy. Přihlásili se ještě další pomocníci, příbuzní a známí. Především jsme začali studovat kostýmy z doby cara Fjodora, protože provedení tragédie od A. Tolstého nás čekalo především. Šablona bojarských kostýmů byla zvlášť otřepaná. Muzejní kostýmy se vyznačují jemnostmi v linii a ve střihu, které běžní krejčí nevidí, ale které jsou právě dobově nejtypičtější. K jejich vystižení je zapotřebí výtvarníka a herce. A právě toto tajemství, toto „je ne sais quoi“ kostýmu jsme tenkrát hledali. Všechny knižní publikace, rytiny, muzejní předměty, klášterní, kostelní roucha jsme si prohlédli a prostudovali. Nepodařilo se nám však okopírovat tyto archeologické vzory, a proto jsme začali hledat staré výšivky, pokrývky hlavy, čepce atp. jinak. Vypravil jsem celou expedici do různých měst k obchodníkům, vetešníkům, do vesnic k sedlákům a rybářům, kteří měli, jak mně bylo řečeno, poschováváno po truhlách mnoho pěkných věcí. Odtud měli moskevští starožitníci své zboží. Proto bylo třeba udělat zásah nečekaně, aby nás naši konkurenti nestačili v nákupech předejít. Expedice splnila poslání skvěle a přivezla velkou kořist.

Mezitím jsme udělali expedici další, a to do měst proslulých starobylými památkami: do Jaroslavi, Rostova (Jaroslavského), Troice-Sergijeve aj. Jeden dřívější člen Spolku pro umění a literaturu, který měl velmi prominentní postavení na správě železnice, a proto disponoval vlastním služebním vagónem, nám jej dal k dispozici pro chystanou výpravu. Část souboru v čele s V. I. Němirovičem-Dančenkem zůstala v Puškinu a dál zkoušela, kdežto já s výtvarníkem Simovem, s pomocným režisérem Saninem, s že-

nou, která mi pomáhala s kostýmy, a s několika herci, kteří měli volno, jsme vyrazili na výpravu za materiálem. Byla to cesta nezapomenutelná. Krásný vagón s velkým salónek, kde jsme obědvali jako doma; vařil nám průvodčí určený jen pro nás. Večer, ať už vagón stál nebo jel, jsme se v salónek bavili, tančili, zpívali, prováděli kouzelnické triky, provozovali gymnastiku, vedli vážné spory, kuli nové plány pro příští divadlo, dělali výstavky ze zakoupených materiálů, muzeálních předmětů získaných během cesty. Na jedné zastávce, která se nám zvlášť zalíbila svou polohou, jsme požádali, aby náš vagón odpojili od vlaku, a zůstali jsme tam celých čtyřiaadvacet hodin. Využili jsme krásného počasí, měsíčních nocí, procházeli jsme se, trhali jahody, dělali si oheň, vařili si jídlo v lese – jedním slovem pořádali jsme pro sebe nádherné pikniky. Tak jsme dojeli do Rostova Jaroslavského. Toto zajímavé staré město leží na břehu velkého jezera. Uprostřed města se tyčí starobylý Kreml s palácem, v němž kdysi bydlel sám Ivan Vasiljevič Hrozný, se starým chrámem, vedle něhož stojí proslulá zvonice, slavná svými zvony. Ten starobylý Kreml býval kdysi napůl zbořený, ale našel se energický muž a ten všechny rostovské památky zrestauroval – palác, chrám atd. Uvedl je do vzorného stavu, a v tom jsme je tenkrát zastali i my. Vytvořil tam také celé muzeum starobylých věcí – výšivek, látek, ručníků, tištěného kartounu, koberců aj., které se mu podařilo nakoupit a shromáždit po všich a u vetešníků. Příjmení tohoto skvělého člověka je Šljakov. Ten obyčejný řemenář, místní kupec, byl skoro negramotný, ale to mu nezabránilo, aby se nestal znalcem v určitém oboru archeologie, který se týká starobylých potištěných pláten. Šljachov nám laskavě nabídl klíče od paláce a muzea.

Nejen že jsme si v paláci udělali plány pokojů a naskicovali muzejní exponáty, ale využili jsme práva, kterého se nám dostalo, k čistě hereckému záměru, totiž k tomu, že jsme do sebe chtěli nasát samu atmosféru paláce, a proto jsme se rozhodli strávit tam noc. Potmě, v matném světle svíc jsme znenadání uslyšeli, jak se po kamenných deskách podlahy blíží čísi kroky. Otevřely se nízké dveře do komnat Hrozného a jakási vysoká figura v mnišském rouchu sklonila hlavu, aby mohla projít, a opět se vztyčila v celé své výšce. Poznali jsme v ní jednoho našeho kolegu. Zjevil se nám tak náhle a strašidelně, že na nás doslova dýchl drsný ruský dávnověk. Když tento náš kolega, oblečený do šatů a látek z muzea, kráčel dlouhou chodbou nad obloukem starobylé brány a jeho svíce se míhala v oknech, vypadalo to, jako by se po dvoře procházel stín samotného Ivana Vasiljeviče Hrozného.

Na příští den se speciálně pro nás chystalo slavnostní vyzvánění proslulých rostovských zvonů. Bylo to něco naprosto neslýchaného. Představte si na-

hoře na kostele jako nějaká chodba dlouhou zvonici (starorusky „zvonnica“) a po celé její délce zavěšené velké a malé zvony nejrůznějších rozměrů a hlasů. Několik zvonů běhá od zvonu k zvonu a vyzvánějí v nacvičeném rytmu. Početní členové svérázného zvonového orchestru takhle vyzvánějí celou určitou melodii. Bylo zapotřebí řady zkoušek, aby se dosáhlo kýženého sladění a aby se lidé naučili běhat od zvonu k zvonu určitým tempem a dodrželi potřebný rytmus.

Když jsme si prohlédli Rostov Jaroslavskij, vydali jsme se do dalších měst a pak jsme se projeli po Volze z Jaroslavi dolů po proudu, zastavovali jsme se ve velkých městech kvůli nákupu východních tatarských látek, chalátů a obuvi. Tam jsme nakoupili boty, které dodnes obouvají herci v *Caru Fjodorovi*. Naše veselá společnost ovládla celý parník; udávali jsme na něm tón. Kapitán si nás oblíbil a nebránil nám v zábavě. Celé dny, hluboko do noci se na parníku rozléhal smích – smáli jsme se my, cestující, s nimiž jsme uspořádali maškarádu. Všichni herci a někteří cestující se ustrojili do nakoupených látek, muzeálních věcí. Tančili jsme, hráli, zpívali, dováděli k radosti a veselí všech shromážděných. Pro mne jako režiséra i pro Simova jako výtvarníka to byla především jakási přehlídka nakoupených věcí při večerním osvětlení na živých vyšňořených figurách, v různých kombinacích náhodně vznikajících a zanikajících skupin. Seděli jsme stranou a pozorovali to, zapisovali si a zaznamenávali, jak nejrozzumněji využít, co se koupilo.

Když jsem se vrátil domů, přidal jsem veškerý přivezený materiál k tomu, který jsme nasbírali předtím. Celé hodiny a dny jsme sedávali obklopeni látkami, fábory, výšivkami a kombinovali jsme barvy, hledali jsme skvrny, které by oživily méně barevné látky a kostýmy, snažili jsme se ne-li okopírovat, tedy aspoň vyhmátnout ladění jednotlivých výšivek, ozdob pro „kozyry“ (límce na bojarských kostýmech), pro carská korunovační roucha, pro carské členky aj. Chtěli jsme se rozejít s laciným divadelním pozlátkem a s halířovou jevištní pompou, chtěli jsme najít prosté, bohaté vypracování se starobyloou patinou. Něco se nám dařilo, ale zdaleka ne vždy. Kde najít pro carská roucha náležitě honosné látky? Všechny výpisky z publikací, skici z muzeí, kterých jsme si tolik udělali, nám nabízely velice zajímavé koncepce, jenže pro jejich realizaci jsme nenacházeli prostředky a postupy. To mě přimělo k nové výpravě, tentokrát na nižněnovgorodský veletrh, kde se často vyskytovaly zajímavé starožitnosti. A měl jsem štěstí. Ještě jsem ani nestačil dojet ke krámům, kde se obvykle ty věci prodávají, a už jsem narazil na velkou hromadu jakéhosi smetí, smíšeného s věcmi a s všelijakou veteší. Zpod hromady vykukoval kousek právě té starobylé

zlatem vyšívané látky, z níž je ušit Fjodorův kostým v prvním jednání. Našel jsem, co jsem tak dlouho hledal. Musel jsem tu látku koupit stůj co stůj. Ale kolem kupy už se začínali houfovat nějakí lidé, zřejmě zákazníci. Z jejich řeči jsem se dozvěděl, že celá ta hromada byla právě přivezena ze vzdáleného kláštera, který byl pro chudobu nucen rozprodávat svůj majetek. Rozhrábl jsem hromadu z druhé strany a odtud na mě vykoukla zlatá výšivka, ze které jsou ve *Fjodorovi* zlaté členky; na jiném místě bylo vidět starobyloou řezbářskou práci, džbán. Musel jsem jednat, protože věci se tam válely bez dozoru a mohly být rozkradeny. Rozhodl jsem se, že koupím celou hromadu. Nebylo snadné najít majitele těchto věcí. Konečně jsem našel nějakého mnicha a nazdařbůh jsem od něho tu kupu koupil za tisíc rublů, a pak jsem se sám celý den hrabal v tom haraburdí plný strachu, aby mi poklad přes noc nerozkradli. Byla to příšerná práce, únavná a špinavá, úplně mě zdeptala. Přesto jsem za první den zachránil to nejdůležitější a nejpotřebnější, ostatní jsem znovu zahrabal do haraburdí a pak příští den jsem si to odtud vybral. Celý špinavý, upocený, ale triumfující jsem se vrátil do hotelu, vykoupal se, vykartáčoval a celý večer jsem se jako Puškinův Skoupý rytíř kochal třpytem té nové koupě. Vrátil jsem se do Moskvy s bohatou kořistí, vždyť jsem si přivezl celé muzeum nejen kostýmů, ale i různých jiných věcí, které se hodily do inscenace *Fjodora*: spoustu dřevěného nádobí pro první výjev hodokvasu u Šujského, dřevěnou řezbářskou práci k nábytku, východní přehozy atd. atp. Pro jeviště nemusíte dělat okázalé prostředí do posledního puntíku. Stačí skvrny, a právě tyto skvrny budoucí inscenace jsem si přivezl z té šťastné výpravy.

Zatím se naše provizorní gardorobiérky velice vytříbily v tom, jak vyjádřit matný starobylý odstín kostýmů a výšivek. Na scéně není všechno zlato třpytivé a právě tak zdaleka ne všechno, co se třpytí, vypadá jako zlato. Dokázali jsme se přizpůsobit jevištním podmínkám a za zlato, drahokamy a jiné honosné věci vydávat obyčejné knoflíky, mušle a kameny, speciálně vybroušené a uzpůsobené, pečetní vosk, obyčejný provázek, který se podle naší potřeby splétal a přibarvoval, aby vyjádřil jemné vyšívaní s perlami a perletí. Můj nákup nám přinesl nové nápady a brzy už jsme začali k muzeální věci přišívát na kostým náhražku. Práce byla v plném proudu.

Také celkový ráz představení bylo třeba zrevidovat a zregenerovat. Ve všech tehdejších divadlech začínalo činoherní představení hudbou. Orchester si žil mimo jakékoli pouto s jevištěm po svém, před očima diváků, na nejnápadnějším místě, před scénou; vedl si svůj uzavřený život a překážel hercům ve hře a divákům v dívání. Před představením a o přestávkách se obvykle

hrály přede hry od Souppého, polky s kastanětami aj. Jaký vztah to má k *Hamletovi* na jevišti? Lehká hudba Shakespearovi jenom překážela, protože v divákovi budila docela jiné rozpoložení. Je třeba psát pro divadlo zvláštní hudbu. Ale kde vzít komponistu, který ví, co drama potřebuje? Objednali jsme například speciální ouverturu pro *Cara Fjodora*. Vyšla z toho krásná symfonie, ale cožpak ta mohla být činohře k něčemu?

Přede hru stejně jako hudbu o přestávkách jsme zrušili. Orchester, když ho bylo ve hře třeba, jsme umístili za kulisy.

Museli jsme zápolit i s dalšími staletými konvencemi v celkové struktuře představení. Například primadony a hostující umělci začínali při svém prvním výstupu roli děkováním za ovace, kterými byli vítáni. Při odchodu ze scény je zase provázel potlesk a oni se uprostřed jednání znovu vraceli děkovat. Proti tomu bojoval už Lenskij v Malém divadle, ale jinde se ten zvyk držel houževnatě.

My jsme ve svém divadle zrušili děkování herců za potlesk nejen během děje, ale i o přestávkách a po představení. Zavedli jsme to pravda ne hned v prvních letech, ale později.

Lokajové a biletáři nosili všude fraky nebo livreje se zlatými knoflíky a prýmky jako v imperátorských divadlech. Bezostyšně šmírovali po celém hledišti, překáželi hercům ve hře a divákům v poslechu a chápání jevištního dění. My jsme chodit po hledišti po začátku představení zakázali nejen personálu, ale i samotným divákům. Diváci však první dobu bez ohledu na zákazy a vyhlášky neposlouchali. Docházelo k stálým projevům nevole a dokonce i ke skandálům. Ale jednou, poté co jsme zrušili děkování herců za ovace, jsem si všiml skupiny diváků opozdílů, kteří utíkali uličkou u našeho divadla: spěchali, aby před začátkem představení seděli na svých místech. Cože se to stalo? Herci se přestali podřizovat divákům, přestali vycházet na jejich výzvy na scénu. Divák se přestal cítit absolutním pánem divadla, a tak se – byť se zpožděním – podrobil našemu pravidlu.

Ve všech divadlech visely rudé látky vybarvené jako ledabylá napodobenina sametu a opona s malovanými zlatými střapci, s okrajem látky ohnutým, aby byla vidět krajina s horami, údolím, moři, městy, parky, fontánami a dalšími atributy poezie a hezkosti. K čemu ty křiklavé, odporné barvy, které dráždí zrak a hubí barevnou paletu výtvarných dekorací – ven s nimi! Místo toho se pověsí zřasené látkové závěsy teplých, ale nevýbojných barev a výrazné barvy se rezervují pro výtvarníka. Místo zavedené shora spouštěné opony jsme udělali rozhrnovanou.

Nejdůležitější byla ale práce s herci. Bylo třeba stmelit, sjednotit, převést na společný jmenovatel všechny členy souboru, mladé i staré, nezkušené i zkušené, nadané i bez talentu, zkažené i ještě nedotčené. Museli jsme novým členům souboru vštípit hlavní zákony našeho umění.

Byl to zajímavý úkol.

Zlé bylo, že já tenkrát ještě nebyl pro zkušené herce z venkova, přišle do souboru, žádnou autoritou. Zato dali na jejich názor mladí. Ovšemže jsme nemohli ani snít, že bychom dokázali během několika měsíců před začátkem sezóny usměrnit začátečníky a předělat podle nového stříhu staré provinciální herce, tím spíš že oni sami přijímali naše pokyny kriticky a tvrdili, že naše požadavky jsou nesplnitelné a nescénické, že divák nepochopí, neocení, nerozpozná a neuslyší všechny ty scénické jemnosti, o které jsme usilovali; tvrdili, že scéna vyžaduje robustnějších herních postupů, hlasitosti, názorného jednání, spádu, plnozvučnosti, kterou nerozuměli niternou citovou plností, ale přexponované křičení, zveličené herecké gesto a jednání, zjednodušenou linii role, která prý musí být nesena živočišným temperamentem.

V konfliktech s herci jsem se utíkal k pomoci svých přátel a dávných spolupracovníků ze Spolku pro umění a literaturu a V. I. Němirovič-Dančenko zase k pomoci svých žáků; žádali jsme je, aby šli na jeviště a těm urputníkům dokázali, že naše požadavky jsou docela reálné.

Když je nepřesvědčovalo ani tohle, vycházeli jsme na prkna my sami a hráli jsme, až jsme vyvolali potlesk svých stoupenců a těch, kdo už přestoupili na naši víru, a tímhle úspěchem jsme prosazovali své požadavky. V ty chvíle prokazoval Vladimír Ivanovič svůj skvělý herecký talent, který se projevil i v jeho režisérské práci: vždyť aby se člověk mohl stát dobrým režisérem, musí být rozený herec.

Ale ani to nám vždy nepomohlo.

Nežřídka jsme museli sahat po radikálnějších prostředcích, abychom své umělecké zásady prosadili.

Vladimír Ivanovič měl vlastní metody, ale já jednal takhle: Nechával jsem vzdorujícího herce být a s dvojnásobnou pozorností jsem se věnoval jeho partnerovi. Tomu jsem dával nejzajímavější mizanscény, pomáhal jsem mu vším, čím může režisér pomoci herci, pracoval jsem s ním i mimo zkoušky, kdežto vzdorovitému jsem povoloval všechno, co tvrdošíjně žádal. Jeho přání zpravidla byla: stát před náповědní budkou, dívat se přes rampu do hlediště, koketovat s ním a opájet se deklamačními intonacemi a teatrálními pózami. Přiznám se kajícně, že abych ho doběhl a dal mu za vyučenou,

uchyloval jsem se dokonce i k úskokům a pomáhal jsem mu všechny ty zastaralé konvence, kterým říkal tradice, ještě zdůraznit. Jako odpověď na pateticky zpěvavou repliku ostříleného rutinéra jsem učil jeho partnera mluvit prostě a z hloubky, podle niterné podstaty.

Prostota a pravda odstiňovala chyby tvrdošijných.

Tak jsme pracovali až do revizní zkoušky, při níž se poprvé předvedla nanečisto připravená hra celému souboru a přátelům divadla. Na této zkoušce staří ostřílení herci, kteří se tvrdošijně drželi svých způsobů, propadali, kdežto mladí kolegové byli zahrnuti komplimenty. Výsledek vedl k vystřízlivění tvrdošijných. Po jedné takové zkoušce, při níž došlo k parádnímu propadnutí zkušeného herce, byl potrefený tak zdrcen, že dal zapráhnout trojspřeží a vyrazil za mnou na statek, kde jsem bydlel. Stalo se to pozdě v noci. Vzbudili mě; vyšel jsem hostu v ústrety v nočním úboru a debatoval jsem s ním pak až do rána. Tentokrát mě poslouchal jako žák, který neudělal zkoušku, a zapřísahal se, že příště už bude poslušný a pozorný. To mi umožnilo, abych mu pak říkal všechno, co jsem považoval za potřebné a co jsem mu nemohl říci předtím, dokud se mi cítil nadřazený.

V jiných těžkých chvílích mě zachraňovala režisérská despotie, které jsem se naučil od Chronegka. Vyslovoval jsem požadavky a vynucoval jsem si poslušnost. Mnozí přitom plnili mé režijní pokyny jen vnějškově, protože ještě nedozráli k tomu, aby je pochopili citem.

Nu co! Museli jsme během několika měsíců vytvořit soubor, divadlo, nový směr a já neviděl pro splnění tohoto úkolu jiné prostředky.

S nezkušenými začátečníky a s žáky jsme zacházeli jinak. Ti se nepřeli, ti jednoduše neuměli.

Museli jsme jim předvádět, „jak se hraje“ ta a ta role. Mladí herci kopírovali režiséra, někdy zdařile, jindy ne, ale roli to aspoň vtiskovalo zajímavý ráz.

Ti nadanější mezi mladými, jako byli Moskvín, Gribunin, Mejerchold, Lužskij, Lilinová, Knipperová aj., samozřejmě projevovali tvůrčí iniciativu.

V úloze obroditele divadla po stránce dramaturgické vystoupil Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko. I v této sféře čekalo divadlo na průkopníka, protože hodně z toho, co se tenkrát hrálo, bylo zastaralé.

V. I. Němirovič-Dančenko sestavil nový repertoár po přísném rozboru a s jemným literárním vkusem. Vytvořil jej jednak z klasických her ruských a cizích a jednak z děl mladých autorů, v nichž pulsoval život doby.

Začal Čechovem, kterého stavěl velice vysoko jako spisovatele a měl rád jako přítele. O jeho lásce k Čechovovi svědčí tento fakt: Vladimír Ivanovič

byl vyznamenán Gribojedovovou cenou (cenou za nejlepší kus sezóny) za jednu svou hru právě v sezóně, kdy se dával Čechovův *Racek*. Vladimír Ivanovič to považoval za nesprávné a vzdal se ceny ve prospěch *Racka*. Ovšemže snil především o uvedení této Čechovovy hry na scéně našeho divadla, protože Čechov razil nové cesty, nejsprávnější a pro umění té doby nejprospěšnější. Ale splnění tohoto snu se stavěla do cesty poměrně velká překážka. *Racek* byl už předtím totiž uveden v petrohradském Alexandrovově divadle, a třebaže v něm hráli čelní herci, s velkým rámusem propadl. Čechov se tohoto představení zúčastnil, a jak sama inscenace, tak propadnutí hry ho tak zkrušilo, že na nové provedení nechtěl vůbec ani pomyslet. Vladimír Ivanovič musel vynaložit hodně námahy, než ho přesvědčil, že jeho dílo tím propadnutím nezemřelo, že jenom nebylo uvedeno v náležitě podobě. Čechov neměl odvahu zažít ještě jednou autorská muka. Vladimír Ivanovič však vyhrál, souhlas k provedení *Racka* dostal.

Ale tu před ním vyvstala nová překážka. Málokdo tenkrát Čechovově hře rozuměl, ačkoli dnes nám připadá tak jednoduchá. Zdálo se, že je nescénická, monotónní, nudná. Vladimír Ivanovič začal přesvědčovat především mne, který jsem stejně jako druzí byl po prvním přečtení nad *Rackem* v rozpacích. Mé tehdejší literární ideály byly stále ještě hodně primitivní. Vladimír Ivanovič mi po řadu večerů vysvětloval kouzlo Čechovovy hry. Umí vyprávět obsah her tak, že se po jeho vyprávění stávají zajímavými. Kolikrát jen jsme později při společné práci na tuto jeho schopnost dopláceli – on, my i divadlo!

Podává se mu strhnout nás vyprávěním o hře tak, že se ji rozhodneme nastudovat, ale když se pustíme do první čtené zkoušky, zjistí se, že hodně z toho, co Vladimír Ivanovič o hře říkal, patřilo jemu, a ne autoru díla. Dokud mi V. I. Němirovič-Dančenko o *Rackovi* vyprávěl, hra se mi líbila. Ale jak jen jsem zůstal s knihou a s textem v rukou sám, znovu na mě padala nuda. Přitom však jsem měl už rozepisovat mizanscény a režijní plán hry, protože jsem se tenkrát v podobné přípravné režijní práci vyznal víc než druzí.

Abych se jí zhostil, uvolnili mě z Moskvy a já se uchýlil na statek svého známého. Tam jsem měl rozepsat mizanscény *Racka*, režijní plán jeho provedení a po částech to posílat do Puškina, aby se mohlo předběžně zkoušet. Herci byli tenkrát ještě málo zkušení, a proto byla despotická pracovní metoda skoro nevyhnutelná. Uchyloval jsem se do své pracovny a tam jsem podrobně rozepisoval mizanscény tak, jak jsem je cítil, jak jsem je viděl a slyšel vnitřním zrakem a sluchem. V tu chvíli režisér vůbec nemyslel na

to, co bude cítit herec! Byl jsem tenkrát upřímně přesvědčen, že se dá druhým rozkazovat, aby žili a cítili na cizí povel; vydával jsem pokyny pro všechny a pro každý moment představení a ty pokyny byly závazné.

Zapisoval jsem si do režijního exempláře textu všechno: jak, kde, na jaký způsob je třeba chápat roli a básnickovy pokyny; jakým hlasem mluvit, jak se pohybovat a jednat, kam a jak přejít. K tomu jsem přikládal zvláštní nákresy všech mizanscén příchodů, odchodů, přecházení atd. atd. Popisoval jsem dekorace, kostýmy, maskování, chování, chůzi, grify, návyky předváděných osob aj. aj. Tuto obrovskou, těžkou práci jsem s *Rackem* musel absolvovat během sotva tří-čtyř týdnů, a proto jsem celý ten čas trávil nahoře v jedné věži domu, odkud byl smutný a nudný výhled do nekonečné, jednotvárné stepi.

Byl jsem překvapen, jak mi ta práce připadala najednou snadná: viděl jsem hru, cítil jsem ji.

Odpovědi na zásilky do Puškina byla chvála mé práce. Nedivil jsem se, že mě chválí Vladimír Ivanovič, ten byl hrou okouzlen a mohl se na mou práci dívat zaujatě; ale divil jsem se a měl jsem radost, že sami herci, kteří byli proti hře, psali totéž, co Vladimír Ivanovič. Nakonec jsem dostal zprávu, že i sám Čechov, který se v Moskvě zúčastnil zkoušky *Racka*, mou práci schválil. Z téhož dopisu jsem se dozvěděl, že Čechov se o naše divadlo zajímá a předpovídá mu velkou budoucnost.

„Zdá se, že si nás oblíbil,“ psali mi z Moskvy.

Začátek první divadelní sezóny

KDYŽ jsem se vrátil do Moskvy, herce jsem už v Puškinu nezastihl. Odjeli do města, do divadla, které si pronajali a s kterým jsme mohli nakládat podle svých představ.

Když jsem se po dovolené vracel k divadlu, nedokázal jsem potlačit silné vzrušení. Chvěl jsem se štěstím už při pouhé myšlence, že máme vlastní divadlo, jeviště, šatny a soubor opravdových profesionálních herců. Že v tomto divadle můžeme zavést takový život, o jakém jsme dávno snili, očistit umění od všeho špatného, vybudovat chrám místo boudy pro komedianty. Ale jaké bylo mé zklamání, když jsem se ocítl právě v takové jarmareční boudě, jaké jsme chtěli zničit. Ermitáž v ulici Karetnyj rjad (nezaměňovat se starou Ermitáží Lentovského, ta tenkrát už neexistovala) byla v té době ve skutečně hrozném stavu. Byla špinavá, zaprášená, špatně

postavená, studená, nevytápěná, bylo tu cítit pivo a ještě jakýsi nakyslý pach, což byl pozůstatek letních pitek a veselí, které se tu konaly. U divadla byla zahrada, v níž se celé léto publikum bavilo různými produkcemi pod širým nebem. Když bylo špatné počasí, zábava se přesunula dovnitř do divadla. Veškeré zařízení bylo uzpůsobeno pro diváky parkových estrád, takže se vyznačovalo značně nevytříbeným vkusem, který byl patrný na všem: na tom, jak byly vymalovány zdi, na vzorku tapet, na výběru květin, na lajdácké výzdobě, předstíraném přepychu, na cedulích přilepených na zeď, na křiklavé oponě, na stejnokrojích zřízenců, na výběru zákusků v bufetu, prostě na celém uspořádání domu, které přímo uráželo dobrý vkus.

Nezbývalo nám nic jiného než předělat všechno od základů, ale na to, abychom tu vybudovali prostředí vhodné pro kulturní lidi, jsme neměli dost peněz. Všechny stěny i s těmi hroznými nápisy jsme tedy prostě natřeli nabílo. Ošklivý nábytek jsme zakryli pěknými potahy, sehnali slušné koberce a ty jsme položili na všech chodbách, které byly v blízkosti hlediště, aby rozléhající se kroky nerušily představení. Ze dveří a oken jsme sundali všechny hloupé cedule, okna jsme umyli, natřeli rámy, pověsili jsme tylové záclony, nevzhledná zákoutí jsme zamaskovali keři vavřínu a květinami, takže místnosti byly hned útulnější. Se starým harampádím můžete dělat všechno možné, výsledek je ale stejně pochybný. Na jednom místě jsme něco uklidili nebo natřeli, a hned se jinde objevil další malér. Tak jsem se třeba ve své šatně snažil zatlouci do zdi hřebík, na který jsem chtěl pověsit poličku, ale zdi byly tak vetché a tenké (šatny byly totiž zřízeny z obyčejné kůlny), že po několika ranách kladivem vypadla celá cihla a ve stěně náhle zela veliká díra, kterou na mě začal fičet studený vzduch zvenčí. Zvláště svízelné bylo vytápění divadla, protože se ukázalo, že všechna kamna jsou rozbitá. Museli jsme je opravovat za provozu divadla, a přitom v době, kdy už začalo mrznout a budova se musela vytápět každý den. Tato závada nám působila velké nepříjemnosti a zdržovala nás v práci. Ale nevzdávali jsme se a se všemi překážkami jsme udatně bojovali. A byly to velké překážky. Vzpomínám si, že jsem před jedním představením musel doslova odervat od zdi přimrzlý kostým a hned si ho obléknout a hrát v něm. Mnoho zkoušek se konalo za ohlušujícího mlácení do kovových rour, které se narychlo opravovaly, aby se příští den mohly zase porouchat. Elektrické vedení bylo také vadné a muselo se opravit. Díky tomu probíhaly zkoušky při svíčkách, skoro potmě. Každý den přinášel nová a nová překvapení. Tu jsme zjistili, že se nám kulisy nevejdou na jeviště a že musíme postavit nové skladiště, tu jsme museli zjednodušit celý režijní plán, celou inscenaci se všemi dekoracemi,

protože scéna byla příliš malá, jindy jsem se musel vzdát oblíbeného efektu, protože osvětlení ani celá naše mechanika na něj nestačily.

To všechno nás velice zdržovalo právě ve chvíli, kdy jsme chtěli divadlo otevřít co nejdříve, protože naše pokladna už zela prázdnotou. Zároveň s těmito složitými technickými pracemi bylo třeba se zabývat přípravnou administrativní činností. Chtěli jsme vydat předběžné prohlášení o otevření divadla, museli jsme vymyslet název pro své nové velké dílo, ale protože jsme ještě sami nevěděli, jak bude přesně vypadat, zůstávala tahle otázka nevyřešena a řešení se odkládalo ze dne na den. Obecně přístupné divadlo, Činoherní divadlo, Moskevské divadlo, Divadlo Spolku pro umění a literaturu, všechny tyto názvy byly podrobeny kritice a žádný neobstál. Nejhorší bylo, že jsme neměli čas soustředit se a pěkně v klidu se nad tímto akutním problémem zamyslet. Celou svou pozornost jsem tenkrát musel věnovat tomu, abych pochopil, jak vlastně bude celá zkoušená hra nakonec působit na diváka. Seděl jsem na svém režisérském místě, a tu jsem zjistil, že se představení v jednom momentě zbytečně táhne, jiná část že vypadá nedodělaně, že se tam vkradla nějaká chyba, která ruší celý dojem. Kdyby by lo možné alespoň jednou hru zhlédnout od začátku až do konce, všechno by bylo hned jasné, ale právě takové nepřerušované zkoušky jsme nemohli za žádnou cenu dosáhnout, i když bychom ji byli tolik potřebovali. Mimoto nebylo při mihotavém světle svíček vůbec možné sledovat pohyb herců po scéně, natož pak jejich mimiku, a udělat si jasnější dojem o dekoracích. Jednou přišel herec pozdě na scénu, protože musel zkoušet kostým. Jindy zase právě v nejdůležitější chvíli někdo přijel a já sám jsem musel do kanceláře, aby ch vyřídil jakousi neodkladnou záležitost. Podobně jako Tantal jsem se snažil dosáhnout něčeho, co mi stále unikalo.

V jednu chvíli, kdy jsem se pátravě snažil uhodnout, jak zapůsobí rodící se představení, a kdy se mi zdálo, že stačí jen minuta a pochopím tajemství scény, aktu, celé hry, jsem za sebou uslyšel hlas Vladimíra Ivanoviče: „Není možné dál čekat. Navrhuji, aby se naše divadlo jmenovalo Moskevské umělecké obecně přístupné... Souhlasíte? Ano nebo ne? Musí se to vyřešit okamžitě.“

Musím se přiznat, že mi v tu chvíli bylo úplně jedno, jak se divadlo bude nebo nebude jmenovat. Bez rozmyšlení jsem souhlasil.

Ale když jsem si příští den přečetl v novinách oznámení o Moskevském uměleckém obecně přístupném divadle, bylo mi hrozně, protože jsem si uvědomil, jakou odpovědnost jsme na sebe slovem „umělecké“ vzali.

Byl jsem z toho celý rozčilený.

Naštěstí se mi brzy dostalo útěchy. Tentýž den po práci s Vladimírem Ivanovičem zahrál Moskvín roli Fjodora tak, že jsem byl nadšen. Jeho výkon mě pohnul k slzám, plakal jsem dojetím, radostí i nadějí, protože jsem viděl, že jsou mezi námi nadaní lidé, z nichž mohou vyrůst velcí herci. Naše práce a utrpení nebyly marné! Ten večer nám udělali velkou radost také A. L. Višněvskij v roli Borise Godunova, V. V. Lužskij jako Ivan Šujskij, O. L. Knipperová v roli Iriny a další herci.

Čas letěl. Přišel poslední večer před otevřením divadla. Zkoušky skončily, ale zdálo se, že se neudělalo téměř nic a že představení zdaleka není hotové. Myslel jsem si, že nedodělané drobnosti zkazí celé představení. Byl bych chtěl zkoušet celou noc, ale Vladimír Ivanovič moudře trval na tom, abychom už dál v práci nepokračovali, protože se herci potřebují uklidnit a soustředit na příští rozhodující a slavný den, kdy bude divadlo otevřeno. Bylo to 14. října 1898. Nemohl jsem odejít z divadla, dokud neskončila poslední zkouška, a tak jsem seděl v hledišti, i když už bylo velmi pozdě, protože doma bych stejně nemohl usnout, a čekal jsem, až zavěsí oponu z šedé látky, která podle nás měla obrátit naruby celé světové umění svou neobyčejnou prostotou.

Přišel den otevření divadla. My všichni, kdo jsme se tohoto díla zúčastnili, jsme dobře věděli, že se teď jedná o celý náš osud, o celou budoucnost. Dnes večer buď vstoupíme do brány umění, nebo se nám zabouchne před nosem. Pak budeme muset až do smrti sedět v nudné kanceláři.

Všechny tyto myšlenky a smutné perspektivy před námi v den zahájení vyvstaly zvláště naléhavě. Mé vzrušení bylo tím větší, že už jsem byl bezmocný. Práce režiséra skončila, už jsem nemohl do ničeho zasáhnout, teď byla řada na hercích. Jen oni mohou přivést představení na svět, já už nemohu udělat nic, zbývá mi jen běhat po zákulisí, trpět a zoufat si a nemít nejmenší možnost, jak jim pomoci. Je to hrůza, sedět ve své šatně, když tam, na jevišti, se odehrává hlavní bitva. Není divu, že jsem chtěl v plné míře využít posledního momentu, kdy jsem ještě mohl zdar představení ovlivnit. Těsně před zvednutím opony jsem prostě musel na herce naposledy zapůsobit.

Snažil jsem se potlačit v sobě smrtelnou hrůzu z toho, co nás čeká, tvářil jsem se, že jsem spokojený, veselý, klidný a jistý. Před třetím zvoněním jsem se obrátil na herce s povzbuzujícími slovy jako hlavní velitel, který vysílá armádu do rozhodující bitvy. Bohužel mi při tomto bohulibém díle začal

vynechávat hlas a prozradil, jak přerývaně dýchám... Náhle zahřímala předehra, takže mě už nebylo slyšet. Mluvit jsem nemohl, pustil jsem se tedy do tance, abych dal průchod své nezládnutelné energii, kterou jsem chtěl přenést na své druhy a spolubojovníky. Tančil jsem, prozpěvoval, vykřikoval povzbuzující hesla a měl přitom mrtvolně bledý obličej, vyděšený pohled, dýchal jsem přerývavě a svíjel se v křečích. Tento můj tragický tanec nazvali později kolegové Tancem smrti.

„Konstantine Sergejeviči, jděte okamžitě ze scény! Nerozčilujte herce!“ přikázal mi hrozivě a tvrdě můj asistent, herec N. G. Alexandrov, který měl při představení, které vedl, neomezenou moc. N. G. Alexandrov měl pro tuto úlohu výjimečně vhodné vlastnosti. Dobře znal psychologii herců, uměl si získat autoritu a v kritických situacích byl velmi vynalézavý.

Přerušil můj tanec uprostřed pohybu a já, vyhnatý a uražený ve svých režisérských citech, jsem odešel z jeviště a zamkl se v šatně.

„Dal jsem tomu představení tolik a oni mě teď, v rozhodujícím okamžiku, vyhnali, jako bych s ním neměl nic společného!“

Jen ať mě čtenáři nelitují. Byly to divadelní slzy. My herci jsme sentimentální a roli *uražené nevinosti* milujeme nejen na jevišti, ale i v životě.

Později jsem samozřejmě Alexandrovovu odpovědnost a rozhodnost velice ocenil.

Naše opona se poprvé zvedla při tragédii hraběte A. K. Tolstého *Car Fjodor*. Hra začíná slovy „*V tu věc já pevně věřím.*“ Tato slova se nám tehdy zdála být velmi významná a prorocká.

Nebudu popisovat celé představení, které každý dobře zná, vyličím jen pojetí několika scén, které se dnes vynechávají.

První z nich představovala hostinu u Ivana Petroviče Šujského. Uspořádal ji, aby sebral podpisy na prosebnou listinu, týkající se rozvodu cara s carevnou. Bojarské hostiny se v ruských divadlech odedávna předvádějí podle strašných a zcela okoukaných šablon. Těm jsme se za každou cenu museli vyhnout. Snažil jsem se uspořádat scénu skutečně kuriózně („na střeších“, jak říkali herci). Dekorace představovala krytou terasu v ruském stylu, s obrovskými dřevěnými sloupy. Terasa zabírala při pohledu z hlediště celou polovinu scény a od diváků a rampy byla oddělena balustrádou. Z herců byla za balustrádou vidět jen horní polovina těla, což inscenačnímu záměru dodávalo na originalitě. Pravá polovina scény zobrazovala hřebeny střech s perspektivou ubíhající do dálky a pohledem na Moskvu. Kromě originality měla krytá terasa zabírající jen polovinu jeviště ještě velkou výhodu z hlediska ekonomického, protože umožňovala vystačit

s menším počtem statistů. Čím je totiž pro statisty na scéně méně místa, tím větší a hustší vypadá předváděný dav. Kdyby se hostina byla odehrávala na celé scéně, působila by při tom množství statistů, které jsme měli k dispozici, téměř vyliďněně. A naše finanční prostředky byly tenkrát tak mizivé, že jsme větší kádr statistů prostě platit nemohli.

Krytá terasa zahýbala v pozadí za roh domu a vedla doleva za kulisy. V ohybu byli šikovně rozsazeni herci i statisté. Měli za úkol orientovat pozornost diváků směrem do zákulisí, takže vznikal dojem velké dálky a prostoru a zdálo se, že i za kulisami je spousta lidí a velký ruch.

Pestré kostýmy bojarů, sluhové s podnosy, které se prohýbaly pod celými husami, vepři, obrovskými hovězími kýty, ovocem a zeleninou. Soudky vína, k tomu mohutné dřevěné nádoby a poháry, které jsem přivezl z Nižního Novgorodu. Podnapilí rozjaření hosté; krasavice kněžna Mstislavská obcházela jako dcera hostitele všechny stolovníky a připíjela si s nimi vínem. Velký halas vyvolaný veselými i vážnými spory nebo žerty a v pozadí dlouhá řada bojarů podepisujících listinu. To vše bylo tenkrát nezvyklé a úplně nové.

S tímto obrazem ostře kontrastovala scéna v carském paláci, a sice smíření Godunova a Ivana Petroviče Šujského. Etiketa, poklony, muzeální kostýmy a látky, trůn, obřadnost, to všechno byly její atributy, které dnes zná nejen celé Rusko, ale i Evropa a Amerika.

Pozornost zasluhuje i další obraz, na Jauze, kde na rozkaz Godunova vedou zajatého národního hrdinu Šujského do vězení a na popravu. Tato scéna se hrála na mostě za městem, cestou do žaláře. Od první pravé kulisy (viděno z hlediště), která zobrazovala širokou cestu, se klenul dřevěný most a vedl přes celé jeviště až dozadu, k poslední kulise nalevo. Tam zase klesal k zemi a pokračoval širokou cestou. Pod mostem byla řeka s velkými nákladními loděmi i malými loďkami. Po mostě nepřetržitě proudily zástupy lidí, mezi nimi různé charakteristické figury ve starobylých muzeálních kostýmech z gubernií středního Ruska. Na začátku mostu seděli žebráci a slepý guslar, který zpíval píseň skladatele Grečaninova. Píseň měla v lidech procházejících po mostě vyvolat nepřátelskou náladu vůči Godunovovi. Lidé se zastavovali, poslouchali, dav se stále zvětšoval a potom povzbuzován řečí vášnivého stoupence Šujských, stoletého starce Kurjukova, se před očima diváků změnil v bojovný zástup. Když se objevila rodina Šujských, obklopená vojáky, došlo k zoufalému boji. Vojáci zvítězili. Ženy plakaly a líbaly svému národnímu hrdinovi ruce a nohy, loučily se s ním a on k nim pronesl svá poslední nabádavá slova.

Historicko-naturalistické pojetí našich inscenací

NEBUDU POPISOVAT všechny inscenace Moskevského uměleckého divadla. Bylo jich příliš mnoho a mnoho je také materiálu, který se k nim vztahuje. Mimoto jejich značnou část řídil Vladimír Ivanovič a já jsem se celého procesu, který vedl k jejich provedení, neúčastnil, ačkoliv jsem byl do plánu těch prací vždy zasvěcen. K těmto inscenacím patří například celá řada Ibsenových her, *Brandt*, *Rosmersholm*, *Peer Gynt* a jiné, dramatizace děl Dostojevského, které v historii našeho divadla sehrály opravdu velkou roli, jako třeba *Bratři Karamazovi* a *Nikolaj Stavrogin*, inscenace *Ivanova*, Puškinův *Boris Godunov*, *Kletba* a jiné hry od Leonida Andrejeva, Juškevičovo *Miserere* a Merežkovského *Zavládne radost*. Můj výčet ale musí mít určité hranice, nemohu vyprávět všechny své vzpomínky, chci především uspořádat materiál takovým způsobem, abych zdůraznil to, co bylo pro vývoj Uměleckého divadla nejtypičtější a co také nejsilněji ovlivnilo i můj vlastní umělecký růst.

Aby bylo možné se v materiálu co nejlépe vyznat, rozdělím především práci divadla do tří období. První začalo jeho založením, tedy v roce 1898, a trvalo do revoluce roku 1905. Druhé období se datuje od roku 1906 do Říjnové revoluce a třetí od Říjnové revoluce až po současnost.

Nejprve budu hovořit o prvním období, o období hledání, přičemž bych se chtěl stručně zmínit o chybách, různých experimentech, závěrech a výsledcích. Rád bych také poprosil čtenáře, aby se nedivili, že na svou práci a její výsledky pohlížím přísně a náročně. To, že se sám posuzuji tvrdě, není žádná póza. Musí to tak dělat každý, kdo chce hledat nové cesty. Když je herec spokojen s tím, čeho dosáhl, a usne na vavřínech, končí hledání a začíná stagnace. Divákům, které může uspokojit jen skutečné umění, připadalo mnohé z toho, co předvádělo Moskevské umělecké divadlo, jeho režiséři a herci a zčásti i já sám, dost významné a ne právě špatné. Ale pro mě a pro mnohé z nás, kteří stále směřujeme kupředu, je to, co právě děláme, ve srovnání s tím, co chceme uskutečnit v budoucnosti, už zastaralé.

První období Moskevského uměleckého divadla bylo vlastně pokračováním práce, kterou jsme konali ve Spolku pro umění a literaturu. Stejně jako dřív reagovaly naše expanzivní city na všechny nové, třebaže někdy jen pomíjivé módní jevy v tehdejší umění. V tomto hledání nebyl žádný systém nebo řád, žádné dobře promyšlené motivy. Vrhá jsem se chvíli jedním směrem a pak hned směrem opačným, ale odnášel jsem si při tom s sebou dál i to, co jsem našel už dříve. Nové poznatky jsem přibalil ke

starým a jako zavazadlo jsem je přenesl jinam, za tím cílem, který vystřídal cíl minulý. Cestou jsem poztrácel to, co už během doby zastaralo a stalo se pouhou šablonou. Cośi zásadního a důležitého se ale uložilo do tajemných hlubin tvůrčí duše, anebo se prostě připojilo k herecké technice, kterou jsem si stále vypracovával.

Tvorba se ubírala a rozvíjela různými směry a cestami. Proudů tvůrčích výbojů se rozcházely a znovu splétaly jako prameny v laně.

Budu teď jednotlivé prameny rozplétat a zkoumat každý zvlášť. Ať v tomto obrazném přirovnání představuje každý pramen celou dlouhou řadu, celou sérii stejnorodých inscenací a výbojů.

První série představení, která byla typická pro počáteční období naší umělecké činnosti, se ubírala směrem historicko-naturalistickým. Sem patří inscenace *Car Fjodor*, *Smrt Ivana Hrozného*, *Kupec Benátský*, *Antigona*, *Forman Heněl*, *Vláda tmy*, *Julius Caesar* a jiné.

Začnu hrou *Smrt Ivana Hrozného* od A. K. Tolstého, protože charakter práce na tomto představení je přímým pokračováním režijní a herecké práce na hře *Car Fjodor*.

Při práci na tomto představení se zvlášť markantně a plně uplatnilo pojetí historicko-naturalistické se všemi svými klady a zápory pro naši tvorbu. V inscenaci *Smrti Ivana Hrozného* bylo několik vydařených míst, o nichž stojí za to se alespoň stručně zmínit. Například první obraz odehrávající se v Dumě.

Nízká klenutá síň, ponurá a tísnivá jako celá vláda Ivana Hrozného. Časné ráno, ještě skoro úplná tma. Nálada jako před začátkem ranní bohoslužby v kostele, kde ze tmy vystupují nejasné postavy, které se soustředěně modlí, pohybují se pomalu, ještě ne zcela probuzeny ze spánku, mají ochraptělé hlasy. Stojí ve skupinkách, mluví málo, spíš přemýšlejí. Bojaři, kteří se tu sešli, jsou sklíčení, protože situace je bezvýchodná. Car Hrozný se vzdal trůnu, na jeho místo není nástupce, ale všichni jsou tak zdeptáni, že nejsou schopni se odhodlat a jít „samého“ cara požádat, aby své rozhodnutí nesplnil a nevzdával se vlády. Svítá. První sluneční paprsek se probral malým okénkem nahoře a dopadl na hlavu mladého bojara jménem Boris Godunov. Paprsek jako by ho osvětlil. Godunov pronesl skvělou řeč, která všem dodala síl. Bojaři jdou všichni najednou prosit cara.

A další obraz: v carské ložnici se kaje ze svých hříchů sluha Boží, Ivan Hrozný. Car vyčerpaný po probdělé noci má na sobě mnišskou kutnu a končí modlitby v modlitebně, kde hoří všechny svíce, blyští se zlato a drahokamy na ikonách. Malými dveřmi je vidět vysokou černou postavu,

kteřá se z posledních sil stokrát klaní až k zemi. Nakonec Hrozný vychází ze dveří, musí se sehnout, je mrtvolně bledý, s vyhaslýma očima, a vysilen padá do křesla u postele. Okny je vidět, jak venku svítá. Přicházejí bojaři. Car se rychle svléká a jen v košili si lehá do postele, předstírá, že umírá. K jeho loži přistupují po špičkách bojaři, vypadají jako odsouzení na smrt, se svěšenými hlavami obklopují ze všech stran ležícího cara, potichoučku poklekají, klaní se, bijí čelem o zem a pak leží bez hnutí na podlaze. Ivan Hrozný se ani nepohne, dělá, že spí. Mučivá pauza, potom opatrně a úlisně promluví Boris a všichni začnou úpěnlivě prosit... Vrtošivý car se dlouho zdráhá, ale nakonec souhlasí, klade si však strašlivé podmínky. Zpod pokrývky se vysune jeho hubená, bílá, nahá noha. Car s námahou vstane z postele. Pomáhají mu, oblékají ho, nakonec ho zahalí do carského roucha a pláště, nasadí mu korunu, do ruky dají jablko a žezlo, a náhle se nám před očima z vyčerpaného, sotva živého seschlého starce stane strašný vládce s orlím nosem i očima – Ivan Hrozný. Klidným, pronikavým hlasem vyhlásí jako svůj první čin poté, co znovu nastoupil na trůn, rozsudek smrti nad Sickým, který se opovážil nepřijít s ostatními cara prosit. Zvony vyzvánějí. Carský průvod důstojně kráčí do chrámu k modlitbám. Pevně a panovačně jde jako poslední ze všech jeden z nejchytřejších a nejkrutějších carů a vládců, Ivan Vasiljevič Hrozný.

Při inscenaci *Cara Fjodora a Smrti Ivana Hrozného* jsme se především snažili zbavit se teatrálních bojarských šablon, typických pro staré ruské divadlo. Tyto šablony jsou skutečně nepříjemné a nakažlivé, je velmi obtížné jim nepodlehout. Jakmile se k nim člověk jen trochu přiblíží, zmocňují se ho, usadí se v mozku, srdci, uších i očích. Bylo nutné za každou cenu najít nové pojetí bojarských her, které by jednou provždy nahradilo pojetí staré. Často jsme toho dosahovali na úkor vnitřní podstaty, která je ovšem v umění to hlavní. V revoluční horlivosti jsme se snažili dosáhnout jen vnějších výsledků tvůrčí práce a vynechávali jsme její nejdůležitější počáteční stádium, vzbuzení citu. Jinými slovy, začínali jsme od znázornění role, aniž bychom se vžili do jejího duchovního obsahu, který bylo třeba ztvárnit.

Protože herci neznali jinou cestu, snažili se hned předvádět vnější obraz. Ve snaze najít tento vnější obraz jsme na sebe navlékali všechny možné obleky, obuv, vycpávky, nalepovali jsme si nosy, plnovousy, kníry, nasazovali si klobouky a paruky, protože jsme doufali, že se nám tímto způsobem podaří postihnout fyziognomii nebo hlas hrané postavy, že se do ní přímo fyzicky přetělíme. Hledali jsme šťastnou náhodu, která všechno vyřeší, a v jejím očekávání uplynula celá řada zkoušek. Všechno zlé je ale k něčemu

dobré. Herci se tímto způsobem naučili vytvářet *vnější charakter* postavy, a to je důležitá stránka herecké tvorby, která spolu s dalšími novými postupy přispěla k upevnění historicko-naturalistického proudu v našem divadle.

Musím se přiznat, že jsem tenkrát při režirování dál používal zjednodušených prostředků. Ve své pracovním jsem psal mizanscény a potom jsem předehrával všechny role, které se mladí herci snažili kopírovat tak dlouho, dokud se s nimi úplně nesžijí. Co jsem taky měl dělat! Neuměl jsem učit ostatní, uměl jsem jenom sám hrát, a to ještě intuicí, bez škol a bez disciplíny. Přinesl jsem si do divadla plný žok nejrůznějších experimentů, postupů a metod, které neměly žádný řád ani systém, nebyly utříděné. A tak jsem vždy jen namátkou sáhl do žoku a vytáhl na světlo to, co se mi náhodou dostalo do ruky.

Historicko-naturalistické pojetí mělo velký úspěch. Začalo se o nás mluvit ve společnosti a psát v tisku. Jednou provždy jsme byli označeni za divadlo, které popisuje každodennost až do naturalistických a muzeálních podrobností a klade důraz na výpravu. Toto nedorozumění zapustilo tak pevné kořeny, že trvá dodnes, ačkoliv jsme za posledních pětadvacet let urazili dlouhou cestu s nejrůznějšími etapami uměleckého vývoje, často zcela protichůdnými, a prožili jsme celou řadu evolucí a návratů. Ale pro veřejné mínění je typické, že zaznamená-li jednou určitý fakt, nic jiného už nevnímá. Pověst, kterou jsme tenkrát získali, nám asi zůstane navždy.

Naše divadlo skutečně bylo jiné, než si mysleli a dosud myslí mnozí lidé. Vzniklo a existuje pro vyšší umělecké cíle. Historicko-naturalistické zaměření bylo jen počátečním, přechodným stadiem a vzniklo z různých příčin.

Těch nebylo málo, avšak hlavní z nich bylo to, že herci sami ještě nebyli na velké úkoly dostatečně připraveni. Chránili jsme je tím, že jsme jejich nezralost zakrývali novotou popisných historických podrobností na jevišti.

Protože jsme vycházeli ze Ščepkinových tradic, přikládalo naše divadlo prvořadý význam hercům. Dělalí jsme pro ně, co bylo v našich silách. A v době, o které mluvím, nebyla situace mladých kolegů vůbec jednoduchá, skutečně potřebovali pomoc. Měli velkou zodpovědnost a byli zavaleni úkoly, které herec bez dostatečné zkušenosti a znalostí nemůže zvládnout. Aby ale divadlo mohlo existovat, museli jsme mít úspěch. Protože mladí herci pro něj zatím nedozráli, museli jsme jejich nezralost skrýt a hledat pomoc u dalších tvůrců představení, na něž se přenášela značná část kolektivní umělecké práce.

Jestliže spolu s námi na inscenaci pracoval talentovaný malíř, byly zlatým hřebem představení jeho dekorace a kostýmy. Když v divadle

působili schopní režiséři, úspěch byl dílem jejich nápadů, které diváka ohromily přepychem a novostí scény a zároveň zamaskovaly chyby a nezkušenost herců. Mladí herci měli možnost se nepozorovaně vypracovat, celý soubor se formoval skryt za prací výtvarníka a režiséra.

Inscenace byly realistické také proto, že režiséři museli počítat s nezkušeností herců, a tak byli nuceni zadávat jim jednodušší tvůrčí úkoly, přičemž se vycházelo z každodenního života a skutečnosti, která nás obklopovala. Historizující naturalismus v našem divadle pochopitelně posilovala i tate okolnost.

Přispívala k tomu i revoluční nálada, která tenkrát v divadle vládla. Naším heslem bylo:

„Pryč se vším, co se přežilo! Ať žije nové!“

Sotva se naše mládež naučila chodit po jevišti, hned brojila proti všemu starému, aniž však stihla se mu řádně naučit. S opovržením jsme se dívali na divadlo a herce staré školy, mluvili jsme jen o vytvoření nového umění. Toto zaměření bylo zvláště silné v prvním, počátečním období, jistě proto, že jsme v něm instinktivně hledali odůvodnění své práce a právo na existenci.

Co nám ve srovnání s podmínkami, které tenkrát převládaly ve většině divadel, připadalo nejnovější, nejneočekávanější a nejrevolučnější?

Byl to (k údivu našich současníků) duchovní realismus, pravdivost uměleckého prožitku, hereckého cítění. To je v našem umění to nejtěžší a vyžaduje dlouhou přípravou duševní práci.

Ale revolucionáři bývají netrpěliví. Chtějí co nejdříve změnit všechno staré, co nejdříve vidět jasné, přesvědčivé a jisté efektní výsledky svých převratů a vítězství, co nejdříve vytvořit to své, nové umění.

Vnější, materiální pravdu každý nejspíš postřehne, každý ji hned vidí a vezme za svou, je možno ji chápat jako přínos skutečného umění, jako šťastný objev, vítězství nového nad starým. Začali jsme tedy vnějším realismem a dlouho pokračovali v této cestě nejmenšího odporu.

Aby však bylo učiněno spravedlnosti zadost, je třeba říci, že se mezi všemi našimi tehdejšími chybami skrývala (možná aniž jsme si to uvědomovali) skutečnost, která je pro tvorbu velice důležitá, která je základem celého umění. Bylo to hledání *skutečné umělecké pravdy*. Tuto uměleckou pravdu jsme chápali spíše po vnější stránce, jako pravdu věcí, nábytku, kostýmů, rekvizit, scénického osvětlení, zvuku, vytváření vnější fyzické charakteristiky postavy. Ale už i to, že se nám podařilo přinést skutečnou, i když vnější uměleckou pravdu na jeviště, kde dosud panovala teatrální lež, nás opravňovalo k jistým nadějím do budoucna.

Fantastický repertoár

DALŠÍ SÉRIE představení našeho divadla je charakterizována proudem fantastickým. Sem patří *Sněhurka* a *Modrý pták*.

Po inscenování fantastických příběhů jsem toužil odedávna. Jsem ochoten nastudovat hru jen kvůli fantastice. Je to veselé, krásné, zábavné, příležitost k odpočinku a žertům, které herci tolik potřebují. V jednom francouzském šansonu se zpívá

*De temps en temps il faut
Prendre un verre de Cliquot!¹*

Fantastično je pro mě něco podobného jako sklenička šumivého šampusu. Proto jsem také inscenoval *Sněhurku*, *Modrého ptáka* apod. Jistěže mě tu nezaujal jen pohádkový příběh, ale i výjimečná krása ruského eposu ve *Sněhurce* a umělecké ztvárnění symbolu v *Modrém ptáku*.

Rád vymyslím něco, s čím se člověk v životě nikdy nesetká, ale co je přesto pravda, co přesto existuje v nás, v lidu, v jeho podání a obrazotvornosti.

Sněhurka je pohádka, sen, národní báchorka napsaná a vyprávěná nádhernými zvučnými verši Ostrovského. Podle ní by se zdálo, že tento dramatik, tak zvaný realista, který popisuje každodennost, nepsal nic jiného než kouzelné verše a nezabýval se ničím jiným než čistou poezií a romantikou.

Načrtnu několik momentů inscenace. Například prolog. Dekorace zobrazuje horu porostlou stromy a křovím, zasypanou sněhem, s obrovskými závěsemi. Hustý porost dole, u rampy. Zima a mráz serval se stromů i keřů všechno listí a teď trčí na všechny strany jejich černé, křivé, sukovité větve, které skřípou a narážejí na sebe, když se do nich opírají mohutné porvy věttru. Od rampy až nahoru, k nejvyššímu bodu scény, k zadní části provozního jeviště, po celé šířce jeviště jsou umístěny nespočetné plošinky. Na nich leží velké pytle naplněné senem, které vytvářejí dojem nerovného povrchu zasypaného sněhem. Ten leží v celých chomáčích i na stromech a keřích, větve se pod ním ohýbají. Z dálky zní zpěv velkého zástupu. Jsou to obyvatelé pozeňnané vsi v Berendějově říši, kteří se podle pohanského zvyku loučí se zimou; nesou ji v podobě slaměného panáka a nakonec ji spálí. Veselá skupina zpívajících a tančících mladých Berendanů, s nimi starci a ženy, všichni vtrhnou na scénu. Běží po svahu, padají, zase vstávají,

¹ Čas od času je třeba vypít skleničku Cliquotu!
(Cliquot – značka francouzského šampaňského)

tančí kolem panáka a potom běží dál, hledají místo, kde by ho spálili. Jen několik zamilovaných párků, které se jistě chtějí nasytit před půstem, se schová mezi stromy, líbají se, ale nasytit se nemohou. Nakonec ale i oni se smíchem a v žertování odběhnou. Nastane slavnostní ticho, v tajemném lese se prohání vítr, skřípou větve, přežene se vánice a náhle se z dálky ozve celá symfonie nepochopitelných zvuků: přichází děda Mráz. Je slyšet jeho bohatýrské halekání, na které mu stejně odpovídá kdesi v dálce všemožná lesní havěť, zvířata i stromy. V tu chvíli se až na rampě, tam, kde bylo husté křoví, zachvěly větvičky a začaly do sebe ťukat jako stovky prstů. Všechno praská a skřípe, potom se zvuky změnil ve vzdychání a nakonec v pískání a hvízdot celé rodiny lesních mužů, lesních žen i dětí. Ti všichni byli schováni v křoví, nebo spíš byli tím křovím, a teď, jako by vyvstali ze země, se změnili napůl v stromy, napůl v jakési podivné bytosti s neforemným křivým shrbeným tělem, pokrytým kůrou, a s hranatou hlavou, která připomíná pařez nebo špalek. Na všechny strany z nich trčí křivé větve, největší a nejkrivější mají místo rukou. Některé z těchto nepochopitelných bytostí jsou hubené a vysoké jako uschlé stromy, porostlé šedým mechem, který vypadá jako vousy, a s šedými zasněženými vlasy, jaké mívají starci. Jiné jsou zase tlusté, zavalité, mají dlouhé, zplihlé jakoby ženské vlasy s chomáči mechu a sněhu. Třetí jsou malinké jako děti. Všichni se vztyčili, seč mohli, a začali běhat, jako by někoho hledali hned u rampy. Celá tato pohybující se rodina lesních tvorů, kteří se náhle začali hemžit po jevišti, vyvolávala dojem oživlého lesa. Byl to tak nečekaný a působivý scénický trik, že se dámy v prvních řadách vždy vyděsily.

Fantastika má své kouzlo, jestliže divák hned nepochopí, v čem vlastně trik spočívá. V tomto případě skutečně nebylo možné hned uhodnout, že kaširované keře, které trčely hned od počátku jednání na samém okraji jeviště, nebyly nic jiného než namaskovaní lidé, naši spolupracovníci.

Mezi hemžícími se lesními bytostmi se náhle objevila hlava probuzeného medvěda. Medvěd pomalu lezl z brlohu a na bílém zasněženém pozadí vypadal velkolepě, úplně jako živý: černý, obrovský, chundelatý, s nádherou srstí.

Iluze byla dokonalá a nikdo nemohl přijít na to, jak vlastně bylo tohle zvíře uděláno. Sotva by kdo uvěřil, že to byl jeden z našich spolupracovníků, který se potil ve svém kožešinovém kostýmu upraveném z kůže zabitého medvěda a vycpaném dráty, aby držel správný tvar. Představitel tuto roli dlouho studoval, musel chodit do zoologické zahrady a tam sledovat medvědí život a zvyklosti. Závěj zakrývala spodní část těla a nohy, které bylo

někdy při prudším pohybu vidět. Ale ani tehdy by se ukrytá lidská postava neprozradila, protože ty části těla, které by rušily medvědí siluetu, byly posity bílým sametem, takže splývaly s barvou sněhu.

Mezitím za jevištěm stále sílily různé výkřiky, přibližovaly se, houstly a nakonec přešly do nejsilnějšího forte. Aby si čtenář udělal představu o jeho síle, nechť se mnou nahlédne za kulisy.

Představte si dav lidí: byli tu režiséři, herci, sboristé, hudebníci z orchestru, všichni zaměstnanci ze zákulisí i z kanceláří, někteří biletáři a mnoho pracovníků z administrativy. Každý z nich měl tři nebo i čtyři nástroje našeho svérázného orchestru, který se skládal z obrovského množství píšťalek, řehtaček, píšťal, trumpet, frkaček a spousty dalších instrumentů, které jsme si sami zkonstruovali. Ty vydávaly nepochopitelné, naprosto neznámé, blíže neurčitelné a nebývalé zvuky, jako třeba hekání, vzdechy, něco jako výkřiky a také vytí. Orchester tvořilo asi sedmdesát lidí. Každý z nich hrál na tři nebo čtyři nástroje, takže tu nakonec křičelo, tlouklo a hýkalo asi dvě až dvě stě padesát nástrojů. Někteří šikulové dokázali k tomu všemu ještě pracovat nohami, a to tak, že si stoupali na prkna k tomu účelu zvlášť uzpůsobená, která skřípěla a praskala, přesně jako stoleté stromy. Když pak forte dosáhlo vrcholu, vletěla na scénu shora z pravé kulisy sněhová vánice, vytvořená z celého mraku malinkých bílých papírků hnaných ventilátorem. Za nimi se rozevlál tyl, který měl různé barvy a byl přibitý na lačkách. Uprostřed této vánice sestupoval těžkými kroky se svahu obrovský děda Mráz ve velké bílé sametové čepici, s bílými po pás dlouhými vousy, ve velkolepém muzeálním kostýmu vyšitým po východním způsobu různobarevným sametem. Šel a hekal, a když dorazil na místo, rozvalil se na obrovské bílé závěži. S veselým dětským smíchem ho přivítala dcera Sněhurka a černý medvěd, který ho honem chtěl olíznout, ale šibalka Sněhurka si mu hned sedla na záda, hrála si s ním a jako on se válela ve sněhu.

A další obraz v mé inscenaci *Sněhurky*.

Komnaty krále Berenděje, estéta, filozofa, ochránce umění a mládeže, vášnivě a čisté lásky ke krásným dívkám Berendějkám, v jejichž srdcích bůh Jarila vždy na jaře rozněcuje bouřlivé vášně. Král se zabývá úpravou svých komnat. Spolu se svými ministry a důvěrníky sedí v jedné z palácových lodžii, odkud se otevírá malebný pohled na blažené a naivní městečko Berendějovo. Stavba paláce je v plném proudu. Celá levá stěna, sloupy a všechna zákoutí jsou skryta za lešením. Všude se maluje. Sám král se vyšplhal na lešení u hlavního sloupu a štětce, který jako by namácel do

svěceného oleje, maluje něžný kvítek. Vedle něho na podlaze sedí hlavní ministr Bermjata. S vyhrnutými rukávy a vykasanými šosy svého byzantského pláště natírá jednou barvou a malířskou štětkou velký panel. Přes celou rampu ležela dlouhá tlustá kláda, která tu zůstala ze stavby, a na ní se zády k publiku usadili slepí hudebníci, hrající na bandury a dombry, lidová vypravěči a pěvci a všichni pějí slávu králi a slunci. Doprovází je melodie s naivní instrumentací rohů, na které troubili ponocní, šalmají, fléten a vesnických lyr s otáčivým kolečkem, brnkajícím na struny. Chrámový nápěv dodává scéně liturgické velebnosti. Nahoře u stropu visí dvě kolébky, v nichž sedí dva staří malíři svatých obrazů; mají dlouhé šedé vousy, jako mívají světci. Jsou přivázaní ke stropu, malují krásné ornamenty a podobně jako sám král zacházejí se štětcem, jako by ho máčeli do svěceného oleje. Potom se ozve podivuhodný, výjimečně krásný hlas krále Berenděje, který vede filozofické úvahy o vznešených věcech, o lásce a ztraceném mládí. Byl to hlas debutanta V. I. Kačalova. Potom se car dozvídá, že se v městečku objevila krasavice Sněhurka a že host z východu Mizgir kvůli ní opustil svou snoubenku Kupavu. To byl strašný zločin! Urazit dívčí city, porušit přísahu! Takový hřích se v dobrotivém a patriarchálním Berendějevově království neodpouští!

„Svolejte všechny lid na královský soud!“ rozkázal vládce. „Přiveďte zločince!“

Kupava si za doprovodu hudby stěžuje a pláče králi u nohou, ten se při tom jako kněz obléká do nádherných královských rouch, která vyrobily herečky Lilinová a Grigorjevová.

Tu začne hrát svérázný orchestr, skládající se jenom z prken. Podobá se orchestru, který jsme slyšeli v rostovském Kremlu. Rozdíl byl jen v tom, že tam zvonily zvony, a u nás duněla řada prken. Největší prkna nahrazovala hluboké zvony, další prkna byla stále menší a menší, až na konci řady byla malinká prkénka jako zvonkohra. Na každé prkénko se tlouklo ve zvláštním rytmu, každému byla určena jiná melodie. Postarali jsme se i o harmonický doprovod, braný akordem z desek různé síly. Tento dřevěný orchestr hrál podle not a mnohokrát se zkoušel. Do jeho zvuků byly zasazeny výkřiky a vyvolávání hlasatelů. I tyto výkřiky byly zpracovány hudebně, s typickými lidovými recitativy, ornamentálními fioriturami a originálními kadencemi, kterými zdobí svůj projev trhovci, protodiakoni, plačky nebo kostelní předříkávači evangelií a epištol. Hlasatelé byli podle hlasů rozestaveni po celé scéně i za ní. Hlasy basistů hřměly jako bouře, tenoři klokotali ve fioriturách, jedni těžce a důrazně, druzí veselé, třetí melodicky přecházeli

z jedné úchvatné melodie do druhé. Chvillemi splývaly hlasy tenorů s alty, potom je vystřídalý hluboké mužské hlasy. Někteří sboristé křičeli přímo do publika, usazení těsně u stropu jeviště, takže to vypadalo, jako by na diváky vykukovali okénky z pudy Berendějova paláce.

Na klepání a vyvolávání hlasatelů se začal scházet lid. Lidé sem vcházeli jako do chrámu, s bohobojně sepjatýma rukama, přesně jako svatí na ikonách. Byl zahájen všelidový soud, který skončil provoláváním slávy králi Berendějovi. Zatím Sněhurka, kouzelné rozpustilé dítě, které nevědomky zavinilo všechna milostná trápení, pobíhala po scéně se štětcem v ruce, máčela ho ve všech možných nádobách a z rozpustilosti natírala, co jí přišlo pod ruku. Potom ji tato zábava omrzela, a tak si vymyslela novou. Bez nejmenšího ostychu, jak už to děti dovedou, si prohlížela drahocenné knoflíky na šatech samého krále, který roztomilé děvčátko okouzleně hladil.

Když teď vyprávím o této inscenaci, vybavuje se mi jedna zajímavá příhoda, kterou bych chtěl vyprávět, protože nás zavede až do tajemných hlubin tvůrčí duše, v níž se často bezděky odehrávají zajímavé procesy.

Když se totiž zkoušel začátek tohoto jednání a malíři viseli v kolébkách u stropu, moc se mi líbili, dostal jsem dobrou náladu a fantazie se mi rozjela na plné obrátky. Ale statisté, kteří už u stropu viseli celé hodiny, začali stávkovat. Houpat se během celé zkoušky u stropu v kolébce jistě není nic příjemného. Tak je tedy sundali, strop zůstal prázdný. A já jsem se cítil jako Samson, kterému ustříhli vlasy a tím mu vzali všechnu sílu. Bylo po inspiraci. Nebyl to žádný vrtoch, stalo se to zcela proti mé vůli. Upřímně jsem se snažil se vzpamatovat, týral jsem fantazii, jak se dalo, ale výsledek nebyl žádný. Nakonec se nade mnou ostatní slítovali, zase zavěsili ke stropu kolébky se statisty a v tu chvíli se se mnou všechno změnilo. Hned jsem ožil. Není to podivné? Čím to může být?

Uběhlo mnoho let. Přijel jsem do Kyjeva a šel jsem do Vladimírova chrámu. Byl prázdný. Z jedné chrámové předsíně se ozýval tichý zpěv modlitby. V tu chvíli jsem si vzpomněl, že jsem tam jednou byl za V. Vasněcovem, a sice dlouho před inscenováním *Sněhurky*, v době, kdy se chrám ještě stavěl. I tenkrát byl chrám prázdný a shora, z kupole, padaly jasné záblesky světla a osvětlovaly celý střed chrámu. Celé snopy, celé proudy slunečního světla zalévaly svými zlatými záblesky nejzářivější místa na rámech ikon. Do ticha se ozval zpěv malířů, kteří byli zavěšeni u stropu a vypadali, jako by konali obřad posledního pomazání. Měli šedé vousy. Odtud tedy pochází celá nálada z obrazu u cara Berenděje ve *Sněhurce!*

Teprve teď jsem pochopil východisko svých tvůrčích záměrů a cesty, která je přivedla na scénu.

Inscenace *Sněhurky* byla významná také proto, že v ní poprvé vystupoval vynikající a talentovaný člen našeho divadla V. I. Kačalov, který ne naráz, ale postupně dosáhl velkých úspěchů a stal se vůdčí postavou souboru.

Sněhurku hrála výborně M. P. Lilinová a Bobyla s Bobylichou I. M. Moskvín a M. A. Samarovová.

Krásnou hudbu složil zvlášť pro naše představení skladatel Grečaninov.

Hra neměla úspěch. Řekl bych, že by si ho ale byla přece zasloužila. Je ovšem možné, že úspěchu bránila okolnost, že se dekorace posledních dvou aktů nevešly na jeviště, a tak musela být mezi jednáními dlouhá přestávka, aby se scéna mohla přestavět. Nakonec jsme obě jednání museli hrát ve stejné dekoraci, což popletlo mizanscény a způsobilo nežádoucí zkrácení hry.

Symbolismus a impresionismus

PROTOŽE JSME stále chtěli reagovat na všechno nové, zaplatili jsme daň i *symbolismu* a *impresionismu*, který tenkrát velmi ovlivnil literaturu. V. I. Němirovič-Dančenko v nás vzbudil ne-li přímo nadšení pro Ibsena, tedy jistě alespoň velký zájem o tohoto autora, a v průběhu několika let uváděl jeho hry. Byly to *Hedda Gablerová*, *Když z mrtvých procítáme*, *Strašidla*, *Brandt*, *Rosmersholm*, *Peer Gynt*. Na mne připadly jen dvě inscenace Ibsenových her, a sice *Nepřítel lidu* a *Divoká kachna*, které se ovšem studovaly pod dramaturgickým dozorem Vladimíra Ivanoviče.

Zjistili jsme však, že symbolismus je nad naše herecké síly. Aby herci dobře zvládli symbolistické představení, musí se pevně sít s rolí a celou hrou, poznat a vstřebat její duchovní obsah, ten v sobě nechat vykrystalizovat, vzniklý krystal potom vybrousit a najít pro něj jasnou, svěží uměleckou formu, která by umožňovala syntézu celé mnohotvárné a složité podstaty díla. Na takový úkol jsme měli málo zkušeností a nedostatečně rozvinutou vnitřní techniku. Znalci vysvětlovali neúspěch herců realistickým zaměřením našeho divadla, které se prý se symbolismem neslučuje. Ve skutečnosti však byl pravou příčinou přesný opak tohoto tvrzení: v Ibsenovi jsme nebyli dostatečně realističtí, pokud šlo o vnitřní život hry.

Symbolismus, *impresionismus* a mnoho dalších zjemnělých -ismů patří v umění do sféry nadvědomí; začínají tam, kde končí ultranaturalismus. Ale nadvědomí vychází ze svého úkrytu jen tehdy, když se hercův *duševní* i *fyzický* život na scéně vyvíjí *přirozeně*, přesvědčivě, normálně, podle zákonů přírody. Stačí sebemenší znásilnění přirozenosti, a nadvědomí se okamžitě skryje až na dno duše, aby se zachránilo před hrubou anarchií svalů.

Přirozený, normální stav jsme tenkrát na scéně navodit neuměli. Nedokázali jsme ve svých duších připravit úrodnou půdu pro nadvědomí. Příliš jsme filozofovali, chytračili, příliš jsme se drželi v mělké sféře vědomí. Naše symboly vycházely z rozumu, ne z citu, byly vytvořeny, a ne prožity. Jednoduše řečeno, nedokázali jsme duchovní realismus hraných děl vybrousit do symbolů.

Jistěže jsme občas náhodou, z důvodů, které jsme sami neznali, dostali i my vnuknutí od Apollóna. Mně samotnému se podařilo při veřejné generálce upřímně a hluboce procítit tragický moment v roli Lövborga v *Heddě Gablerové*, který poté, co ztratil rukopis, prožívá poslední chvíle zoufalství před sebevraždou.

Takové šťastné momenty zažili stejně jako já i ostatní herci, ale zažili je díky pouhé náhodě, na níž se samozřejmě v umění stavět nedá.

Možná že tu byl ještě další důvod, čistě národního charakteru, který působil, že se naše citění s Ibsenovými symboly sžívalo tak obtížně. „Bílí koně rosmersholmští“ se pro nás snad nikdy nestanou tím, čím je pro ruského člověka třeba legenda o voze proroka Eliáše, na kterém se ve svůj svátek projíždí za bouře po nebi.

Asi měl pravdu Čechov, který se jednou zničehonic upřímně rozesmál a nečekaně, jako vždy, zvolal:

„Poslouchejte! Artom přeci nemůže hrát Ibsena!“

A opravdu. Nor Ibsen a Artom, Rus jako poleno, byli naprosto neslučitelní.

Neplatí snad Čechovův moudrý výrok i na nás, na všechny tehdejší novoepěčené symbolisty-ibsenisty?

Intuice a emoce

/ RACEK

JINÁ SÉRIE našich inscenací a naší práce představovala proud intuitivně emocionální. Zařadil bych sem hry Čechovovy, některé Hauptmannovy, dílem Hoře z rozumu, hry Turgeněvovy, inscenace věcí Dostojevského aj.

První inscenací této řady byla Čechovova hra *Racek*.

Nechci se pokoušet o vystižení jevištní podoby Čechovových her, protože to není možné. Jejich kouzlo netkví v slovech, ale kdesi za nimi, v pomlkách, v pohledech herců, ve vyzářování jejich niterných emocí. Ožívají přitom i neživé předměty na jevišti, zvuky a kulisy, postavy vytvářené herci, samo ovzduší hry a celého představení. Všechno zde záleží na tvůrčí intuici a hereckém citu.

K intuici a citu mě přivedl Čechov. Odhalit niternou podstatu jeho děl není totiž možné bez svého druhu prospektorského kutání v jeho duševních hlubinách. To pochopitelně vyžaduje každý umělecký výtvar hlubokého duchovního obsahu. Ovšem Čechova se to týká především, neboť žádná jiná cesta k němu nevede. Všechna ruská divadla a řada evropských se pokoušela tlumočit Čechova starými inscenačními postupy. A jak to dopalo? Špatně. Uveďte jedno jediné divadlo, jediné představení, které by se zmocnilo Čechova jen běžnou divadelní rutinou. A přece se do realizací jeho her nepouštěl ledaskdo, nýbrž nejvýznamnější světoví mistři, kterým nikdo neupře ani talent, ani profesionální zdatnost, ani zkušenost. Jedině Uměleckému divadlu se podařilo předvést na jevišti něco z toho, co nám Čechov nabídl, navíc v době, kdy se herci a vůbec celý divadelní soubor teprve konstituovali. Vděčíme za to šťastně nalezenému novému přístupu k Čechovovi. Čechov je osobitý umělec. A právě v této osobitosti spočívá naše hlavní zásluha o činoherní umění.

Čechovovy hry své básnické kvality hned neprozradí. Po jejich přečtení si říkáte:

Není to špatné, ale... nic zvláštního, nic strhujícího. Všecko jak má být. Znamé... pravdivé, známé... nic nového.

Dokonce vás leckdy první setkání s jeho věcmi zklame. Jako by se o nich po přečtení nedalo nic říct. Jaká je tu fabule, jaký děj?... Stačí pár slov. A role? Hodně dobrých, jenže žádná taková, aby se herci o ni prali (jsou i takoví). Většinou samé drobné, „nespíchnuté“ (vejdou se na jeden list, není tedy třeba listy sešívát). Vybavují se vám jednotlivá slova ze hry, jednotlivé výstupy... Ale kupodivu: čím má vaše paměť větší volnost, tím víc o hře přemýšlíte. Jedno pěkné místo vás svou vnitřní logikou přivede k jinému, ještě lepšímu, a tak nakonec k celému dílu. Pročítáte ho stále znova a začínáte v jeho hlubině tušit celé poklady.

Hrál jsem v Čechovových kusech tutéž roli v několika stech reprízách, ale nevzpomínám si ani na jediné představení, během něhož by se v mém nitru neobjevily nové pocity a v díle samém nové hloubky nebo jemnosti, které jsem dříve nezaznamenal.

Čechov, třeba předvádí vždycky jakoby jen všednodennost, je nevyčerpatelný; v základní, duchovní poloze hovoří totiž vždycky ne o něčem náhodném, soukromém, ale vůbec lidském – s velkým písmenem.

Proto také jeho sen o budoucím životě na zemi není nicotný, není měšťácký, uzounký, nýbrž mohutný, velkorysý, ideální, a proto také zůstane zřejmě neuskutečnitelný; je nutno o něj usilovat, i když ho nelze dosáhnout.

Čechovovy sny o budoucím životě vypovídají o vysoké kultuře ducha, o Světové duši, o takovém Člověku, který nepotřebuje „dva metry země“, ale celou planetu, promlouvají o novém, krásném životě, pro jehož vytvoření musíme ještě dvě stě, tři sta, tisíc let pracovat, v potu tváře se lopotit a trpět.

Ocítáme se tu v oblasti věčnosti, kam nelze vstupovat bez rozechvění.

Čechovovy hry působí velmi čínorodě, ovšem nikoli svým vnějším, nýbrž vnitřním průběhem. V samotné nečinnosti jejich postav se tají složitá vnitřní čínorodost. Čechov ze všech nejlépe dokázal, že aktivitu postav na divadle nutno chápat ve vnitřním smyslu a že pouze taková aktivita oproštěná od všeho pseudodivadelního může být zdrojem a základem jevištní podoby dramatického díla. Zatímco vnější děj na scéně poutá, baví nebo vzrušuje, vnitřní děj působí na naši duši, proniká do ní a zmocňuje se jí. Ještě lepší je samozřejmě přítomnost obojího, jejich vzájemné prolnutí. Dílo tím jediné získává na plnosti a divadelnosti. Nicméně vnitřní děj musí být prvotní. Proto se mýlí ti, kdo předvádějí v Čechovových hrách pouhou fabuli, neboť tím, že přistupují k postavám zvnějšku a neusilují o postizení jejich vnitřního světa, zůstávají na povrchu. U Čechova je zajímavé vnitřní ustrojení lidí.

Mýlí se, kdo v Čechovových věcech chce *hrát, předvádět*, neboť v nich je nutné *být*, to jest *žít*, existovat – nahmatat hlavní duševní tepnu uloženou hluboko v nitru. Čechovova síla je v nejrozmanitějších, často bezděčných způsobech účinku. Někde je *impresionista*, jinde *symbolista*, podle potřeby *realista* a někdy dokonce málem *naturalista*.

Je večer, vychází měsíc, slova dvojice – muže a ženy – nemají téměř žádný význam, snad jen ten, že neříkají, co oba cítí (lidé u Čechova se takhle chovají často). V dále hraje klavír omšelý hospodský valčík, který ve vás budí myšlenky na chudobu ducha, na měšťáctví, na šmírácké prostředí. Vtom zazní jediná kratičká věta, výkřik:

„Nemůžu... já nemůžu... nemůžu...“

Formálně celá ta scéna nic neříká, zato budí záplavu asociací, vzpomínek, znepokojivých pocitů.

Nebo – beznadějně zamilovaný mládenec klade k nohám své lásky nádher-
ného bílého racka zastřeleného zcela nesmyslně, jen tak z nudy. To je
velkolepý životní symbol.

Anebo trapný zjev přízemního učitele, který bez ustání omílá své ženě
jednu a tutéž větu a tak celou hru zkouší její trpělivost:

„Pojed' domů... děťátko pláče...“

To je realismus.

Pak najednou, nečekaně – odporná scéna komediantské matky a syna
idealisty, plná sprostých nadávek.

Takřka naturalismus.

A na závěr: podzimní večer, bubnování dešťových kapek na okenní skla,
ticho, hra v karty, v dálce zní teskný Chopinův valčík. Hudba utichá.
Zahřmí výstřel... život dokonal.

To už je impresionismus.

Čechov uměl jako nikdo volit a tlumočit lidské nálady, prokládat je
vyhroceně antagonickými scénami z všedního života a osvěžit třpytkami
svého nezkaleného humoru. A to všechno dělal nejen jako umělec vybrané-
ho vkusu, ale zároveň jako člověk, který zná tajemství vlády nad srdcem
herců i diváků.

Nepozorovaně převádí lidi z jedné nálady do druhé, vede je kamsi za sebou.

Pod dojmem postupně prožívaných nálad má člověk pocit, že je na zemi,
v samém středu známé, všednodenní banality, vyvolávající v duši velikou
tíseň, jež touží po uvolnění. Ale to už nás Čechov získal nenápadně pro
svůj sen, který míří k jedinému východisku ze situace, a my se jím bez váhání
necháváme unášet spolu s básníkem.

Jakmile narazíte v hlubině na tuto žílu zlatonosné rudy, jdete za ní dál,
a dokonce i když se ocitnete na povrchu, nepřestáváte ji vnímat za slovy
a činy osob a hry.

Nevidomému oku se zdá, že Čechov sleduje jen vnější linii fabule, že líčí
všednodennost, drobné životní detaily. Ve skutečnosti to je pro něho jen
nutný kontrast k vznešenému snu, který ustavičně žije v jeho duši a trápí
se očekáváním a nadějami.

Čechov ovládá na jevišti stejně jak vnější, tak vnitřní pravdu. Ve vnějším
životě svých her dovede nedostižně užívat mrtvé, kašírované věci, dekorace,
světelné efekty a oživovat je. Zjemnil a prohloubil naše znalosti o jevištním
životě věcí, zvuků a světla, které mají v divadle, zrovna tak jako v životě,
obrovský vliv na lidskou duši. Soumrak, západ i východ slunce, bouře,
dešť, hlasy ptáků za rozbřesku, dusot koní na dlažbě, hrčení odjíždějícího

kočáru, bití hodin, vrzání cvrčka, vyzvánění na poplach nepotřebuje Če-
chov kvůli vnějšímu efektu, ale aby nám odhalil život lidského ducha. Co-
pak nás a všechno, co se v nás děje, lze oddělit od světa zvuků, světla a věcí,
mezi nimiž žijeme a na nichž tak silně závisí lidská psychika? Darma se
nám posmívali za cvrčky a ostatní zvukové a světelné efekty, které jsme
používali v Čechovových hrách jen proto, abychom respektovali autorovy
scénické poznámky. Jestliže jsme to dělali dobře, a ne špatně, divadelně,
pak jsme si zasluzovali spíš pochvalu.

Bylo to těžké tvořit na jevišti vnitřní pravdu, pravdu citů a prožitků
uprostřed dotěrné a hrubé divadelní lži.

Čechov dovede s uměním opravdového mistra zabíjet vnější i vnitřní
lež na jevišti krásnou, uměleckou, skutečnou pravdou. Jeho láska k pravdě
je přitom velice srozumitelná. Nepotřebuje banalitu každodenních zážitků
z povrchu naší duše, ony až tuze nám známé otřelé pocity, které už ani
nevnímáme a které zcela pozbyly naléhavosti. Čechov hledá svou pravdu
v nejtímnějších náladách, v nejkrytějších zákoutích duše. Taková pravda
vzrušuje neočekávaností, tajemným spojením se zasutou minulostí, ne-
vysvětlitelnými předtuchami, zvláštní logikou života, která jako by neměla
zdravý smysl a jen se pošklebovala lidem a zlomyslně s nimi žertovala,
zaháněla je do slepé uličky nebo je zesměšňovala.

Všechny tyto často nevyslovitelné nálady, tušení, náznaky, příchuti
a odstíny citů vycházejí z hloubi naší duše a souvisejí tam s našimi mocnými
zážitky – náboženskými city, občanským svědomím, vyšším smyslem pro
pravdu a spravedlnost, zvědavou touhou našeho rozumu po proniknutí do
tajemství bytí. Jako by byla ta oblast prosycena výbušninou, a jakmile se
jiskra nějakého našeho vjemu nebo vzpomínky dotkne těchto hlubin, naše
duše vybuchne a vzplane živými city.

Navíc jsou všechna ta nejjemnější duševní hnutí u Čechova proniknuta
nevadnoucí poezií ruského života. Jsou nám nesmírně blízká a milá,
neodolatelně nás okouzlují, takže se při každém setkání s nimi ochotně
poddáváme jejich moci. Nelze jim odolat a neztotožnit se s nimi.

Hrát Čechova znamená především dobrat se k jeho zlatonosné rudě,
zcela se podrobit jeho charakteristickému citu pro pravdu, kouzlu jeho
působů, všemu uvěřit – a pak spolu s básníkem sledovat duchovní cestu
jeho díla k tajným dveřím vlastního uměleckého nadvědomí. Tam, v těch
tajemných duševních dílnách vzniká „čechovovská nálada“: ona nádoba,
kde jsou uchovávána veškerá neviditelná a často i nepochopitelná bohatství
a hodnoty Čechova ducha.

Avšak technika této složité vnitřní práce a cesty k tvůrčímu nadvědomí jsou různé. My oba, V. I. Němirovič-Dančenko a já, jsme přistupovali k Čechovovi a k jeho duchovnímu pokladu ukrytému v jeho dílech vlastní cestou: Vladimír Ivanovič literárně uměleckou, spisovatelskou, já zas obrazivou, vlastní mému hereckému povolání. Zpočátku nám odlišnost cest a přístupů ke hře vadila. Pouštěli jsme se do dlouhých sporů, přičemž jsme přecházeli od jednotlivosti k věcem zásadním, od postav ke hře a k umění vůbec. Docházelo k hádkám. Nebyly však díky svému uměleckému a hereckému původu nebezpečné, naopak, měly blahodárný účinek, protože jsme se tak učili se znalostí věci pronikat k samotné podstatě umění. Pokud jde o vymezení našich přístupů a dělbu práce na úsek literární a jevištní, brzy jsme od toho upustili: přesvědčili jsme se, že nelze oddělovat *formu* od *obsahu*, literární, psychologickou či společenskou stránku díla od postav, scény a konkrétního provedení, neboť umělecká kvalita inscenace závisí na jejich souhrnu.

Ovšem měla-li naše kolektivní práce na Čechovovi přinést umělecké výsledky, vyžadovala pochopitelně jisté spojení tvůrčích sil, a to: 1. takového spisovatele divadelníka, dramatika a učitele mladé divadelní generace, jakým byl Vladimír Ivanovič; 2. režiséra nezatíženého vyčpělými divadelními konvencemi, schopného jevištně tlumočit básníkovy city a odhalovat v jeho hrách život lidského ducha svými postupy, svými způsoby práce s hercem a s využitím nových objevů na poli světelných a zvukových efektů; 3. takového scénografa blízkého Čechovovu nitru jako V. A. Simov.

A pak jsme potřebovali talentovanou mládež odchovanou moderní beletrií, takové herce jako Knipperová, Lilinová, Moskvín, Kačalov, Mejerchold, Lužskij, Gribunin a další. Režiséři se všemožně snažili pomáhat mladým hercům a ukázat jim správnou tvůrčí cestu. Jak už to bývá, po ruce byly různé vnějšíkové režisérské možnosti – ty inscenační prostředky, kterými disponuje režisér, to znamená dekorace, scéna, osvětlení, zvuky, hudba, s jejichž pomocí lze poměrně lehko vytvářet *vnější atmosféru*.

Tato atmosféra často příznivě ovlivňovala vnitřní rozpoložení herců. Cítili totiž vnější pravdu a jejich vlastní intimní vzpomínky těsně s ní spjaté křísily a uvolňovaly v jejich srdcích city, o nichž hovořil Čechov. Tehdy herec přestává hrát a začíná žít životem díla, stává se jeho účinkující osobou. Dramatická postava pak organicky zrcadlí hercovu duši. Slova a jednání postavy se proměňovaly ve vlastní slova a akce herce. *Děl se tvůrčí zážrak* – naplňovalo se nejdůležitější a nejžádoucnější tajemství duše, pro které stojí za to přinášet jakékoli oběti, trápit se, trpět a oddávat se naší umělecké práci.

Jestliže nás historicko-naturalistický proud dovedl k *vnějšímu realismu*, pak proud intuitivně emocionální nám ukázal cestu k *vnitřnímu realismu*. Od něho jsme docela přirozeně sami od sebe dospěli k té organické tvorbě, jejíž tajemné procesy probíhají v oblasti hereckého nadvědomí. Nadvědomí začíná tam, kde končí vnější i vnitřní realismus. Cesta intuice a citu – od vnějšku přes nitro k nadvědomí – není ještě cestou nejsprávnější, ale je možná. V té době byla jednou z hlavních, alespoň pro mne osobně, v mém umění.

Okolnosti, za nichž jsme inscenovali *Racka*, byly složité a obtížné.

Anton Pavlovič Čechov se totiž vážně roznemohl. Došlo u něho ke komplikaci tuberkulózního procesu. Byl přitom v takovém duševním rozpoložení, že kdyby se měl podruhé opakovat podobný nezdár jako při první inscenaci *Racka* v Petrohradě, neunesl by ho. Neúspěch představení mohl být pro autora zhoubný. Celá rozrušená nás se slzami v očích varovala spisovatelova sestra Marie Pavlovna; naléhala, abychom představení odvolali. Pro nás však byla inscenace krajně nutná; po materiální stránce bylo na tom divadlo nevalně a nová inscenace slibovala, že naše příjmy stoupnou. Nechť čtenář sám posoudí, v jakém stavu jsme o premiéře vycházeli na scénu před polo-prázdný sál (výtěžek vstupného činil šest set rublů). Na jevišti jsme naslouchali vnitřnímu hlasu, který nám šeptal:

„Hrajte dobře, co nejlépe, musí to být úspěch, triumf. Jinak vězte, že po obdržení telegramu váš milovaný spisovatel zemře, popraven vašimi rukama. Stanete se jeho katy.“

Jak jsme hráli, si nepamatují. První jednání skončilo za hrobového mlčení hlediště. Jedna herečka omdlela, sám jsem se zoufalstvím sotva držel na nohou. Po dlouhotrvajícím tichu propukl náhle v sále křik, rámus, frenetický potlesk. Opona se porozhrnula... opět zatáhla a my jsme stáli jako omráčení. Znovu řev a nová opona. A my pořád jen stáli a nechápali, že se máme děkovat. Konečně nám svitlo, že to je úspěch, a v krajním rozrušení jsme se počali navzájem objímat jako o velikonocích při vzkříšení... M. P. Lilinové, která hrála Mášu a svými závěrečnými slovy prorazila led v srdcích diváků, jsme uspořádali ovace. Úspěch se s každým jednáním stupňoval a nakonec vyvrcholil triumfem. Čechovovi jsme poslali podrobný telegram.

Z herců měla největší úspěch O. L. Knipperová (Arkadinová) a M. P. Lilinová (Máša). Obě se svými rolmi proslavily.

Skvěle hrál V. V. Lužskij (Sorin), A. R. Arťom (Šamrajev), V. E. Me-

jerchold (Treplev), A. L. Višněvskij (Dorn)... V představení se projevily výrazné herecké osobnosti, skutečné talenty, z nichž postupně rostli mistři divadelního umění, rodil se průbojný soubor.

S Čechovem je spjato jméno zesnulého kritika N. J. Efrose, vášnivého ctitele Čechovovy tvorby. Na premiéře *Racka* se první vrhl k rampě, vyskočil na sedadlo a začal demonstrativně aplaudovat. Byl první, kdo začal oslavovat dramatický talent Čechova a herce a divadlo za inscenaci *Racka*. Od té doby patřil Efros k nejbližším a nejdůvěrnějším přátelům divadla, zahrnoval nás láskou a něhou a do svých posledních dnů byl oddaným přítelem a kronikářem divadla, které je mu bezmezně zavázáno a vděčno.

Příjezd Čechova – Strýček Váňa

NEMOC bránila Čechovovi jezdit do Moskvy během sezóny. Ale na jaře roku 1899 přijel, sotva se oteplilo, neboť vskrytu doufal, že uvidí *Racka*, a žádal nás, abychom mu ho předvedli.

„Poslyšte, vždyť je to pro mne nutné, jsem přece autor, jakpak mám dál psát?“ naléhal při každé vhodné příležitosti.

Co dělat? Sezóna skončila, divadelní prostory přešly na léto do jiných rukou, náš veškerý inventář byl odvezen a uskladněn v těsné kůlně. Zahrát Čechovovi jedno představení by znamenalo vykonat takřka stejnou práci jako na samém začátku sezóny: najmout divadlo a technický personál, rozebrat všechny dekorace, rekvizity, kostýmy a paruky, navozit je do divadla, dát dohromady herce, zkoušet, seřídít osvětlení a obstarat ještě celou řadu dalších věcí. A výsledkem všeho bude nepodařené předvádění představení. Narychlo se to zvládnout prostě nedá. Nezkušené herci budou navíc v nezvyklém prostředí nesoustředění, což je při inscenování Čechova to nejhorší. Hlediště k dovršení všeho připomínalo stodolu – bylo úplně prázdné; kvůli opravám se z něho ztratily všechny židle. V pustém sále hra nevyzní a Čechov bude zklamán. Jenomže Čechovovo přání bylo pro nás zákonem, nemohli jsme mu nevyhovět.

Představení se konalo v Nikitském divadle. Kromě Čechova se ho účastnila asi desítka dalších diváků. Dojem, jak jsme očekávali, nebyl valný. Po každém jednání přiběhl Čechov na jeviště; jeho tvář žádné vnitřní uspokojení nevyjadřovala. Jakmile se ale octl ve shonu, který vládne v zákulisí, dostal dobrou náladu a usmíval se – miloval tuhle atmosféru. Některé herce pochválil, jiným vyčínil. Zejména jedné herečce.

„Poslyšte,“ říkal, „ta přece nemůže v mém kuse hrát. Vždyť máte jinou, skvělou herečku; je to vynikající umělkyně.“

„Ale copak jí můžeme roli vzít?“ zastávali jsme se nešťastnice. „To by se rovnalo propuštění ze souboru. Jen uvažte, jaká by to byla pro ni rána.“

„Tak si vezmu hru zpátky,“ prohlásil Čechov příkře. Překvapila nás u něho taková tvrdost a neústupnost. Čechov, jindy tak jemný, delikátní a dobrodušný, neznal v umění žádný kompromis; to pak byl přísný a neúprosný.

Abychom nemocného nerozčilovali a nedráždili, neodporovali jsme mu v naději, že časem na všechno zapomene. Ale kdepak! Zcela neočekávaně nás překvapil:

„Poslyšte, ta přece nemůže v mé hře vystupovat.“

Na předváděcím představení se mi Čechov zřejmě vyhýbal. Čekal jsem na něho v šatně, ale nepřišel. To bylo zlé znamení! Nic naplat, musel jsem za ním sám.

„Tak se do mě pusťte, Antone Pavloviči,“ vybídl jsem ho.

„Nádhera, poslyšte, učiněná nádhera! Teď už by to chtělo jenom děravé boty a kostkované kalhoty.“

Víc jsem z něho nedostal. O co jde? Nechce jít s barvou ven, schovává se za žert nebo se vysmívá? Něco takového! Trigorin, módní spisovatel, miláček žen, v kostkovaných kalhotách a děravých křápech! Volil jsem naopak pro tuto roli krásnou masku a vybraně elegantní oblek: bílé kalhoty, střevíce, bílou vestu a bílý klobouk.

Uplynul rok, možná víc. Opět jsem vystupoval v *Racku* jako Trigorin, když se mi náhle při jednom představení rozbřeslo:

Jak by ne, právě že křápy a kostkaté kalhoty. Trigorin není žádný panák. Tragédie tkví totiž v tom, co u mladičké dívenky rozhoduje: že je to spisovatel a tiskne dojemné příběhy; pak se mu Niny Zarečné budou vrhat do náruče jedna za druhou a vůbec si nevšimnou, že je jako člověk nicotný, ošklivý, že nosí kostkované kalhoty a děravé boty. Teprve pak, když milostný románěk takovýchto „racků“ skončí, začnou chápat, že všechno bylo jen dílem jejich dívčí fantazie, nikoli skutečnosti.

Hloubka a obsažnost Čechovových lakonických poznámek mě překvapila. Byla pro něho ostatně velice typická.

Po úspěchu *Racka* začala mnohá divadla Čechova uhánět kvůli inscenaci jeho druhé hry – *Strýčka Váni*. Zástupci divadel chodili za spisovatelem

domů, takže jednání se odbyvala za zavřenými dveřmi. Zneklidňovalo nás to, protože jsme také patřili mezi uchazeče o jeho hru. Jednoho dne přišel Čechov domů rozrušený a rozzlobený. Ředitel divadla, jemuž Čechov dávno, ještě před námi, hru slíbil, ho bezděky urazil; patrně v rozpacích jak začít se zeptal:

„Čím se nyní zabýváte?“

„Píšu novely a povídky a občas taky divadelní hry.“

Co bylo dál, nevím. V závěru jednání repertoárová komise divadla předložila spisovateli návrh, který se hemžil pochvalnými slovy o jeho hře, ale s poznámkou, že bude přijata k inscenaci jen tehdy, když autor předělá konec třetího dějství, kde rozhořčený strýček Váňa střílí na profesora Serebrjakova.

Čechov hovořil o trapném jednání celý brunátný, ale jakmile začal citovat nesmyslné zdůvodnění úpravy, nemohl se ubránit dlouhým záchvatům smíchu. Jedině Čechov se dokázal takhle nenadále rozesmát ve chvíli, kdy by to od něho nikdo nečekal.

V duchu jsme triumfovali; tušili jsme, že osud *Strýčka Váni* je zřejmě rozhodnut v náš prospěch. Skutečně to tak dopadlo. Hra byla svěřena nám a Anton Pavlovič z toho měl mimořádnou radost. Okamžitě jsme se pustili do práce. Především bylo třeba využít autorovy přítomnosti a domluvit se s ním o jeho přáních. Je to snad divné, ale Čechov neuměl o svých hrách hovořit. Pociťoval rozpaky, styděl se, a aby se dostal z hloupé situace a zbalvil se nás, uchýloval se k svému obvyklému argumentu:

„Poslyšte, vždyť jsem to napsal. Všechno je tam řečeno.“

Nebo nám vyhrožoval:

„Poslyšte, já už nebudu žádné hry psát. Tohle jsem dostal za *Racka*...“ Při těch slovech vyndal z kapsy pečeták, ukázal nám ho a dlouze se rozesmál. Ani my jsme se nedokázali udržet. Jednání ztratilo načas pracovní ráz. Chvilí jsme mluvili o něčem jiném, ale pak jsme ve výslechu pokračovali, dokud nám Čechov náhodnou poznámkou neprozradil zajímavou myšlenku hry nebo originální charakteristiku jejích hrdinů. Mluvili jsme například o postavě strýčka Váni. Obvykle se soudí, že jako správce statku profesora Serebrjakova má mít na sobě tradiční statkářský kostým s holínkami a čepicí a někdy ještě v ruce bičík, protože jistě objíždí panství na koni. Ale Čechov se rozčilil.

„Poslyšte,“ zlobil se, „vždyť je tam všechno řečeno. Vy jste tu hru nečetli.“

Nahlédli jsme do originálu, ale žádné pokyny jsme nenašli – pokud nepočítáme zmínku o strýčkově hedvábném šátku.

„No prosím, prosím! Vidíte, že tam je všechno,“ trval na svém Čechov.

„Jak to všechno?“ divili jsme se. „Hedvábný šátek?“

„Samozřejmě. Poslyšte, nosí přece nádherný šátek, je to přece krásný, kultivovaný člověk. Naši statkáři přece nechodí v namaštěných holínkách. Jsou to vychovaní lidé, vkusně se oblékají, v Paříži. Všechno jsem tam přece napsal.“

Tato nepatrná narážka zrcadlila podle Čechovova názoru celé drama – drama současného ruského života: Neschopný profesor, člověk k ničemu, si skvěle žije, nezaslouženě se těší nafouklému věhlasu vynikajícího vědce, je idolem Petrohradu, píše hloupé učené knihy, jichž se stařícká Vojnická nemůže nabažít. V záchvatu obecného nadšení podlehl dokonce i strýček Váňa dočasně jeho kouzlu, považoval jej za velkého člověka a nezištně pro něho na statku pracoval, aby podpořil jeho slávu. Ukázalo se však, že Serebrjakov je mýdlová bublina, která si nezaslouží své vysoké postavení, zatímco živí, nadaní lidé, strýček Váňa a Astrov, marní svůj život v zapadlých koutech rozlehlého, neuspořádaného Ruska. A právě tihle opravdoví lidé práce živořící kdesi na periférii země se měli chopit kormidla vlády a zaujmout vysoká místa neschopných, třeba proslulých Serebrjakovů.

Po rozhovoru s Čechovem se mi vnějšek strýčka Váni spojil jaksi s podobou P. I. Čajkovského.

Rovněž přidělování rolí doprovázely dosti zvláštní okolnosti. Několik Čechovových oblíbených herců z našeho divadla by bylo vlastně mělo obsadit všechny role. Když se ukázalo, že to nejde, autor nám vyhrožoval:

„Poslyšte, já přece jen ten závěr třetího jednání přepíšu a pošlu hru repertoárovému výboru.“

Těžko nyní uvěřit, že jsme se po premiéře *Strýčka Váni* sešli v úzkém kruhu v restauraci a prolévali společně slzy, poněvadž představení podle názoru všech propadlo. Čas však vykonal své: představení došlo uznání, udrželo se na repertoáru přes dvacet let a proniklo do celého Ruska, do Evropy i do Ameriky.

Všichni herci hráli dobře – Knipperová, Samarovová, Lužskij i Višněvskij. Největší úspěch sklízela Lilinová, Artom a já v roli Astrova, kterou jsem neměl zpočátku rád a odmítal ji, poněvadž jsem vždycky toužil po jiné – po roli samotného strýčka Váni. Ale Němroviči-Dančenkovi se podařilo zlomit můj odpor a donutit mě, abych si Astrova zamiloval.

Zájezd na Krym

BYLO TO JARO našeho divadla, nejnádhernější a nejradostnější období jeho mladého života. Jedeme k Antonu Pavloviči Čechovovi na Krym. Jde o pracovní zájezd, o pohostinská představení – publikum nás očekává, píše o nás. Stáváme se hrdiny dne nejen v Moskvě, ale také na Krymu – v Sevastopolu a v Jaltě. Řekli jsme si:

Anton Pavlovič nemůže přijet k nám, protože je nemocný, tak my pojedeme k němu, protože my jsme zdraví. Když nejde Mohamed k hoře, musí hora k Mohamedovi.

Herci s ženami, dětmi a chůvami, technický personál, rekvizitáři a kadeřníci se s několika vagóny inventáře vydali v té největší plískanici ze zimavé Moskvy pod jižní slunce. Pryč s kožichy! Nastává čas lehkých šatů a slamáků. Nevadí, že budeme den dva mrznout. Zato se pak ohřejeme. Měli jsme k dispozici celý vagón. Cesta měla trvat dva dny. Když jste mladí a jaro je za dveřmi, máte smysl jen pro radost a veselí. Nelze ani vypsat všechny žerty, zábavné příhody a komické scény kolem našeho putování. Zpívali jsme, vyváděli, navazovali nová přátelství.

Konečně je tu Bachčisaraj, teplé jarní jitro, plno květů, pestré tatarské oděvy, malebné kroje, slunce. A už tu máme bílý Sevastopol! Na světě je jen málo měst, která by byla krásnější: bílý písek, bílé domy, křídové hory, blankytné nebe, modré moře s bílou pěnou vln, bílá oblaka v oslnivém slunci, bílí racci! Jenže za několik hodin se obloha zataáhla, moře zčernalo, zvedl se vítr a spustil se déšť se sněhem; rozlehl se vytrvalý jek zlověstné sirény. Opět zima! Ubohý Čechov, který měl za námi připlout z Jalty y takové vichřici! Čekali jsme ho však marně, marně jsme ho hledali na jaltském parníku. Došel nám od něho pouze telegram se zprávou, že se znovu roznemohl. Stěží do Sevastopolu přijede.

Letní divadlo, kde jsme měli hrát, stálo zachmuřeně na břehu moře se zatlučenými dveřmi. Celou zimu bylo zavřené, a když je před našima očima otevřeli a my vstoupili dovnitř, vypadalo to, že jsme se octli na severní točně – taková tam byla zima a vlhko. Náš mladý herecký soubor se scházel denně před zkouškou na prostranství u divadla. Byl tu i známý divadelní kritik Vasiljev, který sem přijel kvůli zpravodajským povinnostem z Moskvy.

„Goldoni taky cestoval se svými vlastními kritiky,“ vysvětloval nám svou roli v našem souboru.

Nastaly velikonoce, zase se oteplilo. Neočekávaně přijel Čechov. I on

začal přicházet na dopolední srazy v městském parku. Jednou zaslechl, že hledámě lékaře k onemocnělému herci Artomovi; měl Artoma tuze rád a speciálně pro něho pak napsal roli ve *Třech sestrách* (Čebutykin) a ve *Višňovém sadu*.

„Poslyšte, jsem přece divadelní lékař!“ zvolal. Byl hrdý na své medicínské vědomosti daleko víc než na svůj literární talent.

„Mým povoláním je medicína, ale občas ve volném čase píšu,“ říkal zcela vážně. Čechov začal léčit svého milého Artoma a předepsal mu valerianové kapky, tedy stejný lék, jaký žertem dává jeho doktor Dorn z *Racka* všem pacientům.

Nastal den prvního představení. Předvedli jsme Čechovovi a vlastně celému Sevastopolu *Strýčka Váňu*. Úspěch byl mimořádný. Autor se musel stále znova děkovat. Tentokrát byl s provedením spokojen. Poprvé viděl naše normální veřejné představení. O přestávkách ke mně zacházel, chválil mě a jen na konci měl připomínku k Astrovovu odjezdu:

„Astrov si přece hvízdá... Ano! Strýček Váňa pláče, ale Astrov si hvízdá!“ Ani teď jsem z něho víc nedostal.

Jak to, říkal jsem si v duchu – smutek, beznaděj a veselé pískání?

Ale i tahle Čechovova poznámka ožila sama od sebe na jednom pozdějším představení. Zničehonic jsem se rozhodl a zahvízdal: v důvěře, že to nějak dopadne. Vzápětí se mi zjevila pravda. To je ono! Strýček Váňa klesá na mysl, rezignuje, ale Astrov si píská. Proč? Přece proto, že už ztratil víru v lidi a život a dospěl k cynismu. Lidé ho už nemohou ničím roztrpčit. Má však štěstí, že miluje přírodu a s přesvědčením, nezištně jí slouží; vysazuje lesy a lesy udržují vláhu potřebnou řekám.

K hrám, s nimiž jsme přijeli na Krym, patřili i Hauptmannovi *Osamělí*. Čechov je viděl poprvé a líbili se mu víc než jeho vlastní věci.

„To je opravdový dramatik! Kdežto já, poslyšte, nejsem žádný dramatik, ale – doktor.“

Ze Sevastopolu jsme se přesunuli do Jalty, kde nás očekával takřka celý ruský literární svět – jako by se všichni domluvili a sjeli se na Krymu k našim pohostinským představením. Byl tam tehdy Bunin, Kuprin, Mamin-Sibirjak, Čirikov, Staňukovič, Jelpatjevskij a rovněž Maxim Gorkij se svou právě čerstvou slávou; uchýlil se na Krym pro plicní neduh. Seznámili jsme se s ním a společně jsme ho přemlouvali, aby pro nás psal hry. Jedno ze svých budoucích dramát – *Na dně* – nosil už tehdy v hlavě, v hlavních

rysech bylo možná už tehdy nahozeno, protože nám vyprávěl jeho obsah.

Mimo spisovatele bylo na Krymu hodně herců a hudebníků, mezi nimiž vynikal S. V. Rachmaninov.

Všichni herci a literáti se denně ve stanovenou hodinu scházeli u Čechova na snídani. Ve vilce hospodařila Čechovova sestra Marie Pavlovna, naše společná přítelkyně. Čestné místo hostitelky patřilo za stolem spisovatelově matce, kouzelné, všemi milované stařence. Pod dojmem slov o dramatických úspěších svého syna se přes pokročilý věk rozhodla, že se musí do divadla podívat – samozřejmě ne na nás, ale na Antošovu hru. V den, kdy se chystala na představení, jsem přišel ještě před snídaní a zastihl jsem Čechova neobvykle rozrušeného. Maminka totiž vyndala z truhly své starodávné hedvábné šaty a chtěla si je večer vzít. Čechov byl zděšen:

„Maminka se v hedvábných šatech dívá na Antošovu hru! Poslyšte, to přece nejde.“

Vzápětí po těchto vzrušených slovech se vesele, nakažlivě rozesmál, protože ten žánrový obrázek – maminka v hedvábných šatech tleská v hledišti synovi, který napsal činohru a teď jezdí do divadla, aby se klaněl obecnostem – mu připadal příliš směšný a měšťácky sentimentální.

Při každodenních obědech u Čechova se často hovořilo o literatuře. Tyto odborné spory mi odhalovaly mnoho důležitých a pro režiséra užitečných tajemství, o nichž naši literární historici nic nevědí. Čechov všechny přesvědčoval, že by měli psát pro Umělecké divadlo. Jednou někdo řekl, že jakási Čechovova novela by se dala snadno inscenovat. Poslali jsme pro knihu a Moskvín z ní musel předčítat povídky. Jeho přednes se Antonu Pavloviči tak zalíbil, že od toho dne vždy po obědě žádal herce, aby něco přečetl. Tak se z Moskvína stal dvorní předčítatel Čechovových povídek na dobročinných kulturních podnicích.

Pohostinská vystoupení na Krymu skončila. Za odměnu nám Čechov i Gorkij slíbili každý jednu hru. Mezi námi řečeno, byl to jeden z hlavních důvodů, proč se hora vypravila k Mohamedovi.

Tři sestry

PO ÚSPĚCHU *Racka a Strýčka Váni* se už divadlo bez další Čechovovy hry nemohlo obejít. Tak se náš osud octl v rukou Antona Pavloviče: dostaneme-li hru, máme o sezónu postaráno, ne-li, divadlo ztratí svou osobitou příchut'. Pochopitelně jsme se zajímali, jak jde autorovi práce od ruky.

Přímo od pramene jsme dostávali informace díky O. L. Knipperové. Čím to, že je vždycky tak dobře o všem zpravena? Jak to, že každou chvíli utrousí poznámku buď o zdraví Antona Pavloviče, nebo o počasí na Krymu, o hře, či o tom, zda Čechov přijede nebo nepřijede do Moskvy?

„A jeje!“ řekli jsme si s Petrem Ivanovičem.

Konečně k radosti všech nám Čechov poslal první jednání nové hry – bez názvu. Došlo i druhé jednání, pak třetí – chybělo už jen poslední. S tím přijel nakonec sám autor. Bylo rozhodnuto, že se zúčastní čtené zkoušky. Ve foyeru byl umístěn velký stůl pokrytý sukrem a kolem se všichni – s autorem a režiséry uprostřed – rozsadili. Byl tu celý soubor, administrativní pracovníci i část technického personálu, krejčích a švadlen. Vládla povznesená nálada. Autor byl neklidný a v čele stolu se cítil nesvůj. Každou chvíli vyskočil, poodešel od stolu a přecházel kolem – zejména když se podle jeho názoru rozhovor ubíral nesprávným nebo jemu nepříjemným směrem. Sdělovali jsme si dojmy z právě přečtené hry; někteří ji nazývali dramatem, jiní tragédií, a vůbec si nevšimli autorova úžasu. Jeden z řečníků s orientálním přízvukem ve snaze oslnit advokátskou výřečností zahájil své vystoupení obligátní, pateticky pronesenou floskulí:

„Pryncypyálne s autorem nesouhlasim, nycméne...“ atd.

To už Čechov nevydržel a z divadla nenápadně odešel. Když jsme jeho nepřítomnost zpozorovali, neuvědomili jsme si hned, co se stalo. Soudili jsme, že se roznemohl.

Po diskusi jsem k němu pospíšil a zastihl ho nejen rozladěného a roztrpčeného, ale tak nazlobeného jako málokdy.

„Poslyšte, to přece nejde... Nycméne...!“ vykřikl a napodobil zmíněného řečníka.

Otřepaná fráze zřejmě vyčerpala Čechovovu trpělivost. Příčina však vězela ještě hlouběji. Čechov byl totiž přesvědčen, že napsal veselou komedii, zatímco na zkoušce v ní všichni viděli drama a při jejím poslechu plakali. Čechov proto usoudil, že hra je nesrozumitelná a že propadla.

Po prvním čtení jsme začali s režijní přípravou. V. I. Němirovič-Dančenko jako obvykle text nejprve zpracoval po literární stránce a já jsem hru podrobně scénicky rozvrhl: kdo, kam a proč má popojít, co má cítit, co dělat, jak se má tvářit apod.

Herci se pustili horlivě do práce, takže inscenace dostala poměrně brzy žádoucí podobu, všechno klapalo a bylo na svém místě. Přesto hra nezněla, nežila, působila nudně a zdlouhavě. *Così* jí chybělo. Jenomže hleďte to *così*, když nevíte, co to je...! Všecko bylo hotovo a bylo načase ohlásit

datum představení, ale jestli hru uvedeme v tomto mrtvém bodě, na němž uvízla, úspěchu se nedočkáme. Přitom jsme cítili, že předpoklady pro úspěch bychom měli, že jsme pro něj udělali všechno, jen kdyby nechybělo ono magické *così*. Znovu jsme se scházeli, zkoušeli, zoufali si a rozcházel se, aby se na druhý den opakovalo totéž a pořád bezvýsledně.

„Pánové, moc mudrujeme, tím to je,“ ozval se rozhodně kdosi. „Předvádíme samou čechovovskou nudu, pouhou náladu, vlečeme se s tím a ono by to chtělo trochu přidat, hrát v tempu, jako by šlo o vaudeville.“

Začali jsme tedy hrát čileji, snažili jsme se mluvit a pohybovat rychle, až se děj hry začal tříštit a slova a celé věty ztrácely smysl. Výsledkem byl zmatek, a proto ještě větší nuda. Bylo dokonce těžké pochopit, co se vlastně na jevišti děje a říká.

Při jedné takové trýznivé zkoušce došlo k zajímavé příhodě, o níž bych se rád zmínil. Byl večer, práce se nám nedařila. Herci v půli slova zmlkli a přestali hrát – zkouška pro ně ztratila smysl. Jejich důvěra k režisérům a k sobě navzájem byla podkopána. Takové ochabnutí energie je začátkem demoralizace. Posedali jsme si po koutech a otráveně mlčeli. Nad námi nedomrle blikaly dvě tři žárovky. Seděli jsme v polotmě. Srdce z pocitu bezvýchodnosti poplašně tlouklo. Vtom zazněl jakoby myší šramot – někdo škrábal nehtem po lavici. Vybavila se mi útulnost domova, nitro mi zaplavilo teplo, pocítil jsem pravdu života, moje intuice se probudila. Možná že ty myší zvuky spolu se šerem a pocitem bezmoci měly kdysi v mém životě nějaký význam, o kterém už nemám ani tušení. Kdo porozumí pochodům tvůrčího nadvědomí!

Z těch či jiných příčin se mi náhle odhalil nerv zkoušené scény. Jeviště působilo náhle útulně, hrdinové začali žít. Podívejme, vždyť oni vlastně vůbec svůj stesk nevystavují na odiv, naopak, touží po veselí, po smíchu a radosti; chtějí žít, a ne živořit. Pocítil jsem, že to je ten správný vztah k nim. Pookřál jsem a intuitivně jsem pochopil, co máme dělat.

Práce se znovu rozběhla. Jen postava Máši se Knipperové nevedla; ujal se jí Němirovič-Dančenko; po několika zkouškách se v její duši *così* probudilo a role se jí začala dařit.

Ubohý Čechov do představení nevyčkal. Odjel za hranice údajně kvůli zhoršenému zdravotnímu stavu, i když si myslím, že tu byly i jiné příčiny, totiž obavy o hru. Pro tento předpoklad hovoří i fakt, že mi nedal adresu, abychom ho mohli zpravit o osudu představení... Neměla ji ani Knipperová, ačkoli by se zdálo, že právě ona...

Místo Čechova zůstal s námi jeho vojenský poradce, milý plukovník, který

měl za úkol předejít nedopatřením v oblečení, vystupování a návycích důstojníků, v jejich způsobu života apod. Této stránce věnoval Čechov obzvláštní pozornost, neboť se po městě rozneslo, že jeho hra je namířena proti armádě. Vyvolalo to mezi vojáky rozruch, nedobré ovzduší a vyčkávací neklid. Spisovatel si přitom ze všeho nejméně přál dotknout se vojenského stavu. Měl k němu totiž velmi pěkný vztah, zejména k příslušníkům pozemních vojsk, kteří podle něho plnili kulturní poslání v zapadlých koutech, šířili tam vědomosti, nové zájmy, umění, veselí a radost.

V souvislosti s inscenací *Tři sester* si vzpomínám ještě na jednu příhodu charakteristickou pro Čechova. V době generálních zkoušek jsme od něho obdrželi z ciziny dopis opět bez přesné zpáteční adresy. Stálo v něm pouze: „Škrtnout celý Andrejův monolog v posledním jednání a zaměnit ho slovy: „Ženy jsou ženy.““ V původním textu měl Andrej skvělý monolog velkolepě vystihující maloměstství mnoha Rusek: za svobodna si udržují pel poetičnosti a ženskosti, ale jakmile se vdají, honem si na sebe vezmou župan a bačkory, nevkusné a přeplácené oblečení. Do stejných bačkor a županů navléknou i své duše. Co o takových ženách říct a má vůbec cenu se jimi dlouho zabývat? „Ženy jsou ženy!“ Těmito slovy a patřičnou intonací může herec vyjádřit všecko. I v tomto případě se prosadila Čechovova výmluvná a hlubokomyšlná lakoničnost.

Při premiéře mělo velký úspěch první jednání – Ireniny jmeniny. Byli jsme mnohokrát vyvolávání (od vyvolávání nebylo tehdy ještě upuštěno). Ale po ostatních jednáních a na závěr hry byl potlesk tak slabý, že jsme se pokaždé děkovali stěží jednou. Zdálo se nám tenkrát, že představení nemělo úspěch a že hra ani provedení se nelíbily. I v případě této hry bylo potřeba mnoho času, aby Čechov pronikl k divákům.

Co do herecké a režijní práce je toto představení považováno za jedno z nejlepších v našem divadle. Skutečně, Knipperovou, Lilinovou, Savickou, Moskvina, Kačalova, Gribunina, Višněvskou, Gromova (později Leonidova), Artoma, Lužského a Samarova lze považovat za příkladné představitele a tvůrce klasických čechovovských postav. Také já jsem měl úspěch v roli Veršinina, ne však ve vlastních očích, neboť jsem v ní neprožíval ony pocity a stavy, které vznikají tehdy, když herec beze zbytku splyne s postavou a básníkem.

Anton Pavlovič Čechov byl po návratu z ciziny s námi spokojen, litoval jen, že zvonění a vojenské signály ve scéně požáru nebyly správné. Co chvíli se pro to rmoutil a stěžoval si nám. Navrhli jsme mu, aby si sám tyto zvuky v zákulisí přezkoušel a poskytli jsme mu k tomu veškeré naše vybavení.

Spisovatel se ujal věci s radostí; zaníceně se pustil do práce a sestavil celý soupis věcí, které měly být k zvukové zkoušce připraveny. Nebyl jsem při tom z obavy, abych mu nepřekážel, nevím proto, co se tam dělo.

Při představení po scéně požáru vstoupil Čechov do mé šatny, tiše a skromně usedl do rohu divanu a mlčel. Překvapilo mě to a začal jsem se ho vypytávat.

„Poslyšte, takhle to nejde! Vždyť oni nadávají!“ odtušil stručně.

Ukázalo se, že vedle ředitelské lóže seděla skupina diváků, kteří na herce a na divadlo hrozně hubovali, a když při požáru propukla kakofonie zvuků, nepochopili, o co jde, a začali se chechtat, vtípkovat a vysmívat se, aniž tušili, že v sousedství sedí autor hry a režisér požárních zvuků.

Když Čechov dovypřávil, dobrácky se na celé kolo rozesmál, ale pak ho přepadl takový kašel, že mi z něho a jeho nemoci přišlo úzko.

První zájezd do Petrohradu

PODLE dávné tradice se moskevská divadelní sezóna končila loučením se všemi členy souboru a hlučnými ovacemi na jejich počest. Později, když bylo divadlo vybaveno točnou, využívalo se jí v samotném závěru slavnosti: všichni herci i s kulisami se před zraky obecenstva ztráceli v hloubi jeviště a k divákům se otočila zadní strana kulis s nápisem Mnoho štěstí.

S velkými obavami jsme se pod tlakem materiálních potřeb vydali poprvé do Petrohradu. Ze zájezdu jsme měli strach proto, že obě hlavní města na sebe odvěky sočila. Nic petrohradského nemělo v Moskvě úspěch a naopak. Čekali jsme proto projevy nepřátelství k hercům z Moskvy. Naštěstí se naše obavy nesplnily; byli jsme přijati naopak skvěle. Ba víc, od prvního setkání s Petrohradany vytvořilo se mezi námi nejuzší pouto a pak jsme už každý rok po skončení moskevské sezóny jezdili do jejich města se všemi novými inscenacemi.

Naše petrohradské zájezdy byly zvláštního rázu. Vysvětlím proč. V Moskvě jsme měli sice velmi mnoho přátel, ale my i oni jsme byli Moskvané, patřili jsme k sobě, mohli jsme se vidět, kdykoli se nám zachtělo. Kdežto s petrohradskými přáteli jsme se setkávali jednou v roce po dobu šesti až osmi týdnů a ani to ne vždy. K setkáním docházelo na jaře, kdy taje Něva a odnáší ladožský led, kdy se začínají zelenat stromy, rozkvétají keře, otvírají se okna domů, zpívají skřivani a slavíci, kdy lidé vycházejí nalehko, jezdí na Ostrovy, na baltské pobřeží, kdy slunce svítí jasněji a víc hřeje, kdy se vinou

bílých nocí začíná špatně spát. Petrohradské jaro a příjezd moskevských se v našich představách a v představách našich severních přátel staly jednotlým pojmem. Vnášelo to krásu a poezii do vzájemných setkání, zesilovalo radost při příjezdu a smutek při loučení. Petrohradané nás rozmazlovali, přeháněli naše zásluhy.

Po tomto úvodu mohu líčit zájezdy bez obav, že mé vyprávění bude vypadat jako prázdné herecké chvástání. Ostatně ať za mne mluví raději jeden z našich petrohradských přátel, starý divadelník, z jehož dopisu tu cituji:

„Uplynulo už několik let od doby, kdy k nám na jaře přestalo zajíždět Moskevské umělecké divadlo. Mezitím došlo k tolika významným událostem, že mi to připadá už velmi dávno. Ale při pohledu zpět ještě jasněji vyniká, co pro nás znamenala vaše zdejší vystoupení, na něž se hrnula veškerá inteligence, každý student, na které sháněli vstupenky – v době tehdy pro ně tak těžké – i uvědomělí dělníci, žáci Smolenské školy a dalších večerních kursů. Slyšeli jste od svých administrátorů o mnohatisícových zástupech, které stály ve dne v noci na náměstí před divadlem, leckdy v silném mrazu nebo v březnové plískanici, aby se dostali k pokladně; viděli jste před sebou v hledišti elektrizované publikum, které vám naslouchalo se zatajeným dechem a nadšeně volalo, když spadla opona. Dostávali jste květiny a věnce, zvedali z jeviště skromné svazčky květů, které vám házeli z výšky studenti a studentky, a při návratu do Moskvy jste se přívětivě ukláněli z oken vagónů nescíslnému množství neznámých, ale vám blízkých lidí, kteří přišli z různých konců města, aby vás doprovodili, ještě jednou vás spatřili a zamávali kapesníkem vzdalujícímu se vlaku. Zdalipak jste si však uvědomovali, že tyto naše city, jejichž výrazem bylo vítání, ovace a loučení, měly svou zvláštní příchuť – jinou, než když vítáme a doprovázíme ostatní své miláčky? My, staří divadelní nadšenci, jsme už v mládí poznali opojení a hluboké prožitky, které nám poskytovali velcí jevištní umělci. Plakali jsme v divadle a křičeli jako děti, abychom ulevili svým srdcím přeplněným živelným pohnutím. Když jsme ty velké umělce vítali, nemohli jsme se už dočkat strhujících zážitků a mámvého vzrušení. Vás jsme však čekali a vítali jinak: vás jsme čekali a vítali jako jaro, které s sebou přináší jitrní radost, sny a naděje, které odkrývá dokonce i v okoralých, životem ubitých srdcích zurčící prameny živé poezie. Na vaše nejlepší inscenace jsme chodili bezpočtukrát, a nejen se dívat, ale *poslouchat* je jako hudbu, jež nás naplňovala pocitem blaha. Rozkoš z umění, chvíle extáze jsme už z divadla znali dříve, ale že jevištní tvorba může být tak milá a čarovná jako jaro, že může poskytnout lidem bez rozdílu věku takové něžné, podmanivé štěstí odha-

lující nové dálky, to jsme poznali až díky vám. Zdalipak jste toto všechno cítili? Zdalipak vás ovanula vůně oněch nálad, které jste v nás probouzeli?“

V nejrůznějších společenských kruzích nám vzdávali mimořádně srdečný a vřelý hold. Zvláště pamětihodný byl při našem prvním pobytu v Petrohradě jeden početně navštívený slavnostní oběd v obrovském sále Kontanova restaurantu. Nejlepší řečníci té doby – A. F. Koni, S. A. Andrejevskij a N. P. Karabčevskij nás uvítali obsahově zajímavými a formálně vytríbenými projevy. Například A. F. Koni zaujal pózu přísného prokurátora a s patřičným výrazem v tváři suchým, oficiálním tónem oslovil V. I. Němiroviče-Dančenka a mne:

„Obžalování, vstaňte!“

Uposlechli jsme a povstali.

„Pánové porotci,“ zahájil svou řeč Koni, „před vámi stojí dva zlosyni, kteří spáchali krutý čin. Záměrně a promyšleně, zvířecím způsobem zavraždili všemi milovanou, všem nám dobře známou, úctyhodnou, staříčkou... (krátká komická pauza) – *rutinu*. (Znovu vážný prokurátorský tón.) Vrazi z ní nemilosrdně strhli její nádherný háv... Zbourali čtvrtou stěnu a ukázali davu intimní život lidí, nelítostně zničili divadelní lež a místo ní nastolili pravdu, která jak známo bolí...“ atd.

Přibližně tak mluvil Koni a v závěrečné pasáži svého projevu se obrátil k přítomným a žádal je, aby vůči obžalovaným uplatnili nejvyšší trest, totiž:

„Doživotně je uzamknout... do našich milujících srdcí.“

Druhý známý řečník, S. A. Andrejevskij, přede všemi neočekávaně prohlásil:

„Přijelo k nám divadlo, ale k našemu velikému údivu bez jediného herce a bez jediné herečky.“

Zdalo se, že se nás řečník chystá kritizovat, a bezděky jsme nastražili uši. „Nevidím tu ani vyšpulená herecká ústa ani důkladně nakadešené, denním kulmováním spálené vlasy,“ pokračoval řečník, „neslyším hřimavé hlasy. Na žádné tváři nečtu chtivost chvály, nevidím teatrální chůzi ani gesta, falešný patos, rozhazování rukama, křečovitou strojenost. Jacípak to jsou herci! A herečky? Neslyším šustot sukni, zákulisní drby a intriky. Pohledte sami: mají snad nalíčené tváře, podmalované oči, nabarvené obočí? V souboru nejsou ani herci, ani herečky. Jsou v něm jen lidé, lidé hlubokých citů...“ Pak následovaly poklony.

Uvedu ještě jeden všední obrázek z našeho petrohradského života. Jsme na návštěvě mezi mládeží – v malém bytě zaplněném tak, že mnoho účastníků muselo zůstat přede dveřmi na chladném schodišti a čekat, až se naskytne

příležitost, aby se dostali k „Moskvanům“ a mohli si s nimi promluvit o umění, o Čechovovi, Ibsenovi či Maeterlinckovi, o myšlenkách, které je napadly během některého z představení, anebo aby se zbavili rozpaků z interpretace hry nebo jednotlivých rolí. Sedíme za stolem s pohoštěním a pivem koupeným za poslední groš, obklopeni kolem dokola mládeží, jež se na nás dívá a častuje nás. Hovoří se, filozofuje. V. I. Kačalov deklamuje, I. M. Moskvín vypráví anekdoty, A. L. Višněvskij se směje ze všech nejvíc. Jeden řečník ještě neskončil plamennou řeč a na stůl už vylézá druhý. Pak všichni společně zpívají.

V souvislosti se zájezdy do Petrohradu si vybavuji ještě každoroční večery, kde jsme předváděli jednotlivá dějství Čechovových her bez deko-rací, bez šminky a kostýmů. Milovali jsme tahle vystoupení, na kterých můžete vnější děj hry zprostředkovat jen náznakově zdrženlivými pohyby a soustředit veškerou pozornost diváků na vnitřní život postav vyjádřený mimikou, očima, intonací. Patrně i obecnost mělo tato naše vystoupení rádo.

Poslední petrohradské představení tvořilo obvykle závěrečný večer zimní sezóny a začátek divadelních prázdnin. V tento večer, či lépe v tuto noc, jsme po divadle často pořádali velkolepý výlet na Ostrovy. Byl to náš kouzelný jarní svátek.

Mohou vůbec ti, co nejsou herci, pochopit význam slov „konec sezóny“, jsou s to pochopit, čím nám je tenhle významný svátek? Konec sezóny je i pro toho nejoddanějšího služebníka Thálie začátkem svobody, pravda, pouze letní, dočasné, je to konec strohých povinností a téměř vojenské disciplíny; je to právo na nemoc, protože během sezóny nám často nezbyvá než hrát třeba s vysokou herečkou; je to právo dýchat čerstvý vzduch, vidět slunce a denní světlo, neboť v sezóně nemá herec čas na procházky, denní světlo vidí jen cestou do divadla na dopolední zkoušku. Veškerý ostatní čas tráví na jevišti v matném světle několika žárovek anebo v jasné záři rampy. Během sezóny chodíme spát, když dělník vstává do práce, a probouzíme se, když už jsou ulice plné lidí.

Konec sezóny znamená právo dělat, co si žádá cit, vůle a rozum, které jsou jinak takřka celý rok podřízeny dramatikům, režisérům, repertoáru a divadelní administrativě. Život dobrovolného otroka trvá od srpna do června i déle. Proto jeho poslední den a první den dvouměsíčního oddechu je pro nás významným a dlouho očekávaným životním zastavením.

Večer po posledním představení sezóny, kdy venku voňavě dýchá kouzelné petrohradské jaro s teplým mořským vzduchem, jarními květy, první zelení, vůněmi, slavíky, v době zrodu bílých nocí, naši milí, jemní, laskaví a pohostinní petrohradští přátelé pořádali v pronajatém námořním parníku celonoční vyjížďku po Něvě a po zálivu. Východ slunce jsme vítali na mořském pobřeží; lovili jsme anebo prostě kupovali ryby a vařili z nich polévku. Za úsvitu jsme se projížděli na loďce po moři, přistávali jsme na ostrovech, procházeli se lesem a potkávali známé, které tam zastihlo otvírání něvských mostů.

Jedné takové noci jsme tam potkali starého, svého času vynikajícího operetního herce, slavného interpreta cikánských písní Alexandra Davidoviče Davydova. Dokud býval v plné síle, nezůstalo ani jedno oko při jeho procítěném zpěvu suché. Ne náhodou si ho oblíbil znamenitý tenorista Angelo Mazinni. Davydov zestárl, ztratil hlas, změnil se v ruinu, ale jeho sláva žila dál. Museli jsme proslulého starce předvést našim mladým, aby i oni mohli říct svým dětem: „I my jsme slyšeli věhlasného Davydova.“ Podařilo se nám ho přemluvit, aby zazpíval několik svých vrcholných cikánských romancí. Probudili jsme jednoho kavárníka, požádali ho, aby otevřel a uvařil čaj... Davydov stařecky chraplavě zazpíval, vlastně spíš melodicky zadelkmoval několik romancí, a přesto se mu podařilo vyvolat v našich očích slzy. Osvědčil vysoké umění v diletantské oblasti cikánského zpěvu a navíc nás donutil zamyslet se nad tajemstvím přednesu, výslovnosti a výrazu, které dobře znal, zatímco my, činoherci, pracující neustále se slovem – nikoli! Po tomto setkání jsem už slavného starce nespátřil – záhy potom zemřel.

Provinční zájezdy

NĚKTERÁ LÉTA jsme po skončení petrohradské sezóny jezdili do Kyjeva, Oděsy či Varšavy. Cesty na jih, do teplých krajů, k moři, k Dněpru či na Volhu byly mezi námi velmi oblíbené. I v těchto místech jsme měli mnoho milých přátel, kteří hledali v nás a v našem repertoáru a umění duši svých milovaných básníků, naději na úsvit v budoucnu, touhu po svobodě a po lepším životě. Opakovalo se tu totéž, co v Petrohradě. I tady mohu hovořit o úspěších divadla se stejnou výhradou jako tam. Rovněž z Oděsy, Kyjeva a Varšavy mám dopisy od starých i mladých ctitelů divadla, vzpomínajících na záznamy na vstupenky, na davy lidí před divadlem, na vítání

a loučení, na dárky a záplavu květin, na ovace v ulicích a na další projevy uměleckých úspěchů. Na naši počest se pořádaly zábavní vyjížďky najatým parníkem; do dolních kajut se schovala vojenská hudba, rumunský orchestr, sbor či jednotliví zpěváci. Když byla zábava v nejlepším, objevili se na palubě, takže veselá nálada ještě stoupla. Rozproudila se taneční zábava pod širým nebem, v paprscích horského slunce, uprostřed dněperských vln. Anebo parník náhle, nečekaně přistál na místě, které nás zlávalo malebným paloukem, na němž jsme pak pořádali různé hry, závody v běhu, taneční rej či průvod s hudbou.

Na konci sezóny se v provinčních městech pořádávala slavnost, kde jsme bývali přehnaně vyzdvihováni. Slavnostní večere se protáhla obvykle dlouho přes půlnoc. Jednou v Kyjevě se takový podnik konal po představení v městských sadech vysoko nad Dněprem. Po večeri se celá naše společnost procházela po břehu a dostala se až do zámeckého parku. Staré aleje a loubí jako by nás přenesly do dob Turgeněvových, na jednom místě jsme si tu připadali jako ve druhém jednání jeho hry Měsíc na vsi. Hned vedle jako by byla záměrně připravena místa pro diváky. Usadili jsme tam celou společnost, která nás doprovázela, a pustili jsme se do improvizovaného představení v přírodě. Přiblížil se můj výstup. Podle textu jsem kráčel dlouhou alejí a rozmlouval s O. L. Knipperovou. Pak jsme usedli na lavičku, a jak jsme byli podle naší režie zvyklí, pokračovali jsme v dialogu. Ale vtom jsme se zarazili – nemohli jsme dál hrát: moje role uprostřed skutečné přírody mi připadala lživá. A pak se tvrdí, že jsme s naší prostotou došli až k naturalismu! Jak uměle vypadalo najednou všechno to, k čemu jsme přivykli na jevišti.

V Oděse skončilo loučení málem tragicky. Bylo to v době, kdy došlo k jednomu z řady předrevolučních nepokojů. Ve městě vládla napjatá atmosféra, policie byla v pohotovosti. Když náš soubor vyšel z divadla, octl se v sevření velkého a hlučného davu, který nás strhl s sebou a nesl ulicemi a po nábřeží. Na jeho konci čekal oddíl policie. Jak jsme se k němu blížili, atmosféra kolem nás houstla.

Policie se mohla každou chvíli vrhnout proti zástupu, aby ho rozehnala nahajkami. Tentokrát se to však obešlo v klidu; lidé se začali rozcházet. Když jsem přišel do svého pokoje, byly venku ještě slyšet jednotlivé výkřiky. Patrně se tam něco přihodilo, ale ve tmě nebylo nic vidět.

S. T. Morozov a stavba divadla

PŘES naše umělecké úspěchy materiální situace divadla se vyvíjela nepříznivě. Deficit měsíc od měsíce rostl. Rezervní kapitál byl utracen a nezbyvalo než svolat podílníky a žádat je o nové příspěvky. Většina nebyla bohužel solventní, a přestože by byli divadlu tuze rádi pomohli, byli nuceni odmítnout. V té chvíli to s divadlem vyhlíželo takřka katastrofálně. Ale ani tentokrát nás šťastný los nezradil a včas nám poslal zachránce.

V prvním roce existence divadla přijel totiž náhodou na jedno představení *Fjodora* Savva Timofejevič Morozov. Bylo souzeno, aby tento pozoruhodný člověk sehrál v našem divadle důležitou a nádhernou roli mecenáše, který nejen dokázal přinášet umění materiální oběti, ale sloužil mu naprosto oddaně, bez ješitnosti, falešných ambic a osobních výhod. Po zhlédnutí našeho představení došel Morozov k názoru, že divadlo potřebuje pomoc. Teď se tedy naskytla příležitost.

Morozov se zcela neočekávaně dostavil na zmíněné zasedání a navrhl podílníkům, aby mu všechny své podíly prodali. Došlo k dohodě a od té chvíle se faktickými majiteli podniku staly jen tři osoby: S. T. Morozov, V. I. Němirovič-Dančenko a já. Morozov divadlo financoval a vzal na sebe veškeré ekonomické záležitosti. Vnikl do všech podrobností provozu a věnoval divadlu veškerý volný čas. Jelikož byl svým založením umělec, cítil pochopitelně potřebu účastnit se aktivně i umělecké práce. Vyslovil proto přání, aby mu bylo svěřeno elektrické osvětlení jeviště. Jeho vlastní záležitosti ho nutily trávit větší část léta v Moskvě, zatímco jeho rodina odpočívala na venkově. Morozov využil své samoty a všechen volný čas v letních dnech věnoval zkouškám divadelního osvětlení. Proměnil kvůli nim svůj dům a zahradu v experimentální dílnu; v sále se konaly nejrůznější pokusy, v koupelně byla chemická laboratoř, kde se vyráběly různobarevné laky k barvení elektrických lamp a skel ve snaze najít umělecky působivé odstíny při osvětlování jeviště; ve velké zahradě u domu se prováděly zkoušky nejrůznějších efektů vyžadujících velkou vzdálenost. Sám Morozov společně se zámečníky a elektrikáři pracoval v montérkách jako prostý mistr a udivoval řemeslníky svými odbornými znalostmi. S nástupem sezóny se Savva Timofejevič stal hlavním osvětlovačem a zasloužil se o dobrou úroveň osvětlení. Nehledě na vlastní četné a komplikované záležitosti zajížděl Morozov do divadla téměř na každé představení, a pokud to nestihl, starostlivě telefonoval, jak to vypadá s osvětlením, a zajímal se i o ostatní stránky složitého divadelního mechanismu.

Savva Morozov byl až dojemný nezištnou oddaností divadelnímu umění a touhou pomáhat podle svých sil společné věci. Vzpomínám si třeba, jak se nám nedařila poslední dekorace ve hře V. I. Němiroviče-Dančenka *V snách*, která už byla plakátována. Na předělávku nebyl čas, a tak jsme ji museli aspoň upravit. Všichni režiséři i asistenti hledali mezi rekvizitami různé doplňky, aby jimi scénu vylepšili a zakryli její nedostatky. Savva Morozov se od nás nehnul. S obdivem jsme pozorovali toho už nemladého, solidního člověka, jak šplhá po žebříku a věší záclony a obrazy, jak přenáší nábytek a jiné věci a natahuje koberce. Věnoval se tomu s dojemným zaujetím; v těch chvílích jsem ho měl ještě raději.

Spolu s Němirovičem-Dančenkem jsme se rozhodli zapojit Morozova do práce literárně umělecké, a to nikoli proto, že ovládal citlivou finanční stránku provozu divadla a že bychom ho chtěli k divadlu pevněji připoutat. Rozhodli jsme se tak proto, že Morozov vynikal velkým vkusem a citem v oblasti literární i herecké. Od té doby otázky repertoáru, obsazování rolí, projednávání různých nedostatků představení a jejich inscenace se konalo za Morozovovy účasti. I v této oblasti prokázal velkou citlivost a lásku k umění.

Ale nejvíc se jeho oddaná obětavost a láskyplný vztah k divadlu projevil ve chvíli, kdy už se nedal odkládat pronájem nové budovy pro naše divadlo. Vyřešení této obtížné věci se chopil sám a zhostil se jí s rozmachem a velkorysostí své ruské povahy. Postavil nám z vlastních prostředků nové divadlo v Kamergerské ulici. Zásada, kterou se při stavbě řídil, zněla: všechno pro umění a herce, a pak bude i divákovi v divadle dobře. Jinými slovy, Morozov konal právě opak toho, co se dělává při stavbě divadla, v nichž se tři čtvrtiny prostředků vynakládají na foyer a různé místnosti pro diváky a pouze jedna čtvrtina na umění, herce a vybavení jeviště. Morozov naopak nelitoval peněz na jeviště, na jeho zařízení, na herecké šatny; tu část budovy, která je určena pro návštěvníky, zařídil neobvykle prostě podle návrhů architekta F. O. Šechtěla, který stavěl divadlo zdarma. Při výzdobě divadla se vyhýbal všem pestrým či zlatým detailům, aby oko diváka zbytečně neunavoval; šetřil ho výhradně pro vnímání pestrobarevných scénických efektů.

Divadlo bylo postaveno během několika měsíců. Morozov se vzdal dovolené a celé léto trávil na stavbě, aby mohl dohlížet na všechny práce. Dokonce zde bydlil – v malé místnůstce vedle kanceláře uprostřed shonu, rámusu, prachu a množství starostí, jež stavba přinášela.

Obzvláštní lásku choval k stavbě a vybavení jeviště. Podle společně vypracovaného plánu byla sestrojena točna, tehdy ještě vzácnost i za hrani-

ce. Byla mnohem dokonalejší než obvyklý typ točny, u níž se otáčí pouze podlaha, neboť Morozov s Šechtělem zařídili, aby se otáčela celá část pod jevištěm se všemi otvory, propadly a suterénními mechanismy. V točně bylo zřízeno velké propadlo vybavené elektromotorem, takže mohlo znázorňovat horské propasti nebo řeku. Mohlo se rovněž vysunovat vzhůru a představovat tak velký horský výstupek, terasu apod. Osvětlení bylo zařízeno podle posledního slova techniky, s elektrickou klaviaturou k ovládní všech světél na jevišti i v divadle. Savva Morozov objednal mimoto ze zahraničí i z Ruska mnoho jiných elektrických a jevištních vymožeností, o nichž se v této knize není nutno šířit.

Stavba divadla naše postavení značně posílila.

Když jsme se s pomocí Morozova postavili na nohy, takže jsme už nebyli ztrátoví, ale dosahovali dokonce jistého zisku, rozhodli jsme se předat podnik v zájmu jeho dalšího upevnění s veškerým inventářem a provozováním repertoárem skupině nejtalentovanějších herců, zakladatelům divadla, kteří tvořili fakticky jeho duši. Savva Morozov se zřekl náhrady za výdaje spojené s inscenacemi a s podporou divadla a předal celý výnos uvedené skupině; ta se od té doby stala pánem a majitelem divadla a celého podniku.

Společensko-politický repertoár / NEPRÍTEL LIDU

S PŘECHODEM do nové budovy v Kamergerské ulici se kryje počátek nového repertoárového a pracovního zaměření divadla. Budu mu říkat repertoár *společensko-politický*.

Už dříve, dva roky před uvedenou dobou, vznikl v divadelním repertoáru a při práci s herci jeho zárodek. Objevil se náhodou během sezóny 1900 až 1901, a to v Ibsenově hře *Nepřítel lidu*. Její hrdina doktor Stockmann patří v mém repertoáru k těm nemnoha šťastným rolím, které budí sympatie svou vnitřní silou a kouzlem. Jakmile jsem si hru poprvé přečetl, rázem jsem ji pochopil, rázem jsem se také do ní vžil a hned na první zkoušce jsem ji zahrál. Život se zřejmě sám postaral včas o to, abych stačil vykonat veškerou přípravnou tvůrčí práci a nashromáždil duševní zásoby a vzpomínky na životní pocity, které byly pro roli nezbytné. Vycházel jsem v režijní i herecké práci na hře a na roli z pojetí *intuitivně emocionálního*, avšak hra, role a inscenace se ubíraly jiným směrem a nabyly širšího – společensko-politického významu a zabarvení.

Ve hře a v roli mě upoutala Stockmannova láska k *pravdě*, jeho dychtivost

po ní nehledě na překážky. Bylo pro mne snadné nasazovat si v roli na oči růžové brýle naivní důvěry k lidem, dívat se jimi na všechny kolem, věřit jim a upřímně je milovat. Když se postupně obnažovala hniloba v duších zdánlivých přátel Stockmannových, bylo pro mne stejně lehké zakoušet rozpaky zobrazované postavy. Ve chvíli jeho definitivního prohlédnutí mi bylo hrozně zpola za sebe a zpola za Stockmanna. Splýval jsem s rolí. Jasně jsem si uvědomoval, jak se postupně prohlubuje doktorova osamělost; když pak ke konci představení zůstal zcela sám, drala se závěrečná věta hry – „Na tomto světě je nejsilnější ten, kdo zůstane sám!“ – na jazyk sama.

Intuitivně, sám od sebe, instinktem jsem dospěl k vnitřní podobě postavy se všemi jejími zvláštnostmi, detaily, krátkozrakostí, názorně poukazující na Stockmannovu vnitřní slepotu, neschopnost rozpoznat lidské neřesti; sám jsem se dobral k jeho dětinství, k mladistvé pohyblivosti, ke kamarádskému vztahu k dětem a k rodině; k veselosti, k smyslu pro humor, pro hru a družnost; k jeho osobnímu kouzlu, pod jehož vlivem se všichni v jeho blízkosti snažili vypadat čistší a lepší a otvírat dobré stránky své duše. Intuitivně jsem dospěl rovněž k jeho vnější podobě: vyplývala přirozeně z podoby vnitřní. Duše a tělo doktora Stockmanna a Stanislavského organicky splynuly: stačilo, abych se soustředil na doktorovy myšlenky a starosti, a vzápětí se samy od sebe objevily známky jeho krátkozrakosti, nahnbené držení těla, uspěchaná chůze; oči se důvěřivě nořily do nitra člověka, s nímž na jevišti hovořil nebo jednal; samy od sebe se pro větší přesvědčivost natahovaly ukazovák a prostředník na mých rukou – jako by měly zapichovat přímo do partnerovy duše mé city, slova a myšlenky. Všechny ty příznaky a návyky se objevovaly instinktivně, podvědomě. Odkud se braly? – Potom jsem náhodou odhalil jejich původ. O několik let později jsem v Berlíně u jednoho vědce, s kterým jsem se kdysi seznámil ve vídeňském sanatoriu, spatřil své prsty z *Nepřítele lidu*. Velmi pravděpodobně jsem si je od tohoto živého vzoru bezděčně vypůjčil. A u jednoho známého ruského hudebníka a kritika jsem si všiml svého způsobu přešlapování na místě à la Stockmann.

Stačilo dokonce, abych se mimo jeviště choval jako Stockmann, a už se mi v duši rodily city a dojmy, které je kdysi vyvolaly. Podoba a vášně postavy se staly organicky mými či vlastně naopak: mé vlastní city se proměnily v city Stockmannovy. Zakoušel jsem přitom největší radost, kterou herec zná: když pronáší cizí myšlenky, prožívá cizí vášně a koná cizí skutky jako svoje vlastní.

„Mýlíte se! Jste zvířata, ano, zvířata!“ křičel jsem v zástupu na veřejné

přednášce ve čtvrtém jednání a křičel jsem upřímně, protože jsem se dokázal ztotožnit se Stockmannem. Bylo mi dobře při těch slovech, neboť jsem věděl, že divák, který si doktora zamiloval, má o mne obavy a zlobí ho moje nešikovnost, s níž proti sobě popuzuji dav zdivočelých nepřátel. Přehnaná přímota a otevřenost hrdinu hry, jak známo, hubí.

Herec a režisér ve mně výtečně chápali divadelnost takové zhoubné upřímnosti a kouzlo její pravdivosti.

Postava doktora Stockmanna se stala populární jak v Moskvě, tak zejména v Petrohradě. Mělo to své příčiny. V oné politicky neklidné době – před první revolucí – ovládal společnost silný duch protestu. Čekalo se na hrdinu, který by řekl vládě odvážně a přímo do očí krutou pravdu. Byla potřebí revoluční hra a *Nepřítel lidu* se takovou hrou stal. Lidé si hru zamilovali, přestože její hrdina přezírá semknutou většinu a vynáší individualitu jednotlivců, kterým by rád předal řízení života. Stockmann však protestuje, Stockmann hovoří směle pravdu a to stačilo, aby vyrostl v politického hrdinu.

V den proslulého masakru na Kazaňském náměstí jsme byli na zájezdu v Petrohradě; dávali jsme *Nepřítele lidu*. Hlediště zaplavila samá inteligence včetně mnoha profesorů a vědců. Vzpomínám si, že v přízemí byla jedna šedivá hlava vedle druhé. Pod dojmem tehdejší tragické události bylo hlediště krajně podrážděné, chytalo se sebemenší narážky na svobodu, reagovalo na každé slovo Stockmannova protestu. Každou chvíli, přitom na nejneočekávanějších místech, uprostřed jednání, propukaly výbuchy tendenčního potlesku. Bylo to politické představení. V divadle panovalo takové ovzduší, že mohlo dojít kdykoli k přerušení představení a k zatýkání. Cenzoři, přítomní na všech představeních *Nepřítele lidu*, dbající, aby se můj titulní hrdina držel cenzurovaného textu, a úzkostliví na každé slovo pozastavené cenzurou, mě tentokrát sledovali dvojnásob pozorně. Musel jsem být zvláště opatrný. Když se text role mnohokrát proskrtává a doplňuje, může se snadno něco poplést nebo vyřknout zbytečné slovo. V posledním jednání nalézá doktor Stockmann při úklidu zrušeného bytu uprostřed nepořádku svůj černý kabát, který měl den předtím na veřejném zasedání. Když spatří v látce díru, říká manželce:

„Když se člověk chystá do boje za svobodu a za pravdu, nemá si na sebe nikdy brát nové šaty.“

Diváci tuto větu vztáhli bezděky na masakr, k němuž toho dne došlo na Kazaňském náměstí, kde si zřejmě nejméně jeden z nich potřel nové šaty ve jménu svobody a pravdy. Po uvedených slovech zaburácel takový potlesk,

že nezbylo než na chvíli přestat hrát. Někteří diváci vyskočili ze svých míst, vrhli se k rampě a natahovali ke mně ruce. Tehdy jsem z vlastní zkušenosti poznal obrovský účinek, který by mohlo mít na dav opravdové, skutečné divadlo.

Hra a představení, které vzněcují nálady veřejnosti a které dokáží vyvolat takovou extázi davu, nabývají společensko-politického významu a mají nárok být zařazeny do tohoto proudu našeho repertoáru.

Možná že k samotné volbě této hry a k způsobu jejího nastudování nás intuitivně přivedla tehdejší nálada ve společnosti, veřejný život země, která dychtivě čekala na hrdinu neohroženě pronášejícího pravdu zakázanou úřady a cenzurou. Avšak my, účinkující, jsme na jevišti na politiku nemysleli. Naopak, demonstrace, které představení vyvolalo, nás překvapily. Pro nás nebyl Stockmann ani politik, ani táborový řečník, ale pouze čestný a pravdymilovný člověk, idealista, oddaný syn vlasti a lidu, jakým by měl být každý opravdový a čestný občan země.

Představení tedy diváci chápali ve *společensko-politickém klíči*, kdežto pro mne šlo o jednu z řady her a inscenací, patřících do *intuitivně emocionálního* proudu. Prostřednictvím těchto her jsem poznal duši a vášně postavy a osobitost reálného působení hry, zatímco její „tendence“ se mi vyjevila sama od sebe. Tak jsem se octl v proudu *společensko-politickém*. Od *intuice* přes *realitu* a *symbol* jsem dospěl k *politice*.

Copak v našem umění neexistuje jen jeden jediný správný přístup – intuitivně emocionální? Nevznikají podvědomě právě v něm vnější a vnitřní podoby postav, jejich vzhled, ideje, city, politická tendence i sama technika role? Nepohlcuje snad a nevyužívá intuitivně emocionální přístup všechna ostatní pojetí a nezmocňuje se přitom samotné duchovní i vnější podstaty hry a role? Vždyť se mi totéž přihodilo už dříve, při tvorbě role strýčka ve *Vsi Stepančikovo*. I tam platilo, že čím upřímněji jsem věřil jeho naivitě a dobrotě, tím neomalenejší mi připadaly jeho činy – a tím větší vzrušení prožíval divák. A čím častěji tam docházelo k nedorozumění, tím silněji miloval divák hrdinu pro jeho dětskou důvěřivost a duchovní čistotu. I tam intuitivně emocionální přístup využívá a pohlcuje všechny ostatní, zatímco tvůrčí záměr autorův, „idea“ hry, se obnažoval sám od sebe – nikoli díky hercům, ale díky divákům, jako důsledek všeho, co v divadle viděli a slyšeli. I tehdy, stejně jako teď v *Nepříteli lidu*, jsem se cítil skvěle.

Nespočívá snad tajemství účinku společensko-politických her v tom, že při jejich ztvárnění musí herec nejméně ze všeho myslet na společenské a politické úkoly, ale zato být prostě ideálně upřímný a čestný?

VŘENÍ a rodící se revoluce rozmnožily divadelní repertoár o řadu her, které zrcadlily společensko-politickou atmosféru, nespokojenost, protest, sny o hrdinovi, smělém zastánci pravdy.

Cenzura a policie nastražily uši, červená tužka se proháněla v cenzurních exemplářích a škrtala sebemenší náznaky schopné ohrozit veřejný klid. Úřady měly obavy, aby se z divadel nestaly propagandistické arény. Takové pokusy se skutečně vyskytly.

Tendence a umění se nesnášejí, jedno vylučuje druhé. Sotva k umění přistoupíte s tendenčními, utilitárními nebo s jinými neuměleckými záměry, začne vadnout jako květina v ruce Siebelově. V uměleckém díle se musí cizí tendence proměnit v hercovu vlastní ideu, obrátit se v jeho cit, v upřímnou snahu, stát se druhou přirozeností hercovou; jediné tak ožije jeho člověčím duchem, obohatí roli a celou hru o novou vnitřní kvalitu – nebude totiž vyjadřovat tendenci, nýbrž osobní krédo. Na divákovi je, aby si ze hry učinil závěr, vyvodil si z uměleckého zážitku tendenci. Z hercovy tvůrčího poselství vznikne přirozený závěr v srdci a myslí diváka sám od sebe.

Jediné při dodržení této nezbytné podmínky má smysl inscenovat hru společensko-politického charakteru. Měli jsme však takové tvůrčí předpoklady?

Hlavním zakladatelem a tvůrcem společensko-politického repertoáru v našem divadle byl A. M. Gorkij. Věděli jsme, že píše dvě hry: ta, o níž mi vyprávěl na Krymu, neměla zatím název, druhá se jmenovala *Měšťáci*. Nás zajímala první, protože v ní Gorkij zobrazil život svých oblíbených vydědenců, kteří mu přinesli slávu. Život bosáků nebyl až dosud na ruské scéně předveden; přitom v době, o níž píšu, budili právě bosáci, jako vůbec všechno, co pocházelo zdola, pozornost veřejnosti. I my jsme tehdy mezi nimi hledali talenty. Jednu dobu jsme si vybírali a přijímali mládež do divadelní školy takřka výhradně z lidových vrstev. Také Gorkého, který k nám přišel od země, divadlo potřebovalo.

Naléhali jsme na Alexeje Maximoviče, aby si s hrou pospíšil k zahájení provozu v nové divadelní budově, kterou nám stavěl Morozov. Ale Gorkij si nám stěžoval na své postavy ze hry:

„Víte, ono je to tak,“ říkal, „všichni ti moji lidé se kolem mě nahrnuli, tlačí se a strkají, a já si s nimi neumím poradit, nemůžu je mezi sebou smířit! Na mou duši! Všichni pořád mluví a mluví. A mluví pěkně, je škoda je zarazit, čestné slovo!“

Měšťáci dozráli dřív, proto se tato hra objevila na veřejnosti ještě před první. Měli jsme z ní pochopitelně radost a určili jsme ji pro otevření nové budovy v chystané sezóně. Vada však byla v tom, že jsme neměli představitele pro hlavní roli zpěváka Těťěrjova, znamenitého basisty kostelního sboru na venkovském městě. Je to zvláštní role: vyžaduje výraznou, osobitou individualitu s mohutným hlasem jako zvon. Mezi žáky divadelní školy byl jeden opravdu vhodný. Navíc to byl skvělý zpěvák s hlubokým basem. Zpíval nejprve na kůru a pak v pěvecké skupině jedné restaurace za městem. Baranov, tak se jmenoval, byl nesporně nadaný, vcelku dobrý, prostosrdečný člověk, jenže pijan a nevzdělanec. Těžko byste mu vykládali literární jemnosti díla. Pak se ale ukázalo, že v dané roli mu jeho prvobytnost posloužila. Baranov pokládal všechno, co ve hře říkal a dělal Těťěrjov, za bernou minci. Těťěrjov se pro něho stal kladnou postavou, hrdinou, ideálem. Díky tomu se autorovy záměry a myšlenky přetvářely samy od sebe v city a myšlenky Těťěrjovova představitele. Takové upřímnosti a vážnosti ve vztahu k idejím hry a k myšlenkám předváděné postavy, jaké osvědčil Baranov, nelze dosáhnout žádným uměním ani technikou. Z Těťěrjova vyšel ne divadelní, ale opravdový zpěvák, což divák okamžitě vycítil a náležitě ocenil. Všechno ostatní bylo v rukou režiséra. Ten disponuje mnoha prostředky k tomu, aby při výkladu hry vykázal živoucí postavě její místo a dodal jí správný význam.

Sezóna 1901–1902, k níž jsme hru chystali, se chýlila ke konci, ale představení nebylo připraveno ani na generální zkoušku, která definitivně upevňuje výsledky vykonané práce. Není-li tato příprava včas fixována, všechno přijde nazmar a nezbyvá než začít znova. Proto bylo rozhodnuto, že bez ohledu na obtíže uspořádáme veřejnou generální zkoušku v Petrohradě, kde jsme obvykle na jaře hráli. Doba byla v politickém ohledu nejistá a znepokojivá. Policie s cenzurou hlídaly každý náš krok, protože Umělecké divadlo bylo díky novému repertoáru považováno za pokrokové, a rovněž sám Gorkij byl pod policejním dozorem. Hra nebyla zprvu povolena. Začaly starosti s úřady. Nejvíce za povolení bojoval Vitte. *Měšťáci* byli uvolněni, ale se škrtly. Některé byly značně kuriózní. Například slova „žena kupce Romanova“ bylo nařizeno zaměnit slovy „žena kupce Ivanova“, poněvadž v příjmení Romanov byla spatřována narážka na vládnoucí dům. Zpočátku se nám podařilo dosáhnout povolení pouze pro abonentní představení, protože Vladimír Ivanovič při vyjednávání s úřady zdůrazňoval zejména, že vypuštěním jedné z inscenací je nám znemožněno splnit své závazky vůči předplatitelům. V důsledku této okolnosti došlo ke kuriózní-

mu případu, který se může zdát téměř nepravděpodobný, ale který byl pro onu dobu neobyčejně charakteristický.

Z obavy, že kromě víceméně „solidních“ abonentů se na naše představení dostane mládež bez vstupenky – pouštěli jsme ji mimochodem velice ochotně –, městský hejtman jednoho krásného dne vydal pokyn, aby místo biletářů kontrolovali lístky strážníci. Když se o tom Vladimír Ivanovič dověděl, nařídil policisty, jejichž přítomnost obecenstvo pobuřovala, z divadelních chodeb odvést a povolat znovu uvaděče. To způsobilo jeho kontroverzi nejdřív se zástupcem komisaře, pak s komisařem samotným a nakonec žádost městského hejtmána, aby se k němu neprodleně dostavil. Němirovič-Dančenko odmítl opustit divadlo během představení a odjel na policii až druhého dne ráno. Hejtman z rozhovoru s ním pochopil jediné, že strážníci pobuřují obecenstvo svou uniformou; slíbil, že je odvolá, ale zatím nařídil, aby se k večernímu představení převlékli do fraků. Na generální zkoušku do Panajevova divadla, kde jsme tehdy při zájezdu hráli, se sjel celý „vládní“ Petrohrad, počínaje velkoknížaty a ministry – všemožní hodnostáři, celý cenzurní výbor, zástupci policejních úřadů a jiní vedoucí úředníci s manželkami a rodinami. Přímo do divadla a kolem něho byla vyslána zesílená policejní asistence; na náměstí před divadlem projížděli četníci na koních. Člověk by si byl mohl myslet, že se chystá ne generální zkouška, ale rozhodující bitva.

Při premiéře byl úspěch představení průměrný. Největší podíl na něm měl Baranovův Tětěrjov. „Prosím, tady ho máme, samorostlý talent z lidu, který jsme hledali!“ rozhodli všichni. „Druhý Šaljapin!“

Dámy ze společnosti se s ním chtěly seznámit, podívat se na něho. Odlíčený Baranov byl přiveden do hlediště. Obstoupily ho komtesy a kněžny. Samorostlý génius z lidu s nimi koketoval. Věru obrázek za všechny paníže!

Na druhý den se objevily recenze a v nich nejvíc vychvalovali Baranova. Chudák! V těch chválách byla jeho záhuba. První, co bez meškání po přečtení recenzí udělal, bylo, že si koupil cylindr, rukavice a módní volný svrchník. Pak si vzal na paškál ruskou kulturu:

„Všehovšudy nějakých deset patnáct novin. To v Paříži nebo v Londýně,“ říkal, „jich mají nejmíň pět set nebo pět tisíc!“

Jinými slovy, Baranov litoval, že ho vychvalovalo pouhých patnáctero novin, kdežto v Paříži by o něm vyšlo pět tisíc recenzí. V tom podle jeho názoru spočívala kultura.

Baranovo chování se rázem změnilo. Zanedlouho začal pít... Léčili ho, vyléčili a odpustili mu – protože byl talent. Vedl si opět vzorně. Ale úměrně

s tím, jak hrál a jeho úspěch rostl, stále víc roli kazil. Pak začal chodit pozdě, leckdy chyběl, údajně pro nemoc, a jednou se dokonce na představení bez omluvy nedostavil. Nezbylo než se s ním rozloučit. Chodil po Moskvě jako vandrák, deklamoval burácivě na ulicích jakési nabubřelé verše a monology, řval vysokým, mohutným hlasem, takže se ocital i na strážnici. Občas ze starého zvyku zašel k nám do divadla. Uvítali jsme ho pokaždé laskavě a dali mu najíst a napít. O návrat do souboru nežádal; říkal:

„Dobře vím, že si to nezasloužím.“

Potom ho někdo potkal na silnici jen ve spodním prádle; nakonec zmizel... Kdepak teď asi je, ten nadaný, milý tulák s dětským srdcem a rozumem? Zřejmě zemřel – na slávu, protože neunesl úspěch. Nechtě je mu země lehká!

Představení jako celek se ani v Petrohradě, ani v Moskvě většího úspěchu nedočkalo a přes naši snahu jeho společensko-politický význam k divákům nepronikl – když nepočítáme úlohu Baranova, který ze všeho nejméně myslel na politiku.

Na dně

V DOBĚ našeho prvního zájezdu na Krym, když jsme seděli jednou večer na terase a naslouchali pleskání mořských vln, Gorkij mi potmě vyprávěl obsah této hry, kterou tehdy teprve promýšlel. V první redakci měl hlavní roli komorník z dobrého domu, který pečoval hlavně o límeček košile k fraku, o to jediné, co ho pojilo s dřívějším životem. V nocležně bylo těсно, lidé se mezi sebou hádali, ovzduší bylo otráveno nenávistí. Druhé jednání končilo nenadálou policejní štárou. Celé lidské mraveniště se hned začalo hemžit, každý chtěl honem schovat, co nakradl. V třetím jednání přicházelo jaro a slunce; příroda ožívala, nocležníci vylézali ze zatuchlé atmosféry na čerstvý vzduch, na zemní práce, zpívali písničky a na slunci a čerstvém vzduchu zapomínali na vzájemnou nenávist.

Nyní nás čekalo nastudování a provedení této hry v nové, mnohem hlubší redakci. Název Na dně života Gorkij posléze na radu Němiroviče-Dančenko zkrátil do dvou slov – *Na dně*. Před námi byl obtížný úkol: nová tónina a styl hry, nové prostředí, nový svérázný romantismus, patos blízký na jedné straně teatrálnosti a na druhé kazatelství.

„Nemám rád, když Gorkij jako kněz vystoupí na kazatelnu a začne kázat svému stádu a houkat církevnicky to své o,“ řekl jednou Čechov

o Gorkém. „Alexej Maximovič musí bořit, co má být zbořeno, v tom je jeho síla a poslání.“

Gorkého nutno umět vyslovovat tak, aby věta zněla a žila. Jeho poučující a kazatelské monology, třeba ten o Člověku, se mají říkat prostě, s přirozeným vnitřním pohnutím, bez teatrálnosti a nabubřelosti. Jinak se z vážné hry stane melodram. Museli jsme si osvojit osobitý bosácký styl a neplést si ho s obvyklou, běžnou jevištní polohou nebo s vulgární hereckou deklamací. Bosák musí mít prostor, volnost, svou zvláštní ušlechtilost. Kde je vzít? Je nutno proniknout do skrytých hlubin Gorkého duše, podobně jako jsme to svého času udělali s Čechovem, abychom našli tajný klíč k autorovu nitru. Pak se efektní slova bosáckých aforismů a květnatých kazatelských frází naplní duchovní podstatou samotného básníka a herce pronikne vzrušením spolu s ním.

V. I. Němirovič-Dančenko a já jsme jako vždy přistoupili k dílu každý po svém. Vladimír Ivanovič odhalil mistrovsky obsah hry; jako spisovatel zná literární postupy, které vedou k tvorbě. Já jsem se zase po svém zvyku na počátku práce bezmocně zmítal; vrhal jsem se od mravů k citu, od citu k obrazu, od obrazu k inscenaci nebo jsem obtěžoval Gorkého ve snaze najít u něho tvůrčí látku. Vyprávěl mi, jak a podle koho hru psal, hovořil o svém tuláckém životě, o svých setkáních, o prototypch jednajících osob a zejména o mé roli Satina.

Tak jsem se dověděl, že bosák, podle kterého postavu vytvořil, doplatil na svou obětavou lásku k sestře. Byla provdaná za poštovního úředníka, který zpronevěřil státní peníze. Hrozila mu Sibiř. Satin peníze opatřil a tím švagra zachránil. Jenže ten uvěřil, že se Satinem není všechno v pořádku, a podle ho zradil. Satin pomluvu náhodou vyslechl a v záchvatu zuřivosti udeřil zrádce lahví do hlavy a zabil ho. Byl za to odsouzen na Sibiř. Jeho sestra zemřela. Když se vrátil z vězení, chodil s rozhalenou hrudí po Nižním Novgorodu a s nataženou rukou prosil francouzsky dámy o almužnu. Ty mu ji ochotně za jeho romanticky malebný vzhled dávaly.

Vyprávění Gorkého nás tak vzrušovalo, že se nám zachtělo poznat skutečný život vydědenců. Zorganizovali jsme proto výpravu za účasti mnohých herců, kteří byli do hry obsazeni, dále V. I. Němiroviče-Dančenko, výtvarníka Simova, mne aj. Pod vedením spisovatele Giljarovského, znalce bosáckého života, jsme prošli Chitrovův trh. Bosákovým náboženstvím je svoboda, jeho doménou je nebezpečí, loupeže, dobrodružství, vraždy, krádeže. To všechno kolem něho vytváří ovzduší romantiky a svěrázné divoké krásy, kterou jsme právě tenkrát hledali.

Oné noci byl po velké krádeži na Chitrovově trhu vyhlášen tamější tajnou správou tak říkajíc válečný stav. Bylo proto obtížné získat pro cizí osoby povolení ke vstupu do některých nocleháren. Na různých místech stály skupiny ozbrojených lidí. Museli jsme procházet kolem nich. Několikrát nás oslovili a ptali se po propustce. Na jednom místě jsme se dokonce museli plížit, aby nás „pánbu chraň někdo neuslyšel“. Když jsme prošli ochranným pásmem, ulevilo se nám. Pak už jsme si volně prohlíželi velké společné ložnice s nekonečnými řadami paland, kde leželo mnoho unavených lidí, žen a mužů, podobných mrtvolám. Uprostřed velké noclehárny sídlila tamější univerzita s bosáckou inteligencí. To byl mozek Chitrovova trhu, kde se gramotní lidé zabývali přepisováním rolí pro herce a pro divadlo. Tísnilo se v nevelké místnosti a připadali nám milí, přivětiví a pohostinní. Zvlášť jeden si nás získal svou krásou, vzděláním, vychováním, dokonce vybranými způsoby, ušlechtilými rukama a jemným profilem. Hovořil perfektně téměř všemi jazyky, protože byl dříve jízdním gardistou. Když prohrýl své jmění, octl se na dně; podařilo se mu však na čas se odtud vymanit a znovu se stát člověkem. Oženil se, dostal dobré místo, nosil uniformu, která mu tuze slušela.

Takhle se v té uniformě projít po Chitrovově trhu, blesklo mu jednou hlavou.

Ale brzy na ten hloupý nápad zapomněl... Jenže nápad se ozval znovu... a zas... a zas. A tu jednou při služební cestě do Moskvy zamířil na trh, všechny udivil – a navždy tam zůstal bez sebemenší naděje někdy odtamtud vyvážnout.

Všichni ti milí nocležníci nás přijali jako staré přátele, tak dobře nás znali z divadla a z rolí, které pro nás přepisovali. Vybalili jsme pohoštění, vodku se salámem, a hody začaly. Když jsme vysvětlili účel své návštěvy – studium života bývalých lidí kvůli Gorkého hře – vhrkly bosákům dojetím slzy do očí.

„Taková čest pro nás!“ vykřikl jeden z nich.

„A vůbec, co je na nás tak zajímavého, že nás chcete ukazovat na divadle?“ naivně se divil jiný.

Hovor se točil kolem toho, jak prý, až přestanou pít, z nich budou zas lidi, jak odsud vyjdou atd. atd.

Zejména jeden z bosáků vzpomínal na minulost. Z dřívějšího života či jako památka na něj mu zůstal ubohoučký obrázek vystřižený z nějakého ilustrovaného časopisu: byl na něm nakreslen staříčkový otec v teatrální póze, jak ukazuje synovi směnku. Vedle stojí uplakaná matka, zatímco zahanbe-

ný syn, krásný mladík, strnul v nehybném postoji s očima sklopenýma hanbou a zármutkem k zemi. Tragédie spočívala zřejmě ve zfalšování směnky. Výtvarník Simov obrázek pohaněl. Rány boží! Co se to jen tenkrát semlelo. Jako by někdo těmi živými nádobami naplněnými po hrdlo alkoholem zatřepal a jed se jim vrazil do hlavy... Zrudli a přestali se ovládat – stala se z nich divá zvíř. V záplavě nadávek popadli jedni láhve, druzí stoličky, rozpřáhli se a vrhli se na Simova... Stačila vteřinka a byl ztracený. Ale v té chvíli Giljarovskij vyhrkl mocným hlasem nadávku jako hrom a omráčil její komplikovaností nejen nás, ale samotné bosáky. Překvapení, nadšení a estetický požitek je zmrazilo na místě. Nálada se okamžitě změnila. Propukl bláznivý smích, potlesk, ovace, zazněla blahopřání a projevy vděčnosti za geniální kletbu, která nás zachránila před smrtí nebo zmrzačením.

Výprava na Chitrovův trh vzbudila líp než diskuse o hře nebo její rozbor moji fantazii a tvořivost. Objevil se model, podle něhož se dá pracovat, živý materiál vhodný pro vytváření lidí a obrazů. Všecko dostalo reálný podklad a stanulo na svém místě. Při kreslení náčrtů a rozvrhování výjevů nebo když jsem vysvětloval hercům tu či onu scénu, řídil jsem se živými vzpomínkami, a ne výmyslem nebo předpoklady. Avšak hlavní smysl výpravy tkvěl v tom, že jsem pocítil vnitřní smysl hry. Svoboda za každou cenu! – to je její duchovní podstata. Svoboda, kvůli které lidé klesají až na dno života, aniž tuší, že se tam z nich stávají otroci.

Po skvělé výpravě na dno života, jak jsem ji tu vylíčil, jsem se mohl už snadno pustit do makety a plánu hry – cítil jsem se v noclehárně jako doma. Ale přede mnou jako hercem vyvstala obtíž: měl jsem na jevišti tlumočit autorovu tendenci obsaženou v promluvách a monolozích Satinových. Přidáme-li k tomu bosácký romantismus, který mě sváděl k obvyklé divadelní šabloně, budou jasné těžkosti i nebezpečná úskalí, na něž jsem v úloze herce každou chvíli narážel. Jako Satin jsem tak nemohl stále dosáhnout toho, v čem jsem podvědomě uspěl v roli Stockmanna. V Satinovi jsem hrál samotnou tendenci a přemýšlel jsem o společensko-politickém významu hry, jenže právě to se mi nedařilo. Kdežto v roli Stockmanna jsem naopak nemyslel na politiku a na tendenci a tak potom vznikla intuitivně sama sebou.

Praxe mě znovu přivedla k závěru, že u her společensko-politického významu je zvláště důležité, aby herec sám začal žít myšlenkami a city postavy, a tendence hry se prosadí sama. Naproti tomu přímá cesta, bezprostřední zaměření na tendenci vede nevyhnutelně k pouhé teatrálnosti.

Musil jsem na roli nemálo pracovat, abych sešel z nesprávné cesty, na

ktehou jsem se původně dostal ve snaze o tendenci a romantismus, jež nelze zahrát; musí vzniknout samy – jako výsledek a závěr správného vnitřního předpokladu.

Představení mělo ohromující úspěch. Znova a znova byli vyvoláváni režiséři, všichni herci a zejména velkolepý Luka – Moskvín, skvělý baron – Kačalov, Nasta – Knipperová, Lužskij, Višněvskij, Burdžalov a nakonec sám Gorkij. Byl na něho zábavný pohled, jak přišel poprvé na jevištní prkna se zapomenutou cigaretou v zubech, jak se v rozpacích usmíval a neměl tušení, že by měl vyndat cigaretu z úst a klanět se divákům.

„Tak vida, lidičky moji, mělo to úspěch, no ne, na mou duši!“ jako by si v té chvíli říkal. „Tleskají! Namoutě! Volají! To jsou věci!“

Gorkij se stal hrdinou dne. Chodili za ním v divadle i na ulici; sbíhal se k němu dav zírajících ctitelů a zejména ctitelek; Gorkij přitom zpočátku v rozpacích nad svou popularitou žmoulal svůj zastřížený rezavý knírek a co chvíli si upravoval dlouhé, rovné vlasy chlapskými prsty silné ruky nebo pohazoval hlavou, aby odhodil z čela pramen spadlých vlasů. Navíc sebou trhal, rozvíral chřípí a bezradně se krčil.

„Lidičky,“ oslovoval ctitele s provinilým úsměvem, „víte, tento... to se nehodí... opravdu! Čestné slovo!... Co na mně vidíte?! Nejsem přeci žádná zpěvačka... ani baletka... Něco takového... No vidíte, opravdu, čestné slovo...“

Avšak jeho směšné rozpaky a zvláštní způsob řeči ve chvílích, kdy se cítil nesvůj, provokovaly ctitele ještě víc a tím silněji je k němu přitahovaly. Gorkij působil mocným kouzlem. Byla v něm osobitá krása a plastičnost, volnost a nenucenost. V mé vizuální paměti utkvěl jeho krásný postoj, když mě na jaltském molu doprovázel a čekal, až parník odpluje. Nedbale opřen o balíky zboží, v náručí se svým malým synkem Maximkou hleděl zadumaně do dálky; ještě chvílku, zdálo se, a vznese se z mola a poletí kamsi daleko, za svým snem.

Místo intuice a citu – naturalismus

/ VLÁDA TMY

TUTO NOVOU PRÁCI jsem se snažil včlenit do proudu *emocionálně intuitivního*, ale proti své vůli jsem zabředl do naturalismu.

Tolstého hra *Vláda tmy* měla následovat hned po *Měštácích*. Ve snaze

hledat stále něco nového nemohl jsem se smířit s divadelní manýrou při tvorbě postav mužiků. Chtělo se mi předvést opravdového mužika, pochopitelně nejen pomocí kostýmu, ale hlavně vystižením jeho vnitřní podoby. Výsledek však dopadl jinak. Duchovní stránku hry jsme my herci nepostihli, nedokázali jsme to, nedorostli jsme do ní; abychom vyplnili vzniklou mezeru, přehnali jsme, jak to v takových případech vždycky bývá, vnější, žánrovou stránku. Nebyla ovšem vnitřně zdůvodněná, takže zbyl jen holý naturalismus. A o co blíž to mělo ke skutečnosti, k etnografičnosti, o to bylo všecko horší. Duchovní tmu jsme nevyjádřili, a proto vnější, naturalistická tma byla zbytečná: neměla co doplňovat a ilustrovat. Etnografie zadusila herce i samotné drama.

Po výtvarné a kostýmové stránce se vykonalo víc než bylo třeba; a lze s jistotou tvrdit, že na jevišti ještě nikdy nestála tak opravdová vesnice. Odjeli jsme studovat venkovský život na hranice tulské gubernie, kde se drama odehrává. Žili jsme tam celé dva týdny a zajížděli do okolních vsí. Byl s námi scénograf Simov a vedoucí krejčovské dílny výtvarnice Grigorjevová. Nakreslili jsme si chalupy, dvory a kůlny, prostudovali svatební obřady a jiné zvyky, běh všedního dne, každý detail života v hospodářství; odvezli jsme si odtud veškeré oblečení, košile, kožíšky, nádobí, věci denní potřeby. A nejen to, vzali jsme s sebou „jako vzor“ vesnickou babku a starého rolníka, kmotra a kmotru. Oba prokázali vzácné vlohy pro naše herecké umění. Obzvláštní talent měla stařena. Povinnosti kmotry a kmotra záležely v tom, aby režie hry odpovídala životu na vsi. Po několika zkouškách znali nazpaměť text všech rolí a odříkávali ho bez nápovědy. Jednou jsme pro onemocnění představitelky Matrjony museli požádat kmotru, aby za ni zaskočila. A co se nestalo? Její improvizace zapůsobila ohromujícím dojmem. Poprvé jsme měli příležitosti uvidět, co je to pravá vesnice na jevišti, co je to opravdová duchovní tma a její vláda. Když stařena přinesla Anisje jed pro jejího muže a uzlovatou rukou hledala mezi stařecky scvrklými prsy malý balíček, načež naprosto klidně a věcně, nechápajíc míru svého zločinu, vysvětlovala Anisje, jak má postupně a nenápadně otrávit člověka, běhal nám mráz po zádech. Této zkoušce byl přítomen Tolstého syn Sergej Lvovič. Herecký výkon stařeny ho tak nadchl, že nás začal přemlouvát, abychom jí úlohu Matrjony svěřili. Návrh to byl lákavý. Promluvili jsme s představitelkou Matrjony a ta souhlasila. Bylo rozhodnuto, že novopečenou herečku pustíme na jeviště. Jenže se vyskytla jedna nepřekonatelná překážka. Ve výstupech, v nichž se měla na někoho rozzlobit, se uchýlovala místo k autorskému textu k vlastní verzi, prosycené takovými vybranými

nadávkami, že by je žádná cenzura nepovolila. Marně jsme ji prosili a přesvědčovali, aby upustila od hrubých slov na jevišti: podle jejího názoru by to neodpovídalo přirozené povaze skutečného venkovana.

Přitom tak procítěně, dokonale a výstižně tlumočila vnitřní a vnější obsah tragédie Tolstého, tak potvrzovala oprávněnost všech detailů naší naturalistické inscenace, že každý z nich přímo ožíval a stával se neodmyslitelnou součástí představení.

Také herečka Butovová v roli Anisji měla dokonalý cit pro vesnici. Obě, kmotra i Butovová, vytvářely nezapomenutelnou dvojici.

S bolestí v srdci jsme museli vyškrtnout kmotru ze seznamu účinkujících, už proto, že její klení bylo stále štavnatější. Poté jsem ji zařadil do zástupu, který se shlukl před chalupou zemřelého Petra, otráveného vlastní ženou. Schoval jsem ji sice až dozadu, leč přesto její jediné zaštkání přehlušilo výkřiky všech ostatních. Protože jsem nebyl s to se s ní rozloučit, vymyslel jsem si pro ni speciální pauzu, během níž přešla sama po jevišti, přičemž si broukala písničku a pak volala na kohosi v dálce. Volání starého zesláblého hlasu tak evokovalo širé prostory skutečného ruského venkova, tak utkvívало v paměti, že se po ní na scéně nemohl nikdo objevit. Učinil jsem tedy poslední pokus: nepustil jsem ji na jeviště, ale nechal ji jen zpívat za scénou. Ale i to bylo pro herce nebezpečné. A tak jsme nakonec nahráli její zpěv na gramofon; reprodukováná píseň už souhru na jevišti neohrožovala a mohli jsme ji použít.

S lítostí v srdci jsme se museli zříct velkého, ale nepoužitelného talentu. Pokus však pro mne nezůstal bez užitku. Z vlastní zkušenosti jsem teď věděl – a na několika desítkách zkoušek si to ověřil – že realismus na jevišti působí jen tehdy naturalisticky, není-li zdůvodněn hercem zevnitř. Ale jakmile takové zdůvodnění nechybí, pocítujeme realismus jako nutnost anebo si ho prostě neuvědomujeme díky naplnění vnějšího života jeho niternou podstatou. Všem teoretikům, kteří to z praxe nevědí, bych poradil, aby si má slova ověřili přímo na jevišti.

Žel, realismus vnějšího prostředí ve *Vládě tmy* nebyl dostatečně vnitřně zdůvodněn samotnými herci, takže scénu ovládly věci, předměty, všednodenní povrch. Tím že jsme bezděky zapoměli na intuici a city, octli jsme se v zajetí naturalistické každodennosti a jejích detailů, pod jejichž tíhou zanikla vnitřní podstata hry a postav.

S INSCENACÍ *Julia Caesara* se stalo přibližně totéž co s *Vládou tmy*. Naše vnitřní herecká práce byla slabší než vnější stránka představení, a tak jsme se znovu octli v historizujícím naturalismu.

Zastavil se u mě V. I. Němirovič-Dančenko. „Rozhodnuto, hrajeme Shakespearova *Julia Caesara*,“ pravil a položil kloubouk na stůl.

„A kdypak ho budeme hrát?“ divil jsem se.

„Při zahájení příští sezóny,“ odpověděl Vladimír Ivanovič.

„A kdy máme stihnout plán inscenace, dekorace a kostýmy? Za pár dní se soubor rozjede na letní dovolenou,“ divil jsem se dál.

Když Němirovič-Dančenko mluví tak jistě, znamená to, že proseděl nejednu noc s tužkou v ruce nad plány do budoucna a studoval lhůty a veškeré podrobnosti po všech stránkách složitého divadelního mechanismu.

Výběr her do repertoáru probíhá v našem divadle jako těžký porod. A tentokrát s ním byla práce ještě horší než jindy. Byl už duben, čas k odjezdu na pohostinská představení do Petrohradu, a nikdo dosud nevěděl nic určitého o práci, která nás příští sezónu čeká.

Chápal jsem, že na spory není čas, že je třeba souhlasit a pustit se do realizace nemožného. Němirovič-Dančenko a výtvarník Simov se vydali do Říma za materiálem, v moskevském divadle byla zatím zřízena celá kancelář pro přípravné práce. Vzniklo několik oddělení, která vedli herci a režiséři souboru. Oddělení byla umístěna ve foyeru divadla a v přilehlých místnostech. Jedno oddělení odpovídalo za literární záležitosti; všecko, co se týkalo textu, překladu, jeho úprav a krácení, literárních informací a komentářů, se posílalo tam. Druhé oddělení mělo na starosti všecko, co se týkalo způsobu života a archeologie Caesarovy doby, obyčejů, mravů, veřejného života, bydlení, jeho úrovně a vybavení atd. Třetí oddělení se staralo o kostýmy, o jejich návrhy, střihy, vzory látek, jejich nákup, barvení atd. Čtvrté oddělení se zabývalo zbraněmi a ostatními rekvizitami. Páté oddělení se soustředilo na dekorace: shromažďovalo se v něm všechno, co se opatřilo jinde, třídil se tu dodaný materiál a rozdělával se ostatním oddělením. V celém divadle byl vyhlášen válečný stav, všichni herci, pracovníci administrace a zaměstnanci byli mobilizováni. Nikdo nesměl pod žádnou záminkou práci odmítnout.

Pracovníci, kteří nebyli vázáni povinnostmi na místě, byli posíláni do muzeí, knihoven, k vědeckým odborníkům na antickou kulturu, k soukro-

mým sběratelům, k antikvářům. Všechny instituce a osoby, na něž se divadlo prostřednictvím svých zástupců obrátilo, reagovaly na naše prosby a posílaly nám své drahé výtisky, muzejní exponáty, zbraně ap. Můžeme s jistotou tvrdit, že veškerý bohatý materiál, který byl v Moskvě k dispozici, jsme dokonale zužitkovali.

Ještě bohatší materiál přivezl Němirovič-Dančenko z Říma.

Díky této organizaci se nám podařilo během několika týdnů shromáždit tolik, na co by za jiných podmínek nestačil ani rok. Mnohé z toho, o čem teď po válce nelze ani snít, bylo tehdy možné a dostupné. Například členové pořizovací komise obcházeli všechny obchody a vybírali množství látek nejrozličnější kvality a barev. Přivázeli je pak do divadla, rozvěšovaly na jevišti, naplno osvětlovali všemi světly rampy, sufit a reflektorů, prohlíželi je z hlediště a vybírali z nich nejefektivnější kusy. Barevná škála kostýmů byla vybrána s obzvláštní pečlivostí. Libovolná skupina herců vytvářela na jevišti paletu barevně sladěných lahodných odstínů.

Studovali jsme kostýmy, jejich střihy a způsob nošení, zacházení se zbraněmi, antickou plastiku. Museli jsme se s tím seznamovat nejen teoreticky, ale i prakticky. Měli jsme proto k dispozici zkušební kostýmy, v nichž jsme nejen zkoušeli, ale nosili je v divadle po celý den, abychom se v nich naučili pohybovat. Stejný postup jsme zvolili už dříve, při inscenaci Čechovových *Tří sester*. Museli jsme se naučit nosit vojenskou uniformu a to vyžaduje návyk; rovněž tenkrát, stejně jako v případě *Julia Caesara*, jsme celé dny chodili ve stejnokroji; tehdy jsme se dokonce odvažovali vyjít v něm na ulici, odpovídat na pozdravy strážníků a riskovat, že se dostaneme před soud. Zkušenosti, které jsme tak získali, nám dali to, co se nedá vyčíst z knih, dovědět z teorií ani odkoukat z obrázků. Naučili jsme se zacházet s tógou, skládat její řasení v dlaně, přehazovat ji přes rameno, přes hlavu i přes ruku, a také držet při gestikulaci konec tógy s rozpuštěným řasením v ruce. Vytvořili jsme si tak schéma pohybů a gest po vzoru antických soch.

Po návratu ze zahraničí se Vladimír Ivanovič ujal hlavního vedení a my jsme mu pomáhali. Především bylo nutno vyřešit konstrukci kulis. Každá dekorace musí mít svou scénickou zvláštnost, a to nejen ve smyslu výtvarném, barevném, ale co do režijního záměru. V první řadě bylo třeba najít toto je ne sais quoi, ono zrnko, které dodá říz, překvapí originálním pojetím a půvabem. Potřebovali jsme například znázornit malým počtem statistiků pochod velkého Brutova vojska odcházejícího do boje. V téže dekoraci se v dálce objevuje Brutův protivník Antonius se svým vojskem. Výjev se odehrává na velké pláni příhodné pro bitvu dvou nepřátelských armád.

Horizont přes celé jeviště, kterým v divadle disponujeme, a malířská perspektiva vytvořily iluzi potřebného prostoru. Ale jak předvést početné vojsko s nevelkým množstvím statistů? Chtělo to nějaký šikovný trik, který by oklamal diváka. Zkouška nás přesvědčila, že je mnohem účinnější a taktičtější neukazovat pochodující vojáky v celé výšce, ale jen do poloviny – hlavy, přílby, část trupu, špičky pík. Iluze je větší, když se vojáci pohybují za kmeny stromů nebo za vyčnívajícími skalami. Velké propadlo nám dovolovalo skrýt dolní polovinu těla kráčejících statistů. Za nimi, skrytě před diváky, nesli pomocníci celý les kopí: představa hustého davu se tím zesilovala. Tento trik měl navíc výhodu, že stačilo kostýmovat statisty jen do pasu, protože nohy jim nebyly vidět. Statisté procházeli propadlem, pak přeběhli pod podlahou a znovu se objevili tam, odkud před chvílí vyšli. Vznikla nekonečná řada vojáků. Při přebíhání v zákulisí stačili jim připravení krejčí dávat nové součásti vojenské uniformy, měnili totiž přílby a pláště, takže vznikl dojem stále nových a nových oddílů.

Se stejným počtem statistů se podařilo v prvním jednání vzbudit přesvědčivý dojem davu na ulici. Velké propadlo vytvářelo iluzi svažující se ulice. V hloubce propadla, v perspektivě, stejně jako u pochodujícího vojska, bylo vidět hlavy lidu hemžícího se v dálce. Řady krámků klesaly od rampy do propadla a ztrácely se v davu. Byla tu i zbrojířova dílna, kde se kuly meče a brnění, přičemž rámus z kovárny se mísil s hlukem davu. Ulice zahýbala a vedla dál po proscéniu až za pravou kulisu. Z kopce do ní ústila ulička s typicky italskými schody. Dav se tedy mohl pohybovat dolů i nahoru a zároveň podél jeviště, takže celek vytvářel pestrý obraz pouličního života. Na nároží uprostřed jeviště byla římská lazebná. Patricijové se tam scházeli jako v klubu. Nad lazebnou na ploché střeše byla zahrádka s lavičkou. Odtud tribuni lidu pronášeli řeči k davu, shlukujícím se na proscéniu zády k divákům. Po ulici kráčely matrony v doprovodu otroků. Z lazebny je uctivě zdravili šviháci a když přešly, zvali k sobě poblíž pobíhající kurtizány. Zdola po hlavní třídě vycházel průvod: na jedněch nosítkách spočíval slavnostně a vznešeně Caesar, na druhých si hověla Calpurnie. Když je donesli ke středu jeviště, hlasatel zastavil průvod. Jeho upozorňování vyvolávalo v davu zmatek. Hned za nimi se objevil Brutus se svými stoupenci. Smutným pohledem provázel vzdalující se průvod. Obklopili ho prostí lidé z davu a podávali mu ponížené žádosti se stížnostmi na útlak... Vybavuji si při té příležitosti jeden anekdotický případ, který výmluvně dokazuje nezbytnost jevištní výchovy dokonce i těch nejposlednějších statistů. Bruta jsem hrál já. Stalo se, že jeden z prosebníků se opozdil.

Němirovič-Dančenko, který sledoval představení ze zákulisí, pokynul jednomu z právě volných statistů a požádal ho, aby zaskočil za nepřítomného. A tu už se ke mně blíží typickým krokem písaře, který přichází k přednostovi kanceláře, náhradník, zcela po dnešním způsobu se ukloní a ačkoli měl římskou tógu, zřetelně oznamuje:

„Konstantine Sergejeviči, Vladimír Ivanovič mi ráčil nařídít, abych vám předal...“ a podává mi kaširované římské tabulky.

Představení *Caesara* mělo obrovský úspěch, ale hlavně díky režii a výkonu V. I. Kačalova, který vytvořil vynikající titulní postavu. Pokud jde o práci ostatních herců, došlo opět k posunu. Nemohli jsme výkonem soupeřit s výpravou a znovu jsme vybočili z emocionálně intuitivního pojetí do historizujícího naturalismu.

V muzeu Uměleckého divadla jsou uloženy režijní poznámky Němiroviče-Dančenka, které byly k této inscenaci vedeny neobyčejně pečlivě. Protože výprava se zaměřila spíš než na Shakespearovu tragédii na historicko-naturalisticky pojaté téma Řím za doby Julia Caesara, poznámky se hemží množstvím mravoličných charakteristik a detailů.

Višňový sad

MĚL JSEM to štěstí, že mi bylo dopřáno pozorovat zpovzdálí, jak Čechov tvoří svou *Višňovku*. Jednou v rozhovoru s Antonem Pavlovičem o rybaření ukazoval náš herec A. R. Artom, jak se navléká červ na háček a jak se hází udice s olůvkem nebo se splávkem. Takové a podobné scény předváděl nenapodobitelný herec velice výstižně. Čechov proto upřímně litoval, že je nevidí plně hledíště diváků. Zanedlouho poté pozoroval Čechov jiného našeho herce při koupání v řece, a tu dostal nápad.

„Poslyšte, Artom by měl v mé hře chytat ryby, N. by se mohl koupat vedle na plovárně, cachtat se tam a křičet a Artom by se na něho zlobil, že mu plaší ryby.“

Čechov je viděl v duchu na jevišti – jednoho s udicí poblíž plovárny a druhého, jak se na plovárně, tj. za scénou, koupá. Za několik dní nám Anton Pavlovič slavnostně oznámil, že muži z plovárny amputovali ruku, ale on přesto vášnivě rád hraje svou jedinou rukou kulečník. Z rybáře se zase vyklubal staříčkový komorník, hromadící peníze.

Po čase se v Čechovových představách začalo rýsovat okno starého statkářského domu, kterým do místnosti vnikaly větve stromů. Potom stromy

sněhobíle rozkvetly. Později se v Čechovově vymyšleném domě ubytovala jakási paní.

„Jenže vy takovou herečku nemáte. Poslyšte! Chtělo by to zvláštní stařenu,“ uvažoval Čechov. „Pořád běhá k starému komorníkovi a půjčuje si od něho peníze...“

Ve společnosti stařeny se objevil její bratr či strýc – bezruký pán, vášnivý milovník kulečníku, dítě, které nemůže žít bez komorníka. Komorník jednou odjel, a jelikož nepřipravil pánovi kalhoty, pán proležel celý den v posteli...

Víme teď, co ve hře zůstalo a co se beze stopy ztratilo nebo zanechalo stopu jen nepatrnou.

V létě roku 1902, když se Čechov chystal psát *Višňovku*, žil společně se svou ženou, O. L. Čechovovou-Knipperovou, herečkou Uměleckého divadla, v našem domku na matčině panství Ljubimovce. Vedle, v rodině našich sousedů, žila Angličanka, guvernánka, malá, hubeňoučká bytost s dvěma dlouhými dívčími copy, oblečená do pánských šatů. Díky této kombinaci nebylo snadné vyznat se hned v jejím pohlaví, původu a věku. Jednala s Antonem Pavlovičem bez skrupulí a jemu se to velice líbilo. Denně se setkávali a říkali si vzájemně strašné hlouposti. Čechov například Angličanku ujišťoval, že byl v mládí Turek, že vlastnil harém, že se brzy vrátí do vlasti, stane se pašou a pak pro ni pošle. Mrštná anglická gymnastka mu jakoby z vděčnosti vyskakovala na ramena, uvelebila se mu za krkem a zdravila místo Antona Pavloviče všechny kolemjdoucí – smekala mu totiž klobouk, ukláněla se a klaunsky komickou lámanou ruštinou breptala:

„Maucta! Maucta! Maucta!“

Přitom ohýbala Čechovovi hlavu na znamení pozdravu.

Ten, kdo viděl *Višňovku*, poznává v téhle originální bytosti prototyp Charlotty.

Sotva jsem si hru přečetl, hned jsem všecko pochopil a vyjádřil jsem své nadšení Čechovovi písemně. Byl z toho celý pryč! Usilovně se ubezpečoval, že Charlotta musí být rozhodně Němka a rozhodně hubená a dlouhá, taková, jako herečka Muratovová, která se Angličance, podle níž byla napsána Charlotta, ani trochu nepodobala.

Postava Jepichodova vznikla z mnoha prototypů. Základní rysy pocházely od úředníka, který tu byl na letním bytě. Spisovatel s ním často rozmlouval a naléhal na něho, aby studoval, protože člověk má mít rozhled, být vzdělaný. A tak si Jepichodovův prototyp koupil především červenou kravatu a zatoužil učit se francouzsky. Nevím, jak se to stalo, že od tohoto

úředníka Čechov dospěl k postavě poměrně zavalitého, již staršího Jepichodova, kterého vytvořil v první redakci hry.

Neměli jsme však herce vhodné postavy a zároveň nešlo při obsazování hry opomenout talent Čechovova oblíbeného I. M. Moskvina, který byl tehdy mladý a štíhlý. Úlohu jsme mu svěřili; mladý herec si ji přizpůsobil a využil přitom své vlastní improvizace na večírku, o němž už byla řeč. Domnívali jsme se, že Antona Pavloviče taková nevázanost rozzlobí, smál se však a po zkoušce řekl Moskvinovi:

„Zrovna takového jsem ho chtěl napsat. Poslyšte, to se vám povedlo!“

Vzpomínám si, že Čechov dokončil postavu v těch obrysech, kterými ji obdařil Moskvin.

Postava studenta Trofimova byla rovněž napsána podle jednoho tehdejšího obyvatele Ljubimovky.

Na podzim roku 1903 přijel Čechov do Moskvy celý nemocný. To mu však nebránilo v účasti téměř na všech zkouškách nové hry, pro jejíž definitivní název se nemohl stále rozhodnout.

Jednou večer mi byla telefonicky vyřízena Čechovova prosba, abych k němu ze závažných důvodů zajel. Nechal jsem práce a uháněl; zastihl jsem ho navzdory chorobě velmi cíleho. Zřejmě si nechával důležité věci, podobně jako děti dobrý moučník, až na konec. Zatím jsme všichni jako obvykle seděli za čajovým stolem a smáli se, neboť kde byl Čechov, tam se nikdo nenudil. Když jsme dopili, odvedl mě do své pracovny, zavřel dveře, sedl si do svého tradičního koutku na divanu, usadil mě proti sobě a začal mě už posté přesvědčovat, abych v jeho nové hře vyměnil několik herců, kteří se podle jeho názoru pro ni nehodili. „Jsou to ale skvělí herci,“ popíšíl si zmírnit rozsudek.

Věděl jsem, že tohle téma je jen úvod, a proto jsem se nepřel. Nakonec jsme se dostali k podstatě našeho rozhovoru. Čechov se na chvíli odmlčel, chtěl působit vážně, ale nedařilo se mu to – triumfální úsměv pronikal z nitra na povrch.

„Poslyšte, našel jsem pro hru kouzelný název. Kouzelný!“ prohlásil a upřeně se na mě díval.

„Jaký?“ zmocnilo se mě vzrušení.

„*Višňovka*,“ řekl a na celé kolo se radostně rozesmál.

Nepochopil jsem důvod jeho radosti a ani v názvu jsem neshledal nic zvláštního. Ale abych Antona Pavloviče nezklamal, musel jsem se tvářit, že na mě jeho objev udělal dojem. Čímpak ho vlastně nový titul tak nadchl? Začal jsem se ho opatrně vyptávat, ale opět jsem narazil na onu zvláštní

Čechovovu vlastnost: neuměl hovořit o svých výtvorech. Místo vysvětlení začal všelijak, s nejrůznější intonací a zvukovým zabarvením opakovat:

„*Višňovka*. Poslyšte, to je ale kouzelný název! *Višňovka*. *Višňovka*!“

Pochopil jsem z toho jedině, že jde o něco nádherného, něžně milovaného: půvab názvu nevyjadřovala slova, ale sama intonace Čechovova hlasu. Opatrně jsem to naznačil; moje poznámka ho zarmoutila, vítězoslavný úsměv na tváři se rozplynul, rozhovor začal váznout. Nastalo trapné ticho.

Od setkání uplynulo několik dnů nebo týden... Jednou při představení zašel ke mně do šatny a s vítězoslavným úsměvem si přisedl k mému stolku: Čechov se rád díval, jak se chystáme na představení. Sledoval líčení tak pozorně, že se podle jeho obličeje dalo uhodnout, nanášíme-li líčidla dobře nebo špatně.

„Poslyšte, ne *Višňovka*, ale *Višňový sad*,“ oznámil a rozesmál se na celé kolo.

V první chvíli jsem se ani nedovtípl, o co jde, ale Anton Pavlovič dál vychutnával název hry s důrazem na něžnou slabiku „*ňo*“ ve slově *višňový*; jako by tím chtěl polaskat dřívější krásný, ale teď už zbytečný život, který ve své hře s lítostí ničil. Tentokrát jsem pochopil jemný rozdíl: *Višňovka*, to je obchodní záležitost, výnosný podnik. *Višňovky* jsou potřebné i teď. Ale *Višňový sad* žádný výnos neskýtá, uchovává v sobě a ve své kvetoucí běli poezii bývalého panského života. Takový sad roste a kvete z rozmaru, pro oči zhýčkaných estétů. Je sice škoda ho ničit, ale nelze jinak, neboť hospodářský rozvoj země to vyžaduje.

Jako již dříve, tak i při zkouškách *Višňového sadu* jsme museli z Čechova doslova heverem páčit poznámky a rady ohledně hry. Jeho odpovědi připomínaly rébusy, které jsme museli luštit, poněvadž Čechov prchal před naléháním režisérů. Kdyby někdo viděl, jak na zkouškách sedí skromně kdesi v zadních řadách, neuvěřil by, že to je autor hry. Ať jsme se sebevíc snažili dostat ho k režisérskému stolku, nevedlo se nám to. A když se tam přece jen posadil, tak se začal smát. Proč, nikdo nevěděl: snad že se stal režisérem a seděl za důležitým stolkem, nebo že samotný režisérský stůl považoval za zbytečnost anebo že snad uvažoval, jak nás oklamat a schovat se ve svém úkrytu.

„Vždyť jsem všechno napsal,“ říkával, „nejsem přece režisér, já jsem doktor.“

Když člověk srovnává, jak se choval na zkouškách Čechov a jak druzí autoři, diví se neobyčejné skromnosti velké osobnosti a bezmezné domýšli-

vosti jiných, mnohem méně významných spisovatelů. Jeden z nich například mi na můj návrh, aby zkrátil mnohmluvný, neupřímný a nabubřelý monolog ve své hře, dotčeně, s hořkostí v hlase odpověděl:

„Zkraťte si to, ale nezapomeňte, že si to před dějinami zodpovíte.“

Když jsme se naopak opovážili navrhnout Čechovovi, aby vypustil celou scénu – v závěru druhého dějství *Višňového sadu* –, zatvářil se velmi zkormouceně, zbledl bolestí, kterou jsme mu způsobili, ale pak se zamyslel, vzpamatoval se a odpověděl:

„Zkraťte to!“

A již nikdy nám kvůli tomu neřekl jedinou výčitku.

Nebudu popisovat inscenaci *Višňového sadu*, kterou jsme tolikrát hráli v Moskvě, v Evropě i v Americe. Připomenu jen fakta a okolnosti, za nichž jsme hru připravovali.

Představení jsme dávali těžko dohromady, a není divu – hra je velmi těžká. Její půvab je v nepostřehnutelném, hluboko skrytém aróma. Zachytit je znamená jakoby rozevřít pupen květu a donutit ho, aby se rozvil. To se však musí stát samo, nenásilně, jinak se květ pomáčká a zvadne.

Naše tehdejší vnitřní technika a umění působit na tvůrčí duši herců byly stále ještě primitivní. Tajemné cesty do hlubin uměleckých děl jsme ještě přesně neznali. Abychom hercům pomohli, probudili jejich afektivní paměť a vyvolali v jejich nitru tvůrčí prozření, pokoušeli jsme se pro ně vytvořit iluzi dekoracemi, hrou světél a zvuků. Někdy to pomáhalo, takže jsem si navykl zneužívat světelné a zvukové jevištní prostředky.

„Poslyšte,“ říkal komusi Čechov, ale tak, abych ho slyšel, „napíšu novou hru a ta bude začínat takhle: Jak je tu nádherně, jaké ticho! Není slyšet ani ptáky, ani psy, ani kukačky, ani sovu, ani slavíka, ani hodiny, ani zvoněčky a ani jednoho cvrčka.“

Terčem těch nárážek jsem byl pochopitelně já.

Prvně od doby, co jsme hráli Čechova, připadla premiéra na dobu jeho pobytu v Moskvě. To nás přivedlo na myšlenku uspořádat na počest našeho milovaného básníka představení. Čechov se velmi bránil, vyhrožoval, že zůstane doma a do divadla nepříjede. Pokušení však bylo příliš velké. Navíc první představení se krylo s jmeninami Antona Pavloviče (30. ledna).

Stanovený den se blížil a bylo na čase myslet na vlastní oslavu a na dárky pro Čechova. To byl věru problém! Objel jsem všechny obchody se starožitnostmi v naději, že na něco narazím, ale kromě jedinečné vyšivané

muzeální látky mi nic nepadlo do oka. Protože jsme nic jiného neměli, nezbylo nám než ozdobit s ní věnec a odevzdat ho oslavenci tak.

„Aspoň věnujeme něco uměleckého,“ myslil jsem si.

Jenže Anton Pavlovič mi dal za cenný dárek co proto.

„Poslyšte, vždyť taková nádherná věc by měla být v muzeu,“ káral mě po jubileu.

„Tak mi poraďte, Antone Pavloviči, co jsme vám tedy měli dát?“ ospravedlňoval jsem se.

„Past na myši,“ odpověděl po chvilce rozmyšlení vážně. „Poslyšte, myši je třeba hubit.“ Vzápětí se sám rozesmál. „To malíř Korovin mi poslal nádherný dárek! Nádherný!“

„Jaký?“ zajímal jsem se.

„Udice.“

Ani žádné jiné dárky, které obdržel, ho neuspokojily, některé ho dokonce svou banalitou přímo rozzlobily.

„Poslyšte, není přece možná dávat spisovateli stříbrné pero a starobylý kalamář.“

„A co tedy?“

„Klystýrovou stříkačku. Poslyšte, jsem přece doktor. Nebo ponožky. Vždyť moje žena o mě nedbá. Je herečka. Tak chodím v děravých ponožkách. Poslyš, miláčku, povídám jí, na pravé noze se mi klube palec. A ona na to: ‚Přendej si ponožku na levou.‘ Uznáte, že to takhle nejde!“ žertoval Čechov a znovu se zalykal veselým smíchem.

Ale na oslavě veselý nebyl – jako by tušil svůj blízký konec. Když stál po třetím jednání mrtvolně bledý a vyhublý v proscénii a při blahopřáních a předávání pozdravných adres a dárků nemohl ovládnout kašel, sevřelo se nám bolestně srdce. Z hlediště na něho někdo zavolal, aby si sedl. Ale Čechov se zamračil a prostál celou dlouhou, rozvlácnou oslavu svého jubilea, kterému se ve svých dílech dobrosrdečně vysmíval. Ale ani tady se úsměvu neubráníl. Jeden ze spisovatelů zahájil svůj proslov takřka stejnými slovy, jakými v prvním dějství velebí Gajev starou skříň: stačilo vlastně jen změnit oslovení:

„Drahý a hluboce vážený... (sem vsunul řečník místo skříně Čechovovo jméno), zdravím vás...“ atd.

Anton Pavlovič se na mě, představitele Gajeva, po straně podíval a na ústech mu zahrál šibalský úsměv.

Jubileum vyznělo slavnostně, nicméně zanechalo tíživý dojem. Zavánělo hřbitovem. Na naše srdce dolehla tíseň.

Samo představení mělo jen průměrný úspěch a my jsme si vyčítali, že jsme hned napoprvé nedokázali předvést to, co je ve hře důležité, krásné a cenné.

Anton Pavlovič Čechov skutečně zemřel, aniž se dočkal opravdového úspěchu svého posledního libovonného díla.

Když časem představení vyzrálo, prokázali v něm znovu svůj velký talent mnozí herci našeho souboru, především O. L. Knipperová, představitelka hlavní role – Raněvské, Moskvin – Jepichodov, Kačalov – Trofimov, Leonidov – Lopachin, Gribunin – Piščik, Arťom – Firs, Muratovová – Charlotta. Také já jsem měl úspěch v úloze Gajeva a byl jsem na zkoušce pochválen samotným Antonem Pavlovičem Čechovem – za poslední, závěrečný odchod ve čtvrtém jednání.

Blížilo se jaro roku 1904. Čechovovo zdraví se ustavičně horšilo. Objevily se zneklidňující příznaky v žaludeční krajině, které nasvědčovaly tuberkulóze střev. Lékařské konzilium rozhodlo o přepravě pacienta do Badenweilera. Propukly přípravy na cestu za hranice. Nás všechny, včetně mne, to táhlo využít poslední příležitost a vídat se s Antonem Pavlovičem co nejčastěji. Jeho zdraví to bohužel zdaleka ne vždycky dovolovalo. Nicméně optimismus ho nehledě na chorobu neopouštěl. Velice se zajímal o inscenaci Maeterlincka, kterou jsme v té době pilně připravovali. Museli jsme ho neustále průběžně informovat, ukazovat mu makety dekorací, vysvětlovat mizanscény.

Sám Čechov snil o hře zcela nového typu, než jaké se doposud věnoval. Děj zamýšlené hry byl skutečně jaksi nečechovovský. Posuďte sami: Dva přátelé, oba mladí, milují jednu a tutéž ženu. Společná láska a žárlivost vytvářejí složité vzájemné vztahy. Nakonec oba odjíždějí s expedicí na Severní pól. Dekorace posledního jednání zobrazuje obrovskou loď sevřenou ledem. V závěru hry spatří oba přátelé bílý přízrak pohybující se po sněhu. Zjevil se jim patrně stín či duše milované ženy, jež kdesi daleko v jejich vlasti zemřela.

To je všechno, co bylo možné se od Čechova o nově zamýšlené hře dovědět.

Podle slov O. L. Knipperové-Čechovové spisovatel se při cestě do ciziny těšil z kulturního života Evropy. Ze svého křesla na malém balkóně v Badenweilera pozoroval ruch na protějším poštovním úřadě. Ze všech stran tam přicházeli lidé se svými myšlenkami zachycenými v dopisech a ty se odtud rozlétaly do celého světa.

„To je nádhera!“ říkal...

V létě toho roku přišla z Badenweilera smutná zpráva o smrti Antona Pavloviče Čechova.

„Ich sterbe,“ byla poslední slova umírajícího. Jeho smrt „byla krásná, klidná a vznešená“.

Čechov zemřel. Po jeho smrti si ho ve vlasti, v Evropě i v Americe zamilovali ještě víc. Nicméně přes úspěch a popularitu ho mnozí nepochopili a nedocenili. Místo nekrologu uvedu několik svých myšlenek o něm.

Doposud se uplatňuje názor, že Čechov je básník všedního dne a šedivých lidí, že jeho hry představují kormutlivou stránku ruského života a jsou svědectvím duchovního živoření země: nespokojenost paralyzující veškerou aktivitu, beznaděj zabíjející energii, volný prostor pro šíření příslovečného slovanského stesku – to jsou motivy jeho dramatické tvorby.

Ale proč tedy tato Čechovova charakteristika tak ostře odporuje mým představám a vzpomínkám na mrtvého? Vidím ho daleko častěji bodrého a usměvavého než zachmuřeného, ačkoli jsem se s ním stýkal v těžkých fázích jeho choroby. Kde byl nemocný Čechov, tam vládl nejčastěji žert, vtip, smích, ba dokonce nezbednost. Kdo líp než on uměl rozesmát nebo s vážnou tváří říkat hlouposti? Kdo víc než on nenáviděl nevychovanost, hrubost, fňukání, pomluvy, šosáctví a věčné pití čaje? Kdo víc než on prahl po životě, po kultuře ve všech jejích podobách a projevech. Každá nová užitečná iniciativa – založení vědecké společnosti nebo projekt nového divadla, knihovny či muzea znamenaly pro něho skutečnou událost. Dokonce i běžné, obyčejné zlepšení životního prostředí v něm vyvolávalo živý zájem a nadšení. Vzpomínám si například na jeho dětinskou radost, když jsem mu jednou pověděl o stavbě velkého domu u Červené brány v Moskvě na místě, kde zbourali ubohý přizemní domek. O této události pak dlouho nadšeně vyprávěl každému, kdo k němu přišel na návštěvu: tak toužebně hledal ve všem předzvěst budoucí ruské a všelidské kultury, a nejen duchovní, ale i vnější.

Totéž platí o jeho hrách: uprostřed naprosté beznaděje osmdesátých a devadesátých let co chvíli v nich vzplanou světlé sny, slibné předpovědi o životě za dvě stě, tři sta nebo tisíc let, kvůli němuž musíme teď všichni trpět; o nových vynálezech, díky jimž budou lidé létat vzduchem, o objevu šestého smyslu.

A všimli jste si, jak často při Čechovových hrách v hledišti zazní smích, smích jasný a veselý, jaký na jiných představeních neuslyšíte? Když se Čechov pustí do vaudevillu, dodá žertu rozměry bufonády k popukání.

A co jeho dopisy? Když je čtu, neujde mi samozřejmě jejich celkově smutné ladění. Ale na jeho pozadí se třpytí jako veselé mrkající hvězdy na noční obloze vtipná slůvka, směšná přirovnání, neodolatelně komické charakteristiky. Leckdy to byly dokonce přímo šibalské kousky a šprýmy rozeného smíška a humoristy, který žil v duši Antoši Čechonte a pak v duši nemocného, vyčerpaného Čechova.

Když se zdravý člověk cítí svěží a veselý, je to přirozené, normální. Ale když nemocný, odsouzený sám sebou k smrti (vždyť Čechov byl lékař), přikovaný jako vězeň k nenáviděnému místu daleko od blízkých a přátel, se přesto umí smát a žít krásnými sny a vírou v budoucnost, z níž jemu nezasvitne ani záblesk, a pro příští pokolení dokáže shromažďovat starostlivě kulturní poklady, pak takový optimismus a životní elán nutno prohlásit za svrchovaně výjimečný a mimořádný.

Ještě méně mi je pochopitelné, proč je Čechov považován dnes již za zastaralého a proč existuje názor, že by nemohl porozumět revoluci a novému životu, který vytvořila?

Bylo by samozřejmě směšné popírat, že Čechovova epocha je svou atmosférou na hony vzdálená nynější době a novým generacím vychovaným revolucí, vždyť v mnohém jsou vzájemně přímo protikladné. Je pochopitelné i to, že moderní, revoluční Rusko se svou aktivitou a energií při bourání starých základů života a budování nových odmítá a dokonce nechápe nehybnost osmdesátých let s jejich pasívním, vyčkávacím teskněním.

Tedy uprostřed dusivé stagnace neexistovala půda pro revoluční vzmach. Jen kdesi dole, pod zemí, se shromažďovaly a rostly síly k drtivým úderům. Činnost pokrokových lidí spočívala pouze v přípravě společenské atmosféry, v prosazování nových idejí a důkazů o neopodstatněnosti starého života. A Čechov byl zajedno s těmi, kdo konali tuto přípravnou práci. Uměl jako málokdo zobrazit nesnesitelné ovzduší nehybnosti, zesměšnit banalitu života, který plodila.

Čas plynul. Čechov deroucí se věčně kupředu nemohl stát na místě. Naopak, vyvíjel se se životem a dobou.

Uměrně s houstnoucí atmosférou a blížící se revolucí byl stále energičtější. Ti, kdo ho považují za člověka bez vůle a rozhodnosti podobného mnoha jeho postavám, se mýlí. Už jsem se zmínil, že nás nejednou překvapil tvrdostí, jistotou a rozhodností.

„To je hrozné! Ale jinak to nejde. Jen ať nás Japonci postrčí z místa,“ pravil mi Čechov vzrušeně, ale pevně a s přesvědčením, když to v Rusku začpelo prachem.

V krásné literatuře z konce minulého a začátku nynějšího století patřil k prvním, kdo vycítili nevyhnutelnost revoluce, když byla teprve v zárodku a společnost dál tonula v nadbytku. Mezi prvními začal bít na poplach. Kdo jiný než on začal kácet nádherný višňový sad v květu, neboť si uvědomil, že jeho čas minul, že starý život je nenávratně odsouzen.

Člověk, který už dávno tušil mnohé z toho, co se teď naplnilo, uměl by akceptovat všecko, co sám předpověděl.

Možná však, že samotný jeho styl a způsob tvorby je pro dnešního člověka příliš měkký? Obecně přijatý způsob jevištního zobrazení pokrokového člověka, revolucionáře, vyžaduje teatrálně efektní a energický protest, rázné usvědčení, přísné požadavky. To v Čechovových dílech skutečně není. Ale tím tyto věci neztrácejí na přesvědčivosti a na účinku.

Ve výzvách k obnově života Čechov často používá negativní argumentaci. Říká: Ani tenhle výtečný člověk, ani ten druhý a třetí nejsou špatní lidé, rovněž jejich život je krásný a jejich nedostatky milé a směšné. Jenže to všecko je v souhrnu nudné, zbytečné, protivné a neživotné. Co dělat? Je nezbytné společným úsilím všecko měnit, usilovat o jiný, lepší život.

V lidech, kteří tohle u Čechova nevnímají a nechápou, vycítuji přímočarost, nedostatek citu a představitosti s jejím vzletem a pohroužením do podstaty uměleckého díla. Je to důsledek prozaického, měšťáckého vztahu k umění, vztahu, který zbavuje umění jeho hlavní síly.

I my, divadelníci, přistupujeme často k básníkovu výtvaru s měšťáckými požadavky a nezdůrazňujeme v něm to, co je důležité.

Jevištní realizace čechovovské touhy musí být plastická. Vůdčí motiv hry musí znít celé představení. Čechovův sen je však bohužel obtížnější tlumočit scénicky než vnější život hry a její mravoličný obsah. Právě proto se v divadle nezřídka hlavní motiv hry zastírá a do popředí se příliš nápadně vystavuje každodennost. K takovému posunu těžiště dochází mnohdy nejen vinou režiséra, ale i samotných herců. Například představitelé Ivanova hrají tuto postavu obvykle jako neurastenika a buď v divácích jen lítost k nemocnému člověku. Čechov v něm však naopak ztělesnil silného člověka a bojovníka na veřejném poli. Ale ani Ivanov neobstál v nerovném boji s tíhou ruské skutečnosti a strhal se. Tragický smysl hry netkví v nemoci titulního hrdiny, ale v nesnesitelných životních podmínkách, které vyžadují zásadní reformy. Svěřte tuto roli herci s obrovskou vnitřní energií a Čechova nepoznáte, či přesněji – poprvé uvidíte Čechova takového, jaký má být. Obdarťte Lopachina z *Višňového sadu* Šaljapinovým rozmachem a mladou Aňu temperamentem Jermolovové a dovolte, ať první vši silou likviduje to,

co se vyžilo, a ať mladá dívka tušící spolu s Pétou Trofimovem brzký příchod nové epochy zvolá na celý svět: „Zdravím tě, nový živote!“ a pochopíte, že *Višňový sad* je živá současná hra a že Čechovův hlas v ní zní optimisticky a nakažlivě, protože ani on sám se nedívá zpět, nýbrž kupředu.

K mnoha tvářím Čechova – jako každého dramatického umělce – patří ještě jedna, obrácená bezprostředně k jevišti a k nám, hercům; jsou to čistě divadelní základy a principy, to, že autor ví, jaké má naše umění úkoly, že zná jeho podstatu, technické prostředky, tvůrčí postupy práce pro divadlo atd. V této naší profesionální umělecké sféře, bez ohledu na všelike tendence či společensko-politické úkoly, není tak důležité, *co* píše básník, *co* hraje herec, zato je důležité, *jak* to dělají. My, odborníci na herectví a režii, bychom měli studovat mrtvého básníka z této jeho dramatické, jevištní a herecké stránky.

Stalo se tak? Kdo z herců studoval techniku Čechovovy dramatické tvorby s jejími novými postupy, režijními možnostmi a s osobitou, před Čechovem neznámou divadelností, která vyžaduje novou hereckou psychologii a cit pro vlastní vnitřní rozpoložení? Kdo z nás pronikl do hloubky Treplevova monologu o novém umění? Znají snad herci toto desatero našeho zákona? Text mají ovšem nabířovaný jako otčenáš, ale pronikli do jeho vnitřního smyslu skrytého za slovy?

„Divím se,“ řekl mi Maurice Maeterlinck, „jak málo se herci zajímají o své umění, o jeho techniku, filozofii, herecké mistrovství a virtuozitu.“

Ti herci, kteří samolibě a s převahou mluví o tom, že Čechov zastaral, sami do něho ještě nedorostli. To oni v našem umění zaostali, to oni z neznalosti nebo lenosti chtějí pohrdavě překročit Čechova. Jenže ten, kdo neprojde po všech stupních našeho divadelního schodiště, nemůže absolvovat další rýsující se etapy jeho přirozeného, organického vývoje.

Čechov představuje jeden z mezníků na cestě našeho umění vytyčené Shakespearem, Molièrem, Luiggim Riccobonim, velkým Schröderem, Puškinem, Gogolem, Ščepkinem, Gribojedovem, Ostrovským a Turgeněvem. Až si osvojíme Čechova a staneme pevně na jeho pozicích, budeme čekat na nového vůdce, který propátrá nový úsek věčné cesty, projde jím s námi a vytyčí nový mezník pro budoucí herecké generace. Odtud, z nově dobytého předpolí, se před námi rozevře široký obzor k dalšímu postupu vpřed.

Díla těch, kdo podobně jako Čechov vytyčují mezníky, jejich díla rozhodně žádné pokolení nepřeroste, sama přerůstají pokolení. Životní témata traktovaná umělci stárnou, ztrácejí aktuální bezprostřednost

a přestávají zajímat ty, pro koho neexistuje historická perspektiva. Skutečná umělecká díla však proto neumírají, nepozbývají svých básnických hodnot. Ať třeba Čechovovo *co – ne-li* v jedněch, tedy v druhých jeho výtvorech – zestárla a je pro porevoluční období nepřijatelné, Čechovovo *jak* nezačalo ještě na našich divadlech žít plným životem.

Kapitola o Čechovovi není proto ještě u konce, nebyla ještě jak náleží přečtena a nebyla pochopena její podstata; knihu předčasně zavřeli.

Měli bychom ji znovu otevřít, prostudovat a dočíst do konce.

Studio v Povarské ulici

ZAŽIL JSEM bezvýznamnou příhodu, která na mě nicméně silně zapůsobila. Když jsme připravovali Maeterlincka a já měl dát udělat pro *Slepce* sochu zemřelého, na zemi ležícího pastora, duchovního vůdce zástupu bezmocných slepců, obrátil jsem se na jednoho sochaře tehdejšího levého směru. Přišel si ke mně prohlédnout makety a náčrty. Vysvětlil jsem mu svoji představu inscenace, která mě mimochodem samotného příliš neuspokojovala. Když mě sochař vyslechl, velice hrubě – jak to tenkrát měli moderní umělci v oblibě – mi oznámil, že moje inscenace potřebuje „paňáka z koudele“. Vzápětí odešel, a dokonce se snad ani nerozloučil. Tento incident na mě tehdy velmi zapůsobil, pochopitelně nikoli nevychovaností, kterou projevil modernistický sochař, ale tím, že jsem vycítil pravdu v jeho slovech a ještě jasněji si uvědomil, že se naše divadlo octlo na slepé koleji. Nové cesty nebyly a staré zatím chátraly.

Leč jen nemnozí z nás se zamýšleli nad budoucností. Z jakého důvodu?! Divadlo mělo úspěch, obecnost se k nám valilo proudem, všecko vypadalo zdánlivě v pořádku... Jiní – mezi nimi Němirovič-Dančenko a někteří herci – chápali skutečnou situaci. Musel jsem něco podniknout z povinnosti k divadlu, k hercům i k sobě samému, a to jako k režisérovi, který ztratil perspektivu, i jako k herci ztuhlému nehybností. Skutečně jsem cítil, že přicházím na jeviště vnitřně prázdný, bez žáru, vyzbrojen pouze vnějšími hereckými návyky.

Nastalo opět ono období hledání, kdy se *nové* stává samo sobě cílem. Nové kvůli *novému*. To pak člověk hledá inspiraci nejen ve svém umění, ale i jinde: v literatuře, hudbě, malířství. Stává se, že stojíš před díly Vrubela nebo jiného tehdejšího novátora a z hereckého a režisérského zvyku se v duchu snažíš vtisknout se do rámu, jakoby vlézt do obrazu. Chce se ti

totiž vnitřně i fyzicky se přiblížit k malíři ne ze strany, ale jaksi přímo od něho samotného nebo od jeho obrazů. Jenže vnitřní obsah obrazu je racionálně nedefinovatelný a neuchopitelný, člověk ho cítí jen ve chvílích prosvětlení a hned ho zas zapomíná. V okamžicích těchto nadvědomých záblesků inspirace se zdá, že tebou Vrubel prochází, že proniká tvým tělem, svaly, gesty, postojem a ty pak začínáš vyjadřovat to, co je v obraze podstatné. Snažíš se zapamatovat si svým tělem, co tvé tělo našlo, pokoušíš se to donést před zrcadlo a s jeho pomocí si vlastními očima ověřit ztělesněné linie, ale k svému údivu se ve skleněném odrazu setkáváš jen s karikaturou na Vrubela, s hereckým pitvořením a nejčastěji se starou, známou a zvětšlou operní šablonou. Znova se vracíš k obrazu a znova před ním stojíš a cítíš, že svým způsobem vyjadřuješ jeho vnitřní obsah; tentokrát se kontroluješ svým celkovým rozpořením, pozoruješ se vnitřním zrakem a... hrůza! – znova stejný výsledek. V nejlepším případě se přistihneš, že se „trefuješ“ do vnějšího tvaru Vrubelových postav, ale zapomínáš na vnitřní podstatu obrazu.

V takových chvílích si připadáš jako hudebník donucený hrát na pokaženém, rozladěném nástroji mrzačícím umělecké vzněty nebo jako paralytik, který se pokouší vyslovit krásnou myšlenku, ale jehož hlas a jazyk vydává nechtěně nepříjemné, odpudivé zvuky.

Ne, říkáš si, to je nespílitelný, nemožný úkol, protože vrubelovské formy jsou příliš abstraktní, nemateriální. Jsou nadmíru daleko od reálného, dobře živeného těla dnešního člověka, jehož linie jsou jednou provždy stanovené a nezměnitelné. Jistě, vždyť na živém těle se nedají seříznout ramena tak, aby byla svislá jako na obraze, nedají se prodloužit ruce, nohy, prsty, ani se nelze prolomit v pase podle malířova záměru.

Jindy, v dobrém rozmaru, soudíš jinak: Nene, říkáš si, příčina není v tom, že je naše tělo materiální, ale v tom, že není propracované, pružné, schopné výrazu. Přizpůsobilo se požadavkům měšťácké každodennosti a umí vyjadřovat jen její všední city. Kdežto k jevištnímu výrazu zobecněných nebo vznešených prožitků básníka mají herci k dispozici celý soubor speciálních zvětralých šablon s vystřenými rukama, vypjatými prsoma, velebnými kročeji místo chůze atd. Ano přesně tak! Máme v zásobě dva druhy gest a pohybů: jedny obyčejné, přirozené, životné a druhé neobyčejné, nepřirozené a neživotné, používané na divadle pro všecko nadnesené a odtazité. Tento druh gest a pohybů byl většinou už dávno přejet od italských pěvců nebo okopírován podle špatných obrazů, ilustrací a pohlednic. Lze snad těmito vulgárními formami tlumočit to nadvědomé, vznešené a ušlechtilé

ze života lidského ducha, co tvoří krásu a hloubku Vrubelovu, Maeterlinckovu či Ibsenovu?

Vrhl jsem se i na sochařství, abych tam našel inspiraci pro nové herecké umění, ale dospěl jsem k stejným výsledkům a závěrům. Obrátil jsem se rovněž k hudbě a zkoušel jsem vyslovit její zvuky svým tělem a pohyby, leč znovu už pokolikáté jsem došel k přesvědčení, že jsme všichni otráveni jedem starého baletního a operního divadla s malým písmenem.

„Můj bože,“ ozývaly se ve mně pochyby, „cožpak jsme my, umělci divadelních prken, odsouzeni vinou materiálnosti svého těla věčně posluhovat a tlumočit jen hrubou realitu? Cožpak nejsme povoláni jít dál, proniknout dál než svého času naši (pravda, skvělí) realisté v malířství? Cožpak jsme pouhými ‚peredvižniki‘ divadelního umění?“

„A co balet?“ těšil mě druhý vnitřní hlas. „Co jeho nejlepší představitel a představitelky: Taglioni, Pavlovová aj.? Cožpak ti se neoprostili od hmotnosti svého těla? A gymnasté, kteří jako ptáci létají z hrazdy na hrazdu? Ani se nechce věřit, že jsou z masa a krve. Proč vlastně my, činoherci, se nemůžeme oprostit od hmoty, proč nemůžeme dosáhnout netělesnosti? Je třeba ji hledat. Musíme ji v sobě vypěstovat.“

A znovu za nočního ticha jsem pokračoval před zrcadlem ve zkoušení těla tak jako v dávné minulosti v domě u Červené brány.

Potom jsem se pustil do hlasu, který jsme tak dlouho zanedbávali. Je snad zvuk lidského orgánu tak hmotný a hrubý, že není schopen vyjadřovat nic abstraktního, vznešeného a ušlechtilého? Co například Šaljapin (který stoupal tenkrát stále výš, k vrcholům světové slávy). Nedosahuje snad toho, co my hledáme v činohře?

Ano, ale to je v opeře, tam jde o hudbu, srážel mě hlas mých pochyb.

Ale copak hovorová řeč nemůže být muzikální?

Pokoušel jsem se reprodukovat prózu, recitovat verše a znovu jsem narazil na dávnou, nenáviděnou známou – na teatrální deklamační šablonu. Čím víc usilujeme o zvučnost jevištní hovorové řeči a čím méně je k tomu náš hlas připraven, tím častěji jsme nuceni se uchýlovat k všelijakým fintám a příkrasám, jako jsou fioritury a přednesové kudrlinky, které mají nahradit staccato naší obvyklé jevištní řeči.

Skutečně, na našich jevištích nezní houslové, melodické hlasy; téměř všichni mluví přerývavě, rázně jako klavír bez pedálu. Copak se s takovým hlasem dají vyjadřovat vznešené city, světobol, smysl pro záhady bytí, věčnost?

Avšak ve chvílích inspirace, kdy z nevysvětlitelných příčin vytušíš ne

povrchní význam slov, ale to hlubinné, co se skrývá pod nimi, tehdy objevíš i zvučnost, prostotu a ušlechtilost, o kterou jsi usiloval. V těch okamžicích hlas zní a řeč nabývá na hudebnosti. Odkud se takové stavy berou? Tajemství přírody! Jedině příroda umí používat lidský orgán jako geniální virtuos svůj hudební nástroj. Donutí němého vydat zvučný hlas. Jako důkaz uvedu jednu příhodu.

Jeden z mých kolegů měl slabý hlas, který bylo v divadle špatně slyšet. Ani zpěv, ani jiné umělé prostředky nepomáhaly. Jednou při procházce na Kavkaze nás napadli vlčáci a začali nás chytat za lýtka. Kolega vykřikl leknutím tak hlasitě, že ho bylo slyšet na kilometr daleko; ukázalo se, že má silný hlas, ale zacházet s ním neumí on, nýbrž sama umělkyně příroda.

Jde tedy jediné o to, říkal jsem si, aby ses vcítil do role, a všechno přijde samo. A tak jsem se snažil vcítovat, inspirovat se, ale pocítil jsem jen křeče a trnutí těla. Když jsem se snažil proniknout do hloubi slov, byla z toho těžkopádná řeč zabedněnce.

V tomto období pochyb a hledání jsem potkal Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda, bývalého herce Moskevského uměleckého divadla. Ve čtvrtém roce existence našeho divadla od nás odešel na venkov, dal dohromady soubor a hledal s ním nový, modernější typ scénického umění. Rozdíl mezi námi spočíval v tom, že já jsem pouze usiloval o nové a přitom jsem neznal cesty a prostředky k jeho realizaci, zatímco Mejerchold, jak se zdálo, už našel nové cesty a postupy, ale nemohl je plně uskutečnit, jednak z materiálních důvodů, jednak pro herecké slabiny souboru. Tak jsem našel člověka, kterého jsem tenkrát, v období hledání, tolik potřeboval. Rozhodl jsem se, že budu Mejercholdovi v jeho práci, která, jak jsem soudil, v mnohém odpovídala mým představám, pomáhat.

Jenže jakou formou a kde bychom měli svou iniciativu realizovat? Vyžadovala totiž nejprve laboratorní práci, a tu nelze konat v divadle, které hraje denně a které je vázáno mnoha povinnostmi a přísným rozpočtem. Potřebovali jsme něco zvláštního, co Mejerchold nazval zdařile divadelním studiem. Není to hotové divadlo ani škola pro začátečníky, ale laboratoř pro experimentální práci více či méně hotových herců.

Dali jsme se horlivě do zřizování studia. Znovu se tu opakovaly všechny moje chyby z období Spolku pro umění a literaturu.

Zprvu bylo výhodnější předčasně studio nerozšiřovat a pracovat v malém, nenáročném místnosti, která by nevyžadovala velké výdaje na údržbu. Jenže

jsem se nechal unést a za poměrně levnou cenu jsem najal uvolněnou divadelní budovu. Tím se výdaje okamžitě zesateronásobily. Vznikla potřeba přestavby, adaptace, byl nutný celý štáb lidí k řízení prací, k udržování čistoty ve velké budově atd. Mladí zapálení výtvarníci v čele s talentovaným Sapunovem a Sudějkinem, vedoucími uměleckého úseku, se nabídli, že vyzdobí foyer. Jejich mladistvé, nespoutané fantazii narostla křídla. Nezařadili se ani před parketami; natřeli je nazeleno, takže se podlaha z bortila a musela se celá předělávat.

Jako v době Spolku pro umění a literaturu začalo se studio díky všemožným dalším úsekům rozrůstat. Hudební oddělení si vzal na starost nadaný nadšenec I. A. Sac a několik dalších mladých skladatelů. Neuspokojovaly je obyčejné zvuky běžných orchestrálních nástrojů, protože nevyčerpávaly všechny hudební zvuky. Uložili si zajímavý úkol – hledat nové nástroje, kterými by se dala obohatit instrumentace. Říkali například: není snad krásný zvuk pastýřské šalmaje, kterou slyšíme za tichého letního jitra při východu slunce? Copak takový zvuk hudba nepotřebuje? Který nástroj v orchestru ho dokáže být přibližně napodobit? Hoboj, klarinet? To jsou samé tovární zvuky cizí přírodě. Probírali různé další lidové a starobylé nástroje, jako je dombra a niněra, jimiž slepci doprovázejí zpěv žalmů nebo píseň o Alexeji, člověku božím; připomínali kavkazské nástroje s jejich specifickými zvuky, které nejsou v orchestru zastoupeny. Nakonec se rozhodli podniknout výpravu do všech částí Ruska a sestavit celý soubor neuznaných hudebníků a umělců z lidu, vytvořit orchestr, obnovit hudbu...

Výprava se skutečně konala. Podařilo se jí najít a dokonce přivést několik zajímavých, samostatných talentů, které doposud nikdo neznal, například zcela výjimečného, řekl bych geniálního pastýře, virtuose na šalmaj, který by mohl konkurovat silou a hudebností zvuku své domácky vyrobené píšťaly virtuosům na dechové nástroje, přičemž si zachovával naivitu a vůni polí a lesů. Výprava přivezla rovněž úžasné, hlasově pozoruhodné trio – matku s dvěma dětmi; dívka měla vysoko položený soprán, chlapec alt a matka kontraalt, který uměla jako dudy dlouze, bez přestávky držet; moment vdechu se u ní vůbec nedal postřehnout. S tak mohutným dechem jsem se dosud nesetkal. Naši nadšenci našli pohádkáře; vypravěče zpěvavě odříkávající své byliny a pohádky; plačky, které pomocí zcela zvláštních kadencí, hlasových modulací a změnou tónin oplakávaly nebožtíky. Objevili vypravěče, jehož podání mohlo být z estetického hlediska sporné, ale naprosto nesporné byly jeho vlohy a originalita, s jakou předváděl opilce. Vyprávěl smutné příběhy o milované dívce, o bratru padlém na

bojišti, o příteli, o matce, která opustila děti a propadla prostopášnosti; vyprávění provázel škytáním, bitím do prsou, úpěním, výkřiky zoufalství, vzlyky. Z očí mu prý přitom tekly proudy slz, prožitek rval srdce. Jeho neobyčejně působivý, třebaš málo estetický výkon nebylo možné poslouchat a pozorovat bez zachvění a bez pláče.

Místo abych brzdil nápaditost mladé party, sám jsem se nechával unášet a k vlastní škodě podněcoval druhé. Když mně ale ty jejich nové myšlenky připadaly tak zajímavé!

Zase jsme začali hledat bohaté investory a s vírou, že se jich dočkáme, jsme utráceli na účet budoucích příjmů. Zálohy padly na výdaje, na získání části souboru. Žádný boháč nepřicházel, a tak všechny výdaje za studio šly přirozeně na můj vrub, přestože značnou část svého předešlého dluhu ze Spolku pro umění a literaturu jsem ještě nevyrovnal.

Nabrali jsme mladé herce a elévy z divadel a škol v Moskvě a Petrohradu. Byli mezi nimi dnes známí herci Pevcov, Kostromskij, V. Podgornij, V. Maximov, Munt.

Zkoušeli jsme, obdobně jako při založení Uměleckého divadla, opět v Puškinu. Zařídil jsem stejnou kůlnu, jakou jsme měli při zrodu Uměleckého divadla; na léto jsem všechny přestěhoval do okolních chat a na celé léto jsem odjel z Moskvy. Měl jsem v úmyslu ověřit si na podzim výsledky práce každého. Soudil jsem, že v zájmu zdaru naší věci je nutno dát mladým naprostou volnost a že moje přítomnost a autorita by mohly omezovat a znásilňovat fantazii a vůli režiséra i herců. Svádělo by je to pak přirozeně směrem, který jsem už prozkoumal sám. Já jsem naproti tomu očekával, že vlastní cit napoví mládeži něco svého, nového a povede mě za sebou. Až pak z jednotlivých náznaků pochopím celkový směr, moje zkušenost mi pomůže upevnit základy nového, mladého umění.

Po celé léto jsem dostával zápisy ze zkoušek a dopisy s výkladem nových zásad a postupů při tvorbě představení v studiu. Byly originální a důmyslné. Ale budou též použitelné v praxi?

Krédo nového studia spočívalo, stručně řečeno, v tom, že realismus a žánr dožily svůj věk. Nastalo období ireálna na jevišti. Je třeba zobrazovat ne sám život, jak ve skutečnosti probíhá, ale tak, jak ho mlhavě vnímáme ve snech, vidinách a ve chvílích vznětů a exaltace. Právě tento duševní stav je nutno tlumočit scénicky, podobně jako to dělají malíři nové formace na svých plátnech, hudebníci nového směru v hudbě a noví básníci ve verších. Díla těchto malířů, hudebníků a básníků nemají jasnou kresbu, určité, uzavřené melodie a přesně vyjádřené myšlenky. Síla nového umění tkví

v kombinaci, v souhře barev a čar, hudebních not a v souzvuku slov. Vytvářejí obecné nálady působící podvědomě na diváka. Pracují s náznaky, které nutí pozorovatele aktivizovat vlastní představivost.

Mejerchold hovořil moudře a krásně o svých snech a myšlenkách a nalézal pro ně výstižná slova. Ze zápisů a dopisů jsem pochopil, že jsme se v podstatě nerozcházelí a že jsme hledali to, co už jiná umění našla, ale co nebylo zatím v našem umění uplatněno.

A jestli všechny ty objevy jsou výsledkem obyčejného nadšení, sebeklamu? – vířily ve mně pochybnosti. Co když jejich zdroj není v nitru, ve vnitřních prožitcích, ale prostě v oku a v uchu, v povrchním napodobování nových forem? Lehko se řekne přenést na jeviště to, co vidíme v malířství, v hudbě a v druhých uměních, která nás značně předechnala. Jim je hej! Malířské plátno snese všechny čáry a tvary, které si bizarní fantazie dokáže vysnit. Ale co si počít s naším hmotným tělem?

Sám jsem tehdy neviděl prostředky vhodné k naplnění toho, co se mi zjevovalo v představách nebo co jsem viděl na obrazech, slyšel v hudbě nebo četl v básních. Nevěděl jsem, jak zhmotnit na jevišti slovní podobu křehkých stínů našich citů. Byl jsem bezmocný, když jsem chtěl uvádět do života to, co mě tehdy lákalo, a domníval jsem se, že uplynou desítky, stovky let, celá kulturní epocha, než my, herci, urazíme stejnou cestu, kterou už absolvovala jiná umění.

Ostatně kdo ví! Možná že nová, mladá kultura zplodí nové herce schopné překonat všechny obtíže, vyplývající z hmotné podstaty našeho těla, pro posílení duchovní tvorby! říkal jsem si ve chvílích znovu se rodící naděje.

V těch povzbudivých momentech jsem věřil, že každá generace si přináší své, nedostupné jejím otcům, to nové, které marně hledáme v sobě a ve starém umění. Možná že pro mladé je normální to, co je nám vzdálené, co můžeme jenom chtít.

Nevadí, bude-li v experimentech nového studia mnoho chyb! Nebude dokonce ani vadit, dá-li jeho práce záporné výsledky! Nebo snad není užitečné vědět, co se nemá dělat?! tak jsem se utěšoval ve chvílích pochyb.

Nastal podzim a já se vrátil do Moskvy. Ve zkušební kůlně v Puškinu studio předvedlo výsledky letní práce; ne všechny hry v úplnosti, nýbrž jednotlivé scénky, které nejvýstižněji charakterizovaly úkoly novátora. V odvedené práci bylo spoustu zajímavého, nového, nečekaného, projevila se v ní režisérova velká vynalézavost a nápaditost jeho talentu.

Předváděcí zkouška mě velice zaujala, odjel jsem z ní uklidněný.

Studio pracovalo dál v Puškinu; já jsem se pustil do své obvyklé činnosti

v Moskevském uměleckém divadle a čekal jsem na zprávu o generálních zkouškách. Ale žádné pozvání nepřicházelo.

Konečně byla stanovena generální zkouška *Tintagilovy smrti* od Maeterlincka, *Schlucka a Jau* od Hauptmanna a aktovek různých autorů. Všechno bylo jasné. Mladí, nezkušení autoři stačili s pomocí nadaného režiséra předvést obecenstvu své nové pokusy jen v nevelkých ukázkách, ale když bylo potřeba zmocnit se hry obrovitého vnitřního obsahu a jemné kresby a přitom ve stylizovaném tvaru, chlupci projevili svou dětskou bezmocnost. Nadaný režisér se pokusil krýt herce, kteří se v jeho rukou stali pouhou hlínou k modelování malebných skupin a mizanscén, s jejichž pomocí realizoval své zajímavé ideje. Ale při nedostatku herecké techniky interpretů mohl jen demonstrovat své ideje, principy a hledání, uskutečnit je nebylo čím a s kým. Proto se zajímavé záměry studia proměnily v abstraktní teorii, v učenou formuli. Ještě jednou jsem se přesvědčil, že mezi režijními představami a jejich naplněním leží velká vzdálenost a že divadlo je především pro herce a bez herce existovat nemůže, že nové umění potřebuje nové herce s úplně jinou technikou. Jelikož takoví herci ve studiu nebyli, byl mi jeho úděl jasný. Za takových podmínek lze vytvořit studio režiséra a jeho inscenační práce. V té době mě však režisér zajímal jen natolik, nakolik pomáhá hercově tvorbě, a nikoli do jaké míry kryje hereckou neschopnost. Proto studio režijní práce, byť i krásné, neladilo s tehdejšími mými představami, zejména uvážíme-li, že ve mně už tehdy narůstalo zklamání z jevištní práce výtvarníků – s plátnem, s barvami, s kartónem – i z vnějších inscenačních prostředků a z režijních triků. Všechny moje naděje se upínaly k herci a k vypracování pevných základů pro jeho tvorbu a techniku.

Otvírat studio bylo nebezpečné, jak se mi zdálo, i pro samotnou myšlenku, kvůli které se zakládalo, protože ukázat myšlenku ve špatném světle znamená ji zabít.

Tehdy, na podzim roku 1905, vypukla revoluce. Moskvané měli náhle jiné starosti než divadlo. Plány na otevření nového studia se nadlouho odkládaly. Váhat se závěry nebylo možné, neboť bych se byl jinak nedokázal se všemi zúčastněnými finančně vyrovnat; proto jsem musel urychleně studio zavřít.

V Moskevském uměleckém divadle měli dokonce z nezdaru studia radost, poněvadž na mě jeho vinou zárlili. Likvidace podniku mě plně vracela k starým přátelům.

„Stanislavskij vlezl, kam neměl, spálil se a pochopil, že bez nás, staré gardy, nic nedokáže.“

Ale já i V. I. Němirovič-Dančenko jsme jasně viděli, že naše umění stojí na křižovatce, že my oba i celý soubor potřebujeme osvěžit, že nemůžeme zůstat v Moskvě – ne proto, že by tomu bránila blížící se revoluce a celková nálada v zemi, ale proto, že jsme sami nevěděli, kterým směrem se vydat a co podniknout. Východisko bylo jen jedno: nemáme-li důvod zůstat doma, podnikneme zájezd za hranice.

A tu se stalo něco, co v tomto smyslu rozhodlo. Moskevské umělecké divadlo ohlásilo premiéru nové hry Gorkého *Děti slunce*. Ještě než k ní došlo, rozšířily se v městě pověsti, že krajní pravice, černosotěnci, kteří považovali naše divadlo za příliš levé a Gorkého za nepřítele vlasti, se nás během představení chystají přepadnout. Diváci napjatě očekávali ohlášený skandál. V posledním jednání, které líčilo vzpouru v době cholery, vtrhlo na jeviště přes plot domu dvou hlavních hrdinů spousta statistů; diváci se však domnívali, že došlo k útoku na divadlo. V hledišti kdosi vykřikl. Vznikl nepředstavitelný zmatek, žen, ba i mužů se zmocnila hysterie. Kdosi si pospíšil, rychle spustil oponu. Když se obecenstvo přesvědčilo, že považovalo divadelní dav statistů za černosotěnce, ve hře se pokračovalo, ale teď už před nápadně prázdným sálem.

Právě tuto tragikomickou příhodu jsme využili, abychom zdůvodnili, že zájezd je nezbytný.

V říjnu propukla velká stávka. Potom vyšlehlo ozbrojené povstání. Divadlo bylo dočasně zavřeno. Za několik dní střelba na ulicích ustala, ale stav obležení trval. Od osmi večer platil zákaz vycházení.

Za takových okolností měl náš zahraniční zájezd dostatečný formální důvod.

První zájezd do zahraničí

OTÁZKU zahraničního zájezdu řešilo celé vedení divadla na schůzce v mém bytě. Sešli jsme se na noc. Ten večer jsme museli problém rozhodnout za každou cenu, pak poslat do Berlína předvoj, aby najal divadlo, objednal dekorace ap. My ostatní jsme měli v Moskvě opatřit peníze a připravit všechno k cestě. Porada trvala celou noc. Dokonce i poté, když hosté ulehli a zhasli svíce, debaty neskončily, tím spíš, že nikdo nemohl usnout.

Za několik dní herec A. L. Višněvskij odjel za hranice, aby zařídil vše

potřebné, a 24. ledna 1906 vyrazil celý soubor a já s ženou a dětmi přes Varšavu do Berlína.

Počasí v Berlíně k nám bylo přívětivé. Ačkoliv byl konec ledna, stačil přes den jenom podzimní plášť. Město bylo u příležitosti svatby člena císařské rodiny přeplněno, a tak jsme si místo hotelu museli pronajmout celý byt, který právě uvolnil divadelní klub. Usadili jsme se ještě s některými herci v jednotlivých pokojích a zařídili se po svém: V. I. Němirovič-Dančenko, já s rodinou, Knipperová, Višněvskij a jiní. Ne že by to bylo pohodlné, ale zato originální a zábavné.

Přestože veřejnost byla na náš příjezd připravena tiskem zásluhou divadelního kritika Wilhelma Scholze, nechovali se Němci k Rusům a zejména k nám pohostinně: divadelní zaměstnanci měli o ruském umění představy značně primitivní; zřejmě si nás pletli s cirkusem či akrobaty a divili se, že jsme si s sebou nepřivezli žádné hrazdy, žebříky ani provazová a drátěná lana k provazolezeckým produkcím. Objednané dekorace nebyly hotové. Všechny dílny byly zaneprázdněny objednávkami pro Ameriku, o ruské revolucionáře málokdo dbal. Zachránil nás náš vlastní personál v čele s I. I. Titovem, který s námi spoluzakládal naše divadlo, miloval ho a řídil se stejnými zásadami, neboť byl tak říkajíc odkojen stejným mlékem jako my. Za několik nocí (ve dne v divadle zkoušel německý soubor) čtyři lidé vykonali to, co jsme nemohli dosáhnout od celé továrny za měsíc. Ale i tady nám házeli klacky pod nohy. Například kvůli tomu, abychom směli pracovat na jevišti v noci, museli jsme vyplácet všem dělníkům u divadla přesčasy. Získali jsme za spolupracovníky ruské emigranty. Po našich nezdarech v japonské válce a po revoluci chovali se lidé v zahraničí k Rusům takřka s pohrdáním. Považovali jsme proto za své posláním reputaci Rusů pokud možno posílit. Především jsme si museli všechny získat disciplinovaností a pracovním úsilím. Všichni to pochopili a chovali se vzorně. Zkoušky probíhaly jen s krátkými pauzami od rána do noci s kázní, jakou divadlo, kde jsme měli vystupovat, neznalo. Brzy se vyrojily legendy o našem životě v zákulisí. Vztah k nám se zlepšil, ale ideální ještě zdaleka nebyl.

Nedostatečné materiální prostředky a zkušenosti zavinily, že jsme se nepostarali o reklamu, jaká je ve velkém evropském městě nezbytná. Plakáty našeho výtvarníka V. A. Simova byly neobyčejně vkusné, ale tím zároveň ne dost vtíravé, aby tloukly do očí a dělaly nám reklamu. Mimoto jich bylo málo a mezi záplavou pestrých oznámení obchodních firem velkého evropského města se ztrácely. Pravda, při premiéře bylo divadlo nabitě, ale od druhého vystoupení se plnilo sotva zpoloviny.

Pohostinská vystoupení jsme zahajovali *Carem Fjodorem*. Ten večer byla v sázce naše reputace nejen v zahraničí, ale i v Rusku, protože v případě nezdaru by nám nebylo odpuštěno. A navíc, co bychom dělali dál? Museli bychom se totiž vrátit domů téměř bez peněz, které jsme utratili, ještě než se zvedla opona. Nebudu líčit rozrušení herců a napjatou atmosféru v zákulisí při prvním představení. Překvapilo nás, že ještě před začátkem premiéry nám technický personál blahopřál. Ukázalo se, že do divadla zavítal proslulý berlínský veterán, znamenitý a skvělý herec Haase s manželkou. Bylo nám řečeno, že je to dobré znamení, protože staří borci jezdí do divadla jen v krajních, zcela mimořádných případech. O našem představení se zřejmě vědělo, ne-li v široké veřejnosti, tak mezi berlínskou inteligencí. První obraz Fjodora byl přijat bouřlivým potleskem, a když se zvedla opona před druhým obrazem, propukl potlesk a ovace s ještě větší intenzitou. Úspěch představení vzrůstal s každým jednáním. Do zákulisí přiběhl náš dávný přítel, vynikající německý herec Barnay, aby nás povzbudil a uklidnil. Konec představení byl ve znamení nekonečných opon a ostatních projevů velkého úspěchu. Naprosto se k nám změnil vztah kulisářů a celého personálu divadla; místo dřívějšího pohrdání nás div neuctívali.

První ohlasy tisku, které rozhodovaly o našem osudu za hranicemi, jsme pochopitelně očekávali s velkým rozčechvíváním a netrpělivostí. V jakém jsme byli tehdy stavu, o tom hovoří tento obrázek. Na druhý den po premiéře, časně ráno, sotva došly první noviny, vzbudili mě i manželku herci z našeho společného bytu – kolegové se ženami. Bez ohledu na slušnost vtrhla jich celá hromada do místnosti, kde jsme spali – někteří v pyžamu, jiní v županu či v peñoáru, s vítězoslavnými a nadšenými tvářemi. Manželka jednoho z herců, která uměla perfektně německy, doslova přeložila všem přítomným právě vytištěné recenze. Podle nich to vypadalo, že jsme dobyli Berlín ztečí, dosáhli úplného vítězství. U německých kritiků nás překvapila znalost ruské literatury a našeho života vůbec. Leckdy to vypadalo, jako by recenzi psali Rusové nebo aspoň lidé ovládající ruštinu, tak detailně chápali nejen literární stránku představení, ale i nuance hereckého projevu. Když jsem se otázel jednoho z informovaných lidí, jak to dělají, že mají takové divadelní znalce, prozradil mi velice důvtipný a účelný způsob: „Začátečník dostane pokyn,“ řekl mi, „aby napsal nikoliv hanlivý, ale pochvalný článek: hanět může každý, i ten, kdo se ve věci vůbec nevyzná, ale výmluvnou chválu může napsat jen znalec.“

Jenže úspěch *Fjodora*, her Čechovových, Ibsenových a Gorkého a ještě skvělejší recenze na ně málo pomáhaly tržbě divadla. Byla pořád stejně

špatná, dokud o divadlo neprojevil zájem Vilém. Nejdříve přijela do divadla korunní princezna, pak císařovna a nakonec sám císař. Jednu neděli nám z paláce oznámili, že nás panovník žádá, abychom zítra, v pondělí, pro něho zahráli *Cara Fjodora*. Byla však už ohlášena premiéra *Nepříteli lidu*. Nezbylo než premiéru odvolat a znovu prodávat vstupenky na *Fjodora*. Tiskárny jsou v neděli zavřené, to znamená, že také plakáty o změně programu se objeví pozdě, až v pondělí. Divadelní kancelář informovala v tomto smyslu otevřeně císařský dvůr. Nicméně během půlhodiny nám opětně tlumočili císařovu žádost, abychom zítra přece jen hráli Fjodora. Vilém znal zřejmě svůj Berlín lépe než my. Druhý den vyšly plakáty s červeným přetiskem Na přání panovníka; to úplně stačilo, aby byly všechny lístky během několika hodin vyprodány.

Vilém přijel v ruské uniformě. Vypadal jinak, než jak jsme si ho podle portrétů představovali. Ve skutečnosti je podsaditý, nevelké postavy, s poměrně velkými dolíčky na obličejích, s obyčejným knírem nepatrně vyčesaným vzhůru, zdaleka ne tak přehnaně, jako na portrétech. Císař seděl na čestném místě v lóži uprostřed celé rodiny; choval se nenuceně, co chvíli se obracel s otázkami k jednomu či druhému členu doprovodu nebo se nakláníl z prvního pořadí do parteru, kde seděli herci jeho divadel, kýval hlavou směrem k jevišti a mimikou dával najevo své uspokojení; několikrát demonstrativně tleskal. Buď se nechává unést, anebo je dobrý herec, říkali jsme si. O přestávkách nás, totiž Němiroviče-Dančenka a mne, volali do jeho lóže; kladl nám řadu věcných otázek týkajících se divadla. Po představení, když obecnost už odešlo, Vilém a hlavní intendanté několika královských divadel se nás v lóži ještě dlouho podrobně vyptávali na naši profesi. Museli jsme zevrubně, od a do zet, vyprávět o veškeré naší práci; Vilém nás občas přerušoval, obracel se k intendantům a upozorňoval je na to, co jim ve srovnání s námi chybí.

Po císařově návštěvě se naše tržba zlepšila a ke konci zájezdu, který trval pět šest týdnů, jsme už měli nejen umělecký, ale i hmotný úspěch. Hned po něm jsme byli zahrnuti dary a poctami. Blahopřáli nám němečtí herci i jednotlivé spolky a osobnosti a také ruská kolonie. Ale obzvláštní dojem na nás učinily dva slavnostní obědy. Jeden byl vystrojen v nevelkém bytě staříckého Haaseho, druhý dával na naši počest slavný spisovatel Hauptmann. Aby se nenarušoval běh domácnosti, Berlíňané pořádají obědy obvykle v restauracích nebo v hotelech. Jenom v těch případech, když chtějí někomu prokázat zvláštní úctu a pohostinnost, přijímají hosta u sebe doma, přestože to přináší velké starosti a výdaje. Tato pocta byla prokázána právě

našemu divadlu. Haase byl našimi inscenacemi tak unesen, že pozval do svého nevelkého bytu celý divadelní Berlín – po dvojici (herce a herečku) z každého předního berlínského divadla. Slavnosti se účastnili také bývalí herci meiningenského souboru, kteří se sjeli ke zkoušce jubilejního představení na počest starého meiningenského vévody. Protože Haase znal můj obdivný vztah k pověstnému souboru, chtěl mi udělat radost a seznámit mě s jeho herci. V četných proslovech jsme si vzájemně projevíli vděčnost; po večeři jsem se musel posadit mezi herce a krok za krokem vyprávět o celém postupu naší jevištní práce. Obtížná a komplikovaná přednáška se konala v němčině, kterou jsem už tehdy dokonale zapomněl. Na toto mimořádně srdečné přijetí u stařešiny německého divadla a jeho milé manželky chovám nejvřelejší vzpomínky.

Druhý oběd, pořádaný Hauptmannem, má také svou malou historii. Spisovatel často navštěvoval naše představení. Jeho láska k ruské literatuře a její vliv na něho jsou dostatečně známy. Na prvním představení, které viděl (dávali jsme Strýčka Váňu), měl možnost se poprvé seznámit s ruským jevištním uměním. O přestávkách v lóži s ženou a přáteli vyjadřoval přes svou plachost poměrně hlasitě své lichotivé názory na Čechova a naše divadlo. Před odjezdem z Berlína jsme s Němirovičem-Dančenkem považovali přirozeně za svou povinnost vyslovit svou úctu spisovateli, s jehož hrami naše divadlo po mnoho let seznamovalo ruské diváky. V Hauptmannově malém bytu nás čekal dokonalý zmatek. Ukázalo se, že koníčkem jeho ženy, o níž kolovaly pověsti jako o prototypu Routičky z Hauptmannova *Potopeného zvonu* a Pippy ze hry *Pippa tančí*, byl orchestr a nemýlím-li se dokonce dirigování. Patrně se chystala nějaká hudební zkouška, protože malý pokoj byl zastavěn množstvím pulpitů. Orchestr pro nedostatek místa pronikl z malého salónu až do spisovatelovy pracovny. Hauptmann nám připomínal Antona Pavloviče Čechova. Oba je sblížovala skromnost, ostych a lakoničnost. Rozhovor nemohl být bohužel příliš dlouhý, pestrý a obsažný jednak proto, že jsme sami před tímto pozoruhodným člověkem pociťovali rozpaky, jednak proto, že naše slabá němčina nemohla stačit na literární a umělecká témata. Hauptmann pravil, že si vždycky přál, aby jeho věci byly provedeny tak, jak to viděl u nás – bez přehrávání a stylizace, prostě, hluboce a obsažně. Němečtí herci tvrdili, že jeho touha je nesplnitelná, jelikož divadlo má své nároky a konvence, které se nesmějí porušovat. Ale nyní, na sklonku své spisovatelské činnosti uviděl to, o čem celý život snil.

HERECKÁ DOSPĚLOST

Objev dávno známých pravd

ČECHOVOVA SMRT vyrvala divadlu velký kus jeho srdce. Nemoc a posléze smrt Morozova vyrvala další kus. Zklamání a obavy po nezdaru s inscenací her Maeterlinckových, zrušení studia v Povarské ulici a nespokojenost se sebou jako hercem, naprostá nejistota, kudy dál – to vše mě zneklidňovalo, bralo víru v sebe a způsobovalo, že jsem byl na jevišti jako dřevěný a bez života.

Za celý dlouhý čas mé herecké činnosti, počínaje kroužkem Alexejevových, potloukáním s amatérskou šmírou a konče Spolkem pro umění a literaturu a několika roky práce v Moskevském uměleckém divadle, jsem mnoho poznal, mnoho pochopil, na mnohé věci náhodně narazil; ustavičně jsem hledal všechno nové jak ve vnitřní herecké práci, taktéž v režii a v technických inscenačních principech. Vrhál jsem se na všechny strany a často jsem přitom zapomínal na důležité objevy a mylně jsem se nechával strhnout nahodilostmi a povrchními výpůjčkami. V období, o němž teď píšu, jsem už měl díky svým hereckým zkušenostem nastrádan plný ranec nejrůznějších poznatků z technické oblasti umění. Všechno to se válelo bez ladu a skladu, vzájemně propletené a smíchané, bez jakéhokoli systému; v takové podobě se veškeré ty herecké poklady nedaly využít. Bylo na čase udělat si ve svém bohatství pořádek, všechno roztrždit, přezkoumat a ocenit a abych tak řekl rozstrkat do duševních přihrádek. Zbylý syrový materiál bylo nutno opracovat a vložit jako základní kameny do svého umění. To, co už čas stačil znehodnotit, bylo třeba obnovit. Bez toho nebyl další postup vpřed možný.

V takovém stavu jsem přijel na léto do Finska. Za ranních procházek jsem přicházel k moři, usedl na skálu a v duchu se probíral svou hereckou minulostí. Především jsem si chtěl ujasnit, kam se poděla moje bývalá radost z tvorby. Proč se mi dříve stýskalo, když jsem nehrál, po práci, kdežto teď mám naopak radost, když jsem z představení uvolněn. Tvrdí se, že u profesionálů, s jejich každodenním vystupováním a častým opakováním stále týchž rolí, tomu nemůže být jinak. Ale takové vysvětlení mě neuspokojovalo. Profesionálové, o kterých se tohle říká, nemilují patrně dost své úlohy, své umění. Duseová, Jermolovová nebo Salvini hráli své vrcholné role daleko vícrát než já. A přece jim to nebránilo, aby byli pokaždé dokonalejší. A proč já, čím častěji opakuji své role, tím víc upadám a stávám se toporným? Krok za krokem jsem zkoumal minulost a stále jasněji jsem si uvědomoval, že onen vnitřní obsah, kterým jsem naplňoval své role, když jsem je

vytvářel poprvé, a jejich během doby zdegenerovaný vnější tvar jsou jako nebe a dudy. Dříve jsem vždycky vycházel z krásné, vzrušující vnitřní pravdy. Zůstala z ní teď jen zvětralá skořápka, trouchnivina a smetí, které zbyly v duši a v těle z nahodilých příčin zcela vzdálených skutečnému umění. Tak třeba role doktora Stockmanna. Vzpomínám si, jak dříve, na počátku, jsem při její tvorbě lehce zaujímal stanovisko člověka čistých úmyslů, hledajícího v nitru bližních jen dobro, slepého ke všem nectnostem a neřestem přizemních, špinavých dušiček kolem sebe. Pocity, jimiž jsem vytvářel postavu Stockmanna, jsem čerpal z živých vzpomínek. Před mýma očima byl uštván můj přítel, čestný muž podobný Stockmannovi, za to, že z vnitřního přesvědčení nedokázal udělat to, co od něho žádali mocní světa. Ve chvílích, kdy jsem na jevišti roli hrál, podvědomě mě tyto živé vzpomínky vedly a pokaždé mě podněcovaly k tvůrčí práci.

Ale časem tyto vzpomínky, impulsy a motory Stockmannova duchovního života a vůdčí motivy celé hry vyprchaly.

Jak jsem tak seděl na skále a prožíval dřívější tvůrčí pochody, zcela náhodně jsem znovu narazil na city svého Stockmanna zapomenuté v srdci. Jak jsem je mohl poztrácet? Jak jsem se bez nich mohl obejít? A proč jsem si tak dobře pamatoval všechno vnějškové, každý pohyb svalů nohou, rukou, těla, mimiku, mhouření očí krátkozrakého člověka aj.?

Při posledních pohostinských hrách v zahraničí i dříve v Moskvě jsem automaticky opakoval právě tyhle naučené a zaběhané špílce, mechanické znaky chybějícího citu. Na některých místech jsem se snažil být pokud možno nervnější, exaltovanější, a proto jsem prováděl rychlé pohyby, jinde jsem se pokoušel vypadat dětinsky pomocí dětsky naivního pohledu, na jiných místech hry jsem usilovně hlídal chůzi a typická gesta postavy, tedy vnější projevy dávno zasutých citů. Napodoboval jsem naivitu, ale nebyl jsem naivní; cupital jsem, ale necítil jsem vnitřní chvat, který vyvolává drobné krůčky, atd. Prostě jsem víceméně dovedně předstíral, kopíroval vnější příznaky prožitků a jednání, ale sám jsem při tom nic neprožíval, ani jsem necítil skutečnou potřebu jednat. Od představení k představení jsem si mechanicky zvykal odvádět jednou vytvořený soubor technických pohybů a svalová paměť, která je u herců tak vyvinutá, už sama spolehlivě zafixovala herecké návyky.

Jak jsem seděl na finské skále, v duchu jsem probral také jiné role a snažil jsem se orientovat v živém materiálu, z kterého jsem je svého času vytvářel, ve vlastních reálných vzpomínkách, jež mě kdysi v práci inspirovaly. Probíral jsem v paměti všechna místa ve hře a momenty postavy, s nimiž jsem

se potýkal při práci na roli, připomínal si slova A. P. Čechova a Němiroviče-Dančenka, rady režisérů a kolegů, svá tvůrčí muka, jednotlivé fáze tvorby a vyzrávání rolí, přečetl jsem si zápisky v hereckém deníku, které mi živě vybavovaly mé tehdejší tvůrčí pocity. To všechno jsem konfrontoval s tím, co se mi od určité doby usadilo ve svalech, co se mi vetřelo do duše – a užasl jsem nad svým odhalením. Bože! Jak mi den ze dne, při každé repríze mrzačily duši, tělo i samotné role divadelní zlozvyky, špílce, bezděčné podbízení obecenstvu, špatný přístup k práci!

Jak uchránit roli před úpadkem, před vnitřním zmrtněním, před diktátem hereckých manýr a povrchního řemesla? Je k tomu potřebí nějaká duševní příprava před začátkem tvorby, vždy znovu, při každém opakování. Před představením je nutno dbát nejen o tělesnou, ale hlavně o duševní hygienu. Dříve než člověk začne tvořit, musí dosáhnout takového rozpoložení, v němž se může odehrávat tajemství tvorby.

S těmito myšlenkami a starostmi na duši jsem se vrátil po letní dovolené do Moskvy, abych si při divadelní práci v sezóně 1906–1907 pozorně všiml sebe i ostatních.

Učinil jsem podobně jako doktor Stockmann velký objev a poznal všem dávno dobře známou pravdu, že niterné rozpoložení herce na jevišti před tisícovým zástupem a před rozzářenou rampou je protismyslné a představuje hlavní překážku při tvorbě na veřejnosti. Nejen to. Pochopil jsem, že za takového duševního a fyzického stavu se lze jen pitvořit, přetvářovat se – budít zdání, že jde o skutečné prožitky, ale opravdu žít a poddávat se citu není možné. Jistě že jsem to věděl už dřív, ale jen rozumově. Nyní jsem to pocítil. A v našem jazyce přece pochopit znamená pocítit. Proto také mohu říct, že jsem poprvé poznal dávno pravdu, o které jsem dávno věděl. Nepřirozenost hercova rozpoložení na jevišti se mi ozřejmila ve chvíli, o níž teď hovořím, díky pocitu, který vám chci vyličít.

Představte si, že vás na vysokém pódiu na Rudém náměstí vystavili na odív před tisícíhlavým zástupem. Vedle vás umístili ženu, s kterou se třeba setkáváte poprvé; nařídili vám, abyste se do ní veřejně zamiloval, přitom tak, abyste láskou přišel o rozum a vzal si život. Jenže vy nemáte na lásku pomyšlení. Je vám trapně. Tisíce párů očí na vás zírají a čekají, že je rozpláčete, tisíce srdcí touží opájet se vaší ideální, sebeobětavou a vřelou láskou, protože si to předem zaplatili a mají právo žádat koupené zboží. Chtějí přirozeně slyšet všechno, co říkáte, a proto vám nezbývá než křičet

něžná slova, která se v životě říkají ženě šeptem mezi čtyřma očima. Všichni na vás musí dobře vidět, musí vám dobře rozumět, a tak jste nucen gestikulovat a hýbat se kvůli těm, co stojí od vás daleko. Je snad možné myslet na lásku, a tím spíš prožívat láskyplný cit za takovýchto okolností? A tak vám nezbyvá nic jiného než se ze všech sil snažit, pachtit se a marně se pokoušet překonat svou bezmocnost a splnit nespelnitelné.

Ale starostlivé řemeslo si pro takový případ vymyslelo celý sortiment znaků a výrazových prostředků pro znázornění lidských vášní, hereckých akcí, póz, intonací, kadencí, fioritur, jevištních triků a způsobů hry, které mají vyjadřovat city a myšlenky „vyššího stylu“. Tyto znaky nebo šablony neexistujícího citu, jež každý získává už v mateřském lůně, nabývají mechanického, podvědomého charakteru, aby mohly sloužit hercům, octnou-li se na jevišti bezmocní a s vyprahlou duší.

Co se dá v takovém případě dělat, jde-li o předstírání lásky až k sebezničení? – Nic, jediné koulet očima, tisknout ruce k srdci, obracet oči v sloup, trpitelně zvedat obočí, křičet, šermovat rukama, jen aby se divák nezačal nudit, a – chraňbůh – nepřipustit pauzu jindy tolik žádoucí – třeba ve chvílích hrané inspirace, kdy je mlčení výřečnější než sám jazyk.

Je tedy přirozené, obvyklé herecké rozpoložení takový vnitřní stav, kdy člověk musí navenek předvádět to, co uvnitř necítí. Je to takový herecký posun, kdy nitro žije svými všedními, každodenními, běžnými zájmy, starostmi o rodinu a o chléb vezdejší a banálními trampotami, úspěchy a nezdary, kdežto tělo musí mezitím vyjadřovat ty nejušlechtlejší vzněty hrdinných citů a vášní, nadvědomého duchovního života!

Tento duševní a fyzický nesoulad mezi tělem a duší prožívají a zakoušejí herci většinu života – ve dne od dvanácti do půl páté (při zkouškách) a večer od osmi do dvanácti (při představeních) – téměř denně. Herci jsou nuceni při hledání východiska z nesnesitelné situace člověka, vystavovaného násilně na odiv a nuceného proti své vůli a lidským potřebám budit děj se co děj dojem na diváky, utíkat se k lživým, umělým způsobům hry a zvykat si na ně. Od chvíle, kdy jsem si jasně tuhle nenormálnost uvědomil, tyčila se přede mnou otázka co tedy dělat jako děsivý příznak.

Když jsem jasně pocítil škodlivost a nesprávnost *hereckého rozpoložení*, začal jsem přirozeně hledat jiný duševní a tělesný stav herce na jevišti, stav z hlediska tvůrčího procesu blahodárny, nikoliv škodlivý. Na rozdíl od hereckého rozpoložení se pro něj dohodneme na názvu *tvůrčí rozpoložení*.

Pochopil jsem tenkrát, že geniální herce na jevišti téměř vždy ovládá tvůrčí rozpoložení, a to ve svrchované míře a úplnosti. Méně nadaní se s ním setkávají vzácněji, svátečně. Herci s ještě menším talentem tak říkají jednou za uherský měsíc. Herecký průměr je jím vyznamenáván jen ve výjimečných případech. Nicméně všichni lidé umění, od génia po obyčejné talenty, jsou ve větší či menší míře schopni dosáhnout jakýmsi neznámými, intuitivními cestami tvůrčího rozpoložení; není jim však dáno nakládat s ním libovolně. Dostávají ho od Apollóna co dar nebes a zdá se, že sami, našimi lidskými prostředky ho v sobě nemůžeme vzbudit.

Kladu si nicméně otázku: neexistují nějaké technické postupy schopné tvůrčí rozpoložení vyvolat? To ovšem neznamená, že bych chtěl umělou cestou vytvářet samotnou inspiraci. Nikoliv, to není možné! Ne samotnou inspiraci, jen příznivou půdu pro ni bych se chtěl naučit libovolně v sobě vytvářet; onu atmosféru, v níž do naší duše vstupuje inspirace častěji a ochotněji. Když herec říká: Dnes jsem ve formě! Dnes mi to jde! nebo: Hraje se mi výborně. Jsem v roli! – znamená to, že náhodou prožívá tvůrčí vzepětí.

Jak to však udělat, aby tento stav nebyl nahodilý, ale mohl vzniknout podle přání samotného herce, „na objednávku“?

Není-li ho možné ovládnout hned, nešlo by to po částech, abych tak řekl skládáním jednotlivých prvků? Nevadilo by ani, kdyby bylo třeba vypěstovávat každý z nich v sobě zvlášť, systematicky, celou řadou cvičení. Jestliže géniové mají od přírody schopnost prožívat tvůrčí rozpoložení v plné míře, tak možná i obyčejní smrtelníci, budou-li na sobě důkladně pracovat, dosáhnou přibližně stejného výsledku, byť ne v plné, svrchované míře, ale jen částečně. Jistě, obyčejný schopný člověk se díky tomu nikdy nestane géniem, ale třeba mu to pomůže přiblížit se k tomu, čím se vyznačuje génius.

Jenže jak postihnout podstatu a skladebné prvky tvůrčího rozpoložení? Rozluštění tohoto úkolu se stalo – řečeno slovy kolegů – „další vášní Stanislavského“. Co všechno jsem jen nevyzkoušel, abych přišel onomu tajemství na kloub. Věnoval jsem se sebezpozorování – nahlížel jsem takřkajíc sám sobě do duše, a to jak na jevišti, při tvůrčí práci, tak v běžném životě. Všiml jsem si ostatních herců, když jsem s nimi zkoušel nové role. Pozoroval jsem jejich výkon z hlediště, prováděl jsem nejrůznější pokusy na sobě i na nich, trápil jsem je; zlobili se a říkali, že si dělám ze zkoušek experimentální laboratoř a že herci nejsou pokusní králíci, aby se na nich někdo učil. Jejich protesty byly ovšem oprávněné. Avšak hlavním předmětem

mých pozorování zůstávaly velké talenty – naši i pohostinsky vystupující cizinci. Jestliže tyto talenty častěji než ostatní, ba téměř vždy, se pohybují na jevišti v tvůrčím rozpoložení, koho jiného bych měl studovat, ne-li právě je? Však jsem to také dělal. Co mi tedy pozorování těchto mistrů prozradilo?

U všech velkých postav divadla – u Duceové, Jermolovové, Fedotovové, Savinové, u Salviniho, Šaljapina, Rossiho a rovněž u všech nejtalentovanějších herců Uměleckého divadla jsem měl pocit něčeho společného, co jim bylo všem vlastní, čím mi jeden druhého připomínal, co je sblížovalo. Jaká je to jen vlastnost? Tonul jsem v dohadách; otázka mi připadala mimořádně složitá. Zpočátku jsem si u jiných i u sebe všiml pouze toho, že v tvůrčím rozpoložení hraje velkou roli fyzická uvolněnost, absence jakéhokoli svalového napětí a plné podřízení fyzického aparátu hercově vůli. Taková kázeň je předpokladem dokonale organizované tvůrčí práce, při níž herec může svobodně a bez překážek vyjadřovat tělem to, co cítí duše. Když jsem v takových chvílích pozoroval druhé, sám jsem díky svým režisérským návykům cítil tento stav tvůrčího rozpoložení také. Když vznikal na jevišti ve mně samotném, zakoušel jsem stejný osvobodivý pocit, jaký asi cítí galejník, když rozbije okovy, které mu po léta bránily svobodně žít a jednat.

Můj objev mě tak uchvátil a přesvědčil do té míry, že jsem si z představení dělal málem experimentální laboratoř. Nehrál jsem, ale před očima diváků jsem plnil úkoly, které jsem si sám vymýšlel. Zaráželo mě jen, že ani jeden z herců nebo diváků v mé blízkosti zřejmě nezaznamenal změnu, která se ve mně odehrála – pokud neberu v úvahu několik jednotlivých poklon ohledně některého postoje, pohybu či akce postřehnuté nejpozornějšími a nejnámavějšími diváky.

Nová náhoda mě upozornila ještě na jednu elementární pravdu, kterou jsem hluboce pocítil, prostě poznal. Pochopil jsem, proč mi bylo na jevišti dobře a příjemně: kromě svalového uvolnění produkce před publikem připoutávala mou pozornost k vlastním tělesným pocitům, a tím mě odváděla od toho, co se dělo za rampou, v hledišti, za strašnou černou propastí jevištního portálu, a mě opouštěl strach z obecnstva a dokonce jsem chvílemi zapomínal, že jsem na jevišti. Zpozoroval jsem, že právě v těchto okamžicích jsem se cítil zvlášť příjemně.

Brzy nato se mi dostalo potvrzení či vysvětlení mého postřehu. Na představení jednoho vynikajícího moskevského hosta jsem pozorně sledoval jeho výkon a hereckým citem jsem u něj vycítil dobře mi známý stav: svalové

uvolnění spjaté s velkou celkovou koncentrací. Cítil jsem, že jeho veškerou pozornost vyčerpává prostor za rampou, nikoli před ní, že je zaměstnán tím, co se děje na jevišti, ne v hledišti, a že právě tato pozornost soustředěná k jednomu bodu vyvolala můj zájem o jeho život na scéně, přiměla mě upnout se k němu, abych zjistil, co ho tam tak silně upoutalo. V tom okamžiku jsem pochopil, že čím víc chce herec bavit diváka, tím tupěji divák sedí zabořený do křesla a čeká, že bude oblažován, a ani ho nenapadne podílet se na tvůrčím procesu. Ale jakmile se herec přestane zajímat o dav v sále, diváky to k němu začne přitahovat, zejména děje-li se na jevišti něco, co je důležité i pro ně samotné.

Při dalších pozorováních sebe i druhých jsem poznal (pocítil), že tvorba je především *plné soustředění duševní i fyzické*. Ovládá nejen zrak a sluch, ale všech pět lidských smyslů. Ovládá mimoto i tělo, myšlení, rozum, vůli, cit, paměť i představivost. Všecky duševní i fyzické složky lidské přirozenosti musí být na jevišti zaměřeny k tomu, co se odehrává v nitru zobrazované osoby.

Tuto novou pravdu jsem si sám ověřoval před očima diváků, před osvětlenou rampou pomocí zvláštních cvičení, která jsem si vymyslel. Systematicky jsem rozvíjel svoji pozornost. Nechci se tu však dotýkat způsobů takové práce. Hodlám této otázce věnovat celé kapitoly své další knihy.

Jednou jsem se v zákulisí jednoho moskevského divadla stal náhodným svědkem scény, která mě přivedla na myšlenky důležité pro naše umění a pomohla mi pochopit (pocítil) ještě jednou novou, všeobecně známou pravdu. Protagonista divadla se opozdil. Hodinová ručička se blížila k osmičce a hrdina souboru stále nepřicházel. Je známo, že géniové domácího původu považují za ponižující dostavit se do divadla včas. Na génia se musí čekat! Proč by jím jinak měl být. Od toho je génius géniem! Přijít pozdě patří k bontónu. Asistent režiséra pobíhal sem a tam, chytal se za hlavu, telefonoval, aby sehnal velikána ve městě. Herci v šatnách se rozčilovali, nevěděli, co dělat: mají se dolíčit nebo odlíčit, aby se přichystali na náhradní představení, protože *on* si zřejmě postavil hlavu. Leč přesně v 7,55 ráčil se náš génius dostavit do divadla. Všichni se křižovali a oddechli si: Představení se koná, *génius bude hrát*.

Raz, dva, tři – a génius je převlečen, nalíčen, kord po boku, plášť přes ramena. Ten umí! a všichni kolem se rozplývali nadšením:

To je pane herec! Jen se koukněte! Přišel poslední a na jevišti je první! Učte se od něho, mládeži!

Proč však našemu géniovi neřeknou:

Ale jděte, copak nevíme, že není na světě člověka, který by se z kavárny od lechtivých anekdot dokázal během pěti minut přenést do oblasti vznešeného a nadvědomého?! To je možné jen postupně. Vzpomeňte si na staříčkého Salviniho! Z bláta se nedá vstoupit rovnýma nohama na parket.

A co Kean? odpoví vám náš génius. Víte přece, že také přijížděl na poslední chvíli a všichni na něho čekali a dělali si starosti.

Ó, ten nešťastný Kean. Kolik škody natropil svým příkladem! Jen jestli byl Kean skutečně takový, jakým ho líčí v melodramatu? A jestli ano, pak nepochybuji, že před představením tolik křičel a rozčiloval se proto, že se na ně nestačil připravit: zlobí se na sebe, že pije v den představení. Povaha tvorby má své zákony, které platí pro Keana i pro Salviniho. Berte si příklad z živého Salviniho, a ne z mrtvého Keana, hrdiny průměrného melodramatu.

Ale kdež, náš génius bude vždycky napodobovat Keana, a ne Salviniho. Bude vždycky přicházet pět minut a ne tři hodiny před začátkem jako Salvini. Proč?

Důvod je prostý. Abychom si mohli v nitru tři hodiny něco připravovat, musíme mít co připravovat. Avšak náš génius nemá nic, jen ten svůj talent. Přichází do divadla s převlekem v kufříku, ale bez jakékoli duchovní zátěže. Co by prosím vás dělal ve své šatně od pěti do osmi? Kouřil? Vyprávěl anekdoty? Na to je kavárna přece jen lepší.

Čím vysvětlit takový nejasný nesmysl, jakým je fakt, že jedni herci přicházejí do divadla za pět minut dvanáct a druzí, ze strachu aby nezmeškali, naopak dlouho před začátkem představení, mechanicky odříkávají svůj text, pečlivě se oblékají, upravují, líčí, ale přitom zcela zapomínají na duši. Tělo je připraveno, obličej nalíčen, ale zeptejte se těch či oněch:

Oblékli jste se, nalíčili jste se, ale umyli jste si, oblékli si a nalíčili svou duši?

O tom neuvažujeme. Bojíme se, že zmeškáme nástup, že vyjdeme na jeviště neupravení, s nedokončeným převlekem a maskou. Ale nemáme strach, že zmeškáme začátek prožívání role a vždycky nastupujeme bez jakékoliv vnitřní přípravy, s prázdnou duší – a nestydíme se za svou vnitřní nahotu.

Neceníme si vnitřní kresby postavy, která se kdysi, při svém zrodu, vtělila do vnějších forem jevištního výtvaru. Sotva jsme tuto formu objevili, zafixovali jsme ji do mechanických hereckých šablon, a na duši, na hlavní smysl role, jsme zapomněli, takže se po čase vytratila.

Když upadneme z moci moudrého tvůrčího citu do pout bezobsažné herecké šablony, podobáme se lodi bez kormidla a plachet. Žene nás to

tam, kam nás postrčí náhoda, kýčovitý vkus davu, manýra a špílce, laciný vnější úspěch, herecká marnivost nebo nějaká jiná nahodilost na naší cestě, jež nemá s uměním nic společného. Ta pak podněcuje duši herce na jevišti místo původního živoucího citu, který stvořil duchovní život dramatické postavy.

Proč přicházíme na jeviště? S čím a kvůli čemu vstupujeme na divadelní prkna?

Sledoval jsem ještě jednoho velkého herce při jeho pohostinských vystoupeních. Právě pronáší úvodní slovo svého monologu. Nevystihl však hned správnou polohu a podlehl mechanickému hereckému návyku a z jeviště zazněl falešný patos. Ale podívejme se na něho pozorně, něco se s ním děje. Skutečně, chová se jako zpěvák, který hledá správný tón pomocí ladičky. Teď se zdá, že ho nalezl. Ještě ne, je příliš nízko. Vzal to trochu výš. To už je moc. Maličko snížit. Teď vystihl správný tón, poznal ho, vycítil, usměrnil, zafixoval, uklidnil se a začal se svým uměním slova kochat. Teď mluví volně, prostě, zvučně, se zanícením. Slova plynou jako po másle, unášejí ho s sebou. *Uvěřil*. Herec musí především věřit všemu, co se kolem něho děje, a hlavně tomu, co sám dělá. A věřit se dá jenom pravdě. Je proto třeba neustále cítit tuto pravdu, hledat ji a to chce rozvíjet v sobě herecký cit pro pravdu. Leckdo namítne:

Prosím vás, jakápak pravda, když všechno na jevišti je lež, napodobenina: kulisy, kartón, barvy, líčidla, kostýmy, rekvizity, dřevěné poháry, meče atd. Copak to všechno je pravda?

Já ovšem nemluví o této pravdě, ale o jiné, o pravdě svých citů a dojmů, o pravdě vnitřní tvůrčí inspirace, která se dere na povrch. Pro mne není důležitá pravda mimo mě, pro mne je důležitá pravda ve mně samotném, pravda mého poměru k tomu či onomu jevu na scéně, k věci, dekoraci, k partnerům ztělesňujícím jiné postavy hry, k jejich myšlenkám a citům... Herec si říká:

Všecky tyhle kulisy, rekvizity, šminky, kostýmy, tvorba na veřejnosti a to ostatní je dohromady lež. Já to vím, ale vůbec mě to nezajímá. Pro mě nejsou důležité věci... Ale *kdyby* všecko, co mě na jevišti obklopuje, byla pravda, tak bych udělal tohle, takhle bych se zachoval k tomu či onomu jevu.

Pochopil jsem, že tvorba začíná od chvíle, kdy se v hercově duši a v jeho představách objeví magické *tvůrčí kdyby*. Pokud pro herce existuje reálná skutečnost, reálná pravda, které se nedá přirozeně nevěřit, tvůrčí proces ještě nezapočal. Ale pak se náhle objeví tvůrčí „*kdyby*“, totiž zdánlivá,

fiktivní pravda, které herec dokáže uvěřit stejně upřímně a s ještě větším zanícením než skutečné pravdě. Je to totéž, jako když děcko věří, že jeho panenka a všecko, co k ní patří, je živé. Od chvíle, kdy se objeví „kdyby“, herec přechází z roviny skutečného, reálného života do jiné roviny, do roviny života, který sám vytváří, který si představuje. Jakmile tomuto životu uvěří, může tvořit.

Jeviště je pravda, to, čemu herec upřímně věří; dokonce i zjevná lež se musí stát na divadle pravdou, aby byla uměním. K tomu herec potřebuje silně vyvinutou představivost, dětskou naivitu a důvěřivost, jemný herecký smysl pro pravdu a pravděpodobnost ve své duši i ve svém těle. Všechny tyto vlastnosti mu pomáhají proměňovat hrubou jevištní lež v nejkřehčí pravdu svého vztahu k životu vytvořenému ve vlastních představách. Dohodneme se, že budeme tyto herecké vlastnosti a schopnosti nazývat *smyslem pro pravdu*. Zahrnuje hru fantazie, schopnost tvůrčí víry, vytvoření zábran proti jevištní lži, ale také cit pro míru, dětskou naivitu a upřímnost hereckého citění. Ukazuje se, že smysl pro pravdu, právě tak jako koncentrace a svalová uvolněnost, se dá rozvíjet a cvičit. Nehodlám teď o metodách a prostředcích takové práce hovořit. Dodám jen, že tuto schopnost je nutno dovést na takovou úroveň, aby se na jevišti naprosto nic nedělo, nemluvalo a nevnímalo bez předběžného pročištění filtrem hereckého smyslu pro pravdu.

Jakmile jsem objevil tuto obecně uznávanou pravdu, ověřil jsem si smyslem pro pravdu všechna svoje jevištní cvičení na svalové uvolnění i na koncentraci. A výsledek? Teprve nyní pomocí smyslu pro pravdu se mi podařilo docílit skutečného, přirozeného, a ne násilného uvolnění svalstva a soustředění na jevišti během tvůrčího procesu.

Na cestě nových výzkumů a nahodilých intuitivních objevů jsem pochopil, celou hereckou bytostí procítil ještě mnoho jiných, v životě (nikoli však na jevišti) dávno známých pravd. Všecky mi ve svém souhrnu pomáhaly dosahovat onoho vynikajícího hereckého stavu, který jsem nazval *tvůrčím rozpoložením* na rozdíl od jiného, špatného stavu – *hereckého rozpoložení*, s nímž jsem se ustavičně učil zápasit.

K tomuto údobí mého hereckého života jsme my oba hlavní činitelé divadla – Němirovič-Dančenko a já – dožráli v samostatné, hotové režisérské osobnosti. Přirozeně každý z nás chtěl a mohl jít jen svou vlastní cestou, ovšem při důsledném respektování společného, základního principu divadla.

Dříve seděli za režisérským stolem oba režiséři, neboť často pracovali na

jedné a téže inscenaci. Teď měl každý z nás svůj stolec, svou hru, svou inscenaci. Nesignalizovalo to ani nesoulad v základních principech ani roztržku – byl to zcela přirozený jev: vždyť má-li umělec nebo herec pracovat opravdu úspěšně, musí koneckonců vykročit po té cestě, která odpovídá jeho povaze a talentu.

Osamostatnění našich cest, k němuž došlo v době naší umělecké zralosti, umožnilo jedině každému z nás plně se realizovat.

Nemohu opominout, že právě toto období vyznačují největší úspěchy Němiroviče-Dančenka v oboru režie – jeho pozoruhodné inscenace Dostojevského *Bratrů Karamazovových* a *Běsů*, kde se projevila jeho schopnost pronikavého výkladu literárního díla a zároveň umění usměrnit v souladu se svým prohloubeným pojetím práci herců. Smělostí jevištního záměru a výrazností jeho realizace byla obzvláště pozoruhodná inscenace *Bratrů Karamazovových*, kde se výpravná stránka omezila na strohý umělecký náznak a veškeré těžiště bylo přesunuto na herce. Někteří přitom rozvinuli svůj talent nečekaným směrem: například Leonidov v úloze Míti Karamazova projevil obrovský dramatický temperament. Monumentální představení, které se hrálo dva večery po sobě, bylo tak úchvatné a dosahovalo v druhé části takového napětí, že působilo jako předtucha jakési nové budoucí ruské tragédie.

Já zatím krácel dál svou cestou plnou pochyb a neklidného hledání.

Hra života

PRVNÍ POKUS o praktické uplatnění výsledků své experimentální práce při hledání postupů vnitřní techniky, zaměřených k vyvolávání tvůrčího rozpoložení, jsem podnikl v dramatu Knuta Hamsuna *Hra života*.

Pokusím se vylíčit tento významný moment svého života.

Hra života je – alespoň pro mne – dílo ireálné, poněvadž sám autor pohlíží na všechno, co se ve hře odehrává, očima jejího hrdiny, snílka a filozofa, geniálního Carena, který prožívá kulminační okamžiky svého tvůrčího života. *Hra* je napsána bez odstínů a polotónů, pouhými základními barvami duchovní palety. Každá z jednajících osob ztělesňuje – důsledně a v průběhu celé hry – jednu lidskou vášeň; lakomec je pořád lakomý, snílek pořád jen sní a nic jiného ve hře nedělá, zamilovaný jenom miluje atd. Vzniká obraz složený jakoby z podélných pruhů všech barev: zelené, žluté, červené atd.

Sám Careno, jehož jsem představoval, ztělesňuje sen, ideu vzepjatou do výšin; v Teresitě, jež ho miluje, zazpíval Červený Kohout; promluvila v ní krev a dívka žije jen ženskou vášní, stravující láskou k hrdinovi hry. V záchvatech posedlosti hraje zběsile na klavír, za prudké bouře zhasíná světlo majáku – na moři pluje její sokyně, Carenova manželka. Kolem ní zuří vítr a bouře, znázorňované hudbou. Mezitím kulhavý listonoš, ohyzda typu Quasimoda, čeká chlipně na oběť svého chtiče, krásnou Teresitu. Teresitin otec myslí jen na to, jak by vyždímal co nejvíc ze svého statku, až nakonec lakotou zešílí. V osudový moment hry se objevuje mlčenlivá, tajemná a zlověsná postava s rukou nataženou pro almužnu – žebrák Tue zvaný Spravedlnost. Tue představuje fátum hry.

Každá z jednajících osob kráčí po vytčené cestě své vášně k pozemskému, lidskému nebo nejvyššímu, nadlidskému cíli, který jí byl stanoven osudem, a hyne, aniž ho dosáhne.

Hra zastihuje hrdinu, Carena, ve chvíli, kdy začíná psát nejtěžší kapitolu své knihy O Spravedlnosti. Za tím účelem se pro něho staví Skleněná Věž – co nejbliž k nebi, protože na zemi nelze tuto kapitolu vytvořit. Avšak vznešené duchovní touhy básníkovi zápasí s pozemskými pohnutkami a vášněmi, brání mu v uskutečnění snů, které zrají pod bání Skleněné Věže. Lidé věž zapálí, ta shoří a spolu s ní podléhají zkáze i výtvořiny génia, který se opovážil snít na zemi o božském.

Kolem této tragédie lidského ducha kypí pozemský život se svými katastrofami. Na pouti mezi stánky přeplněnými hromadami zboží, uprostřed davu kupujících a obchodníků řádí epidemie cholery vtiskující všemu pečeť děsu. Na bílých plátěných stáncích se jako na filmovém plátně přízračně pohybují jejich černé stíny. Stíny obchodníků odměřují látku, zatímco stíny jedněch zákazníků se ani nepohnou, kdežto jiné vytvářejí nepřetržitý koloběh. Stánky jsou rozmístěny terasovitě v řadách na svazích hor od proscénia téměř až k pozadí, takže celé prostranství hory zaplňují stíny. Stejně stíny se divoce míhají vzduchem na pouťovém kolotoči, vyletují do výše a opět se řítí dolů. Z flašinetu s jekem a svistem pádí za nimi zvuky pekelné muziky. Na proscéniu jacísi lidé v záchvatu zoufalství divoce křepčí a vzápětí se uprostřed nepřičetného tance stávají obětmi cholery a padají mrtví na zem.

Uprostřed této „hostiny v době moru“, uprostřed chaosu smyslů působí jako věštecké znamení příchod přízračných hudebníků, polární záře na zimní obloze, či dunění podzemních úderů v kamenolomu, kde gigantičtí dělníci dobývají mramor pro lakomce. Unavení a sedření vycházejí na

povrch a stavějí se s krumpáči a palicemi podél dlouhé stěny jako basreliéf, připomínající konfiguraci postav plastiky Meunierovy. Takovéto napodobování basreliéfu bylo tenkrát v módě a bylo považováno za umělecky originální inscenační stylizaci.

Dekorace odpovídaly celkovému pojetí představení a tvořily je velké, ostře ohraničené plochy a pásy základních barev, přičemž hory byly až příliš hornaté, kmeny stromů až příliš kolmé a linie řeky tekoucí do dále až příliš rovná.

Režijní přístup k inscenaci (můj a L. A. Suleržického), její složka výtvarná (V. J. Jegerova, ve 3. jednání N. P. Uljanova) a hudební (I. A. Sace) dodávaly představení v duchu tehdejšího krajně levého směru dosud nevídanou ostrost.

Úspěchy divadla na poli inscenace byly velké; to je tím důležitější, že jsme tehdy patřili k pionýrům razícím cestu levému umění. Ale jak tomu často bývá, novátorství nedochází hned ohlasu. Objeví se jiní, přejmou, co bylo už před nimi nalezeno, a předvedou to znovu, jenomže v populárním, obecně dostupném tvaru. To se stalo i nám.

Úspěch představení měl trochu skandální příchut. Levě orientovaná polovina diváků, s vehemencí sobě vlastní, zuřivě aplaudovala a křičela: „Smrt realismu! Pryč s cvrčky a komáry (narážky na zvukové efekty v Čechovových hrách)! Pokrokovému divadlu hurá! Ať žijí leví!“

Zároveň druhá, konzervativní, pravá půlka syčela a zlobně volala: „Hanba Uměleckému divadlu!! Pryč s dekadenty! Pryč s komediantstvím! Ať žije staré divadlo!“

Co vlastně dělali herci v tomto představení? V čem měli úspěch? Svě kolegyně pomenu a odpovím pouze za sebe.

Aniž jsem měl tušení, schovával jsem se za ostatní spoluvůrce představení – za režiséry, výtvarníky či skladatele – tím spíš, že se diváci nevyznají v práci každého jednotlivce a zvláště v divadelním kolektivu.

V naší práci se často stává, že dojem vyvolaný dekorací se připíše hereckému výkonu; originální kostýmy a masky jsou považovány za naši zásluhu. Krásný hudební doprovod slovního projevu herců, který má za úkol zkrášlit monotónní hereckou řeč, si lidé pletou s novými hereckými metodami při slovním vyjadřování citu. Co jen se dá napočítat takových představení v divadelní praxi, v nichž se herci schovávali za režiséra, výtvarníka a hudebníka! Jak často atmosféra hry zakrývala hlavní podstatu našeho umění – herecký výkon.

Když se však divák setkává s hercem tváří v tvář, adresuje bezprostředně

jemu svoje pochvaly a výtky a na podíl ostatních tvůrců představení, skrytých za kulisami, zapomíná.

Stalo se to i tentokrát. Diváci zahrnuli potleskem a syčením nás, herce, a na ostatní zapomněli. Vznikl dojem, že to byl herec, kdo měl úspěch. Protože jsem si však zvykl být k sobě krajně náročný a nebát se jít až na kořeny všeho, nenechal jsem se obelstít zdánlivým úspěchem a výsledky představení. Naopak, pro mne mělo záporný charakter, neboť moje laboratorní práce a právě ověřené základy vnitřní techniky se v mých očích naprosto zkompromitovaly.

Pochopíme-li totiž, co se stalo, měli jsme proč propadnout zoufalství. Nastudování *Hry života* jsem se totiž rozhodl založit na nových zásadách vnitřní techniky, které mi právě výsledky mé laboratorní práce potvrdily. Zaměřil jsem proto veškerou pozornost na vnitřní stránku hry. Abych se vyhnul všem rušivým vlivům, odejmul jsem hercům všechny vnější prostředky používané při ztvárnění postavy – gesta, pohyby, chůzi i akce, poněvadž mi připadaly příliš tělesné, realistické, hmotné, kdežto já potřeboval netělesnou vášeň v její čisté, nahé podobě, vášeň vycházející herci přirozeně přímo ze srdce. Věřil jsem tehdy, že k jejímu sdělení stačí herci oči, tvář a mimika. Nechtěly tedy prožívat vášeň, kterou měl tlumočit pomocí citu a temperamentu, v nehybnosti. Pod vlivem svého zaujetí pro nové způsoby vnitřní techniky jsem byl upřímně přesvědčen, že má-li herec vyjádřit své prožitky, postačí, bude-li na jevišti schopen vyvolat v sobě spásné *tvůrčí rozpoložení*, a že všechno ostatní už přijde samo.

Ale jaký byl můj údiv, když jsem uviděl, že v praxi to dopadlo právě naopak. Až dosud jsem nikdy neprožíval herecké – nikoliv tvůrčí – rozpoložení tak silně jako ve zmíněném představení. Jak se to stalo?

Domníval jsem se, že absence gest mě zbaví tělesnosti a pomůže mi věnovat plně veškerou mou energii a pozornost vnitřnímu životu postavy. Ve skutečnosti se ukázalo, že násilné, vnitřně nezdůvodněné odstranění gest a právě tak pozornost nuceně zaměřená do vlastního nitra vyvolaly velice silné napětí a spoutaly mi tělo i duši. Následky byly pochopitelné: násilí, jehož jsem se dopustil na přirozenosti svého hereckého projevu, zaplašilo cit a probudilo mechanické, nacvičené šablony, herecké rozpoložení a řemeslnou machu. Nutil jsem se předstírat vášeň, temperament, autoinspiraci, ale ve skutečnosti jsem prostě napínal svaly, hrdlo, dech. Podobné násilí nad svou hereckou přirozeností jsem užíval nejen vůči sobě, ale i vůči ostatním. Důsledky byly anekdotické. Například jednou na zkoušce jsem byl svědkem takovéto scény. Tragéd celý zalitý potem se válel na zemi

a vrčel. Zvuky, které vydával, měly vyjadřovat vášeň. Můj asistent na něm obkročmo seděl, vši silou ho tiskl a z plna hrdla křičel:

„Přidej! Přidej! Víc, silněji! Ještě víc!“

A to jsem zrovna krátce předtím vyhuboval jednoho režiséra za to, že jedná s herci jako s koňmi, kteří nemohou pohnout vozem z místa.

„Přidejte, přidejte!“ nabádal režisér herce. „Žijte, prožívejte! Dejte do toho cit!“

Ukázalo se, že moje vychvalované metody nejsou o nic lepší než ty, které jsem tak vášnivě odsuzoval u jiných. Přitom jsem si myslel, jak je to jednoduché. Pouze holá vášeň, nic víc.

Jenže v umění platí, že čím je něco jednodušší, tím je to těžší: jednoduchost musí mít obsah, je-li zbavena podstaty, ztrácí smysl. Má-li hrát jednoduchost hlavní úlohu a stát v popředí, musí obsáhnout celý okruh složitých životních jevů. To se však neobejde bez skutečného talentu, dokonalé techniky a bohaté fantazie; není totiž nic nudnějšího než jednoduchost bez fantazie.

A tak se ukázalo, že jednoduchý, holý projev vášně bez berliček všelijakých divadelních konvencí je vůbec nejtěžší úkol, který může být svěřen jedině hotovému herci s dokonalou technikou. Není divu, že jsme na něj tehdy nestačili.

Moje nálada po inscenaci *Hry života* byla krajně zoufalá. Zdálo se, že veškerá má dosavadní laboratorní práce, která mě mohla vyvést na bezpečnou cestou k novému umění, byla bezvýsledná a že jsem se znovu octl ve slepé uličce, ze které už nevyjdu. Čekalo mě mnoho dní a měsíců trýznivých pochyb, než jsem pochopil dávno známou pravdu: v naší práci nám musí všechno vejít do krve, jedině tak se i nové poznatky stanou našim vlastním majetkem, promění se v naši druhou přirozenost. Teprve potom je můžeme používat, poněvadž nebudeme musit myslet na jejich mechanismus. To platilo i v daném případě: *tvůrčí rozpoložení* mohlo pomoci herci jen tehdy, když se pro něho stalo normálním, přirozeným a jediným stavem. Jinak bude odsouzen pouze kopírovat vnější formu levého směru, aniž si to uvědomí, a nedokáže ji vnitřně zdůvodnit.

Od té chvíle jsem zmírnil své nároky a rozhodl jsem se je omezit na jednodušší úkoly a uplatňovat na nich to, k čemu jsem dospěl v laboratorní práci.

Sac a Suleržickij

INSCENACE *Hry života* byla významná také tím, že se na ní poprvé podíleli dva mimořádně nadaní lidé, kteří měli sehrát důležitou roli v umělecké práci našeho divadla. Jak už jsem řekl, jedním z nich byl L. A. Suleržickij, který se rozhodl stát se režisérem a studovat u mne. Druhým byl hudebník a skladatel I. A. Sac, který přišel do Moskevského uměleckého divadla ze studia v Povarské ulici.

Soudím, že za celou existenci divadla právě I. A. Sac první poskytl podklad, jak v našem dramatickém umění přistupovat k hudbě. Než se pustil do práce, chodil na všechny zkoušky a účastnil se bezprostředně jako režisér studia hry a přípravy režijního plánu. Byl proto detailně zasvěcen do celkového záměru, věděl a cítil ne hůř než my, kde přesně, tj. na jakém místě hry, a čemu má jeho hudba sloužit: zda režisérovi kvůli celkové atmosféře nebo herci, kterému v některých místech role chybí potřebné vyjadřovací prostředky, anebo dokonalejšímu vystižení základní myšlenky hry. Podstatu, kvintesenci každé zkoušky skladatel formuloval a zaznamenal v hudebním tématu nebo v souzvučích, z nichž pak budoucí hudba vznikla. Skládal ji až v poslední chvíli, když se už nedalo déle čekat. Vlastní komponování probíhalo takto. Ilja Sac poprosil doma, aby ho zamkli do odlehlejší místnosti bytu a nepustili ho odtamtud, dokud nebude s hudbou hotov. Jeho přání bylo přesně plněno; jen třikrát čtyřikrát za den se dveře otevřely a dobrovolný vězeň dostal najíst. Po několik dnů a nocí z pokoje zaznívaly truchlivé a slavnostní akordy a souzvučky a ozývala se velice směšná, afektovaná deklamace, která mu patrně sloužila jako inspirace k hudebnímu tématu. Pak na celé dny všechno utichlo; rodině se zdálo, že vězeň pláče. Domnívali se, že se mu něco stalo, ale klepat na něho nesměli, protože styk s vnějším světem v takových chvílích mohl v Sacovi zabít jakoukoliv chuť tvořit. Hotové dílo zmučený skladatel přehrával mně a Suleržickému, který byl dobrým hudebníkem. Potom, po instrumentaci, ji Sac studoval s orchestrem, a znovu přehrával nám. Skladatele teď čekaly dlouhé a trýznivé úpravy, při nichž se odstraňovalo všechno nadbytečné, aby se dosáhlo patřičné koncentrace toho nejdůležitějšího. Po této druhé revizi se skladatel znovu uzavíral, znovu své dílo přepisoval, znovu je zkoušel s orchestrem a podroboval novým úpravám, dokud nebyl definitivně spokojen. Právě proto byla jeho hudba vždy nezbytnou a neoddělitelnou součástí celé inscenace. Bývala více či méně zdařilá, ale vždycky osobitá, jiná, než jakou tvořili druzí. Hudba pro *Hru života* byla jednou z hlavních předností a ozdob představení.

Druhou vynikající osobností, která se objevila na divadelním obzoru při inscenování *Hry života*, byl můj přítel Leopold Antonovič Suleržickij anebo – jak jsme mu všichni říkali – milý Suler. Tento pozoruhodný, výjimečně talentovaný člověk sehrál v našem divadle důležitou úlohu a měl pro můj umělecký život velký význam.

Představte si malinkého mužička na kratounkých nožkách, ale sporého, oplývajícího velkou fyzickou silou, s krásnou, oduševnělou, vždycky živou tváří, s jasnými, úsměvnými očima, půvabnými rty, knírkem a s bradkou à la Jindřich IV.

Sulerův naprosto výjimečný temperament vnášel život a vášnivě zaujetí do každého podniku, jehož se chopil. Jeho nadání bylo všestranné, projevovalo se v malířství, v hudbě, ve zpěvu i v literatuře. Prožil život plný dobrodružství. Čím všim jen za svého života nebyl: rybářem na Krymu, námořníkem na několika plavbách kolem světa, natěračem, zemědělským dělníkem na vsi, tulákem i revolučním stranickým pracovníkem, zuřivým tolstojovcem, vítaným společníkem Lva Tolstého, jemuž přepisoval rukopisné koncepty. Když byl Suleržickij povolán na vojnu, odmítl se stát vojákem. Byl za to souzen, vězněn na samotce, pak internován v blázinci a nakonec poslán do vyhnanství do vzdálené pevnosti Kušky. Když se po odpykání trestu vrátil do Moskvy, Tolstoj ho pověřil, aby přepravil duchoborce z Kavkazu do Kanady. Suleržickij zažil cestou nejrůznější dobrodružství a životu nebezpečné okamžiky, ale své obtížné poslání splnil. V Kanadě po dobu dvou let řídil činnost duchoborců při organizování jejich nové kolonie. Byl jejich důvěrníkem a vedl jednání s americkými úřady. V Kanadě prožil Suleržickij celou zimu ve stanu a vážně si podlomil zdraví. Po návratu do Moskvy žil velice nuzně; uchýlil se do budky výhybkáře na železnici, a protože neměl povolení k pobytu v Moskvě, strávil nejednu noc na ulici. Tehdy se dostal k nám do divadla a brzy mezi nás dobře zapadl. Ačkoliv neměl určitou funkci, dovedl být platný všude, kde bylo třeba: stavěl a maloval kulisy, vyráběl rekvizity, šil kostýmy, za někoho zkoušel nebo s někým opakoval roli, dělal nápovědu – byl prostě nepostradatelný.

Když se oženil, usadil se a byl zařazen do stavu zaměstnanců divadla jako můj pomocník při inscenování *Hry života*. O jeho další činnosti se tu ještě zmíním.

Černý samet

AČKOLIV mě divadelní výpravné prostředky zklamaly, přesto jsem se musel nejdnou na tomto poli exponovat, a to ne bez určitého zaujetí. Vynutily si to složité technické nároky, které na naše divadlo kladla nová hra Maurice Maeterlincka *Modrý pták*. Dříve než jsem se pustil do svých pokusů a hledání, postě jsem si znovu ověřil a zhodnotil všechny klady a záporny výpravných prostředků, které mělo divadlo k dispozici, nedostatky jevištních mechanismů a divadelní architektury atd. Uvažoval jsem přitom takto:

Malíř maluje návrhy olejovými barvami. Všechny jeho tóny a linie jsou harmonické. Hluboké azurové nebe, jemný odstín zeleně s nejasnými konturami listů nepozorovaně splývajícího s listky okolních keřů, vrcholky stromů ozářené sluncem se rozplývají ve vzduchu, jako by se vypařovaly – to všechno dodává návrhu kouzelnou lehkost. Je namalován na plátně nebo na papíru, které mají dva rozměry, délku a šířku (nebo výšku). Jeviště má však ještě třetí rozměr, totiž hloubku o mnoha pásmech znázorněných na hladké ploše papíru, na návrhu, perspektivně. Když se návrh realizuje na jevišti, musí se malířův obraz násilně přizpůsobit třetímu rozměru – hloubce. Ani jeden návrh, zejména krajinný, takovou operaci nepřežije. Hladké, rovné, celistvé azurové nebe v návrhu se rozpadá na pět, ba i víc částí, podle počtu tahů. Rozřezané části oblohy visí shora v řadách od rampy až k perspektu podle matematicky rozvrženého plánu a připomínají světle modré ručníky vymáchané ve šmolce a schnoucí teď po vyprání na šňůře. V divadelní terminologii se jim říká sufity.

Tyhle nešťastné nebeské sufity! Přes zdánlivou éteričnost a průzračnost uřezávají vrcholky stromů, špičky zvoníc a střechy domů, jestliže se neopatrně octly vzadu, za azurem zdánlivé divadelní oblohy. Každá sufitka visí proti světelné sufitě (dlouhé kovové schránce s mnoha žárovkami). Jedna sufitka svítí víc, druhá míň, takže nebeský odstín každé části je samozřejmě jiný, nevytváří s předními a zadními sufitami sladěný celek, ale ostře se od nich odlišuje, takže představa celistvé nebeské modři je ještě víc roztržena. Aby se modrým ručníkům vyhnuli, vymýšlejí si scénografové různé úskoky. Zavěšují například po celé délce jeviště, zleva doprava a obráceně, olistěné větve. Vznikají tak lesní loubí, která splývají v pružích ze všech tahů. Z modrých, nebeských sufit se stávají sufity zelené, listnaté. Ale jsou snad zelené ručníky lepší než modré?

Na uměleckém návrhu nejsou nejen žádné sufity, ale ani kulisy a stojky

znázorňující keře a nerovnosti travnatého terénu. Na jevišti s jeho třetím rozměrem jsou však nezbytné. Jednotlivé kulisy a stojky se z obrazu jakoby vyřezávají a umisťují se odděleně, jako samostatné části na jeviště. Na návrhu je řečneme strom a za ním v ustupující perspektivě roh domu, pak kopky sena atd. Je nutno je vzájemně oddělit, vyrobit několik kulis a rozestavit je jednu za druhou směrem do hloubky. Jedna kulisa zobrazuje strom, druhá roh domu, třetí kupky sena. A co teprve takové stromy a křoviny v návrhu. Jejich listí vzájemně splývá, nelze ani přesně určit, kde končí keř a začíná strom. Tyto povlovné přechody mají na návrhu, stejně jako v přírodě, své kouzlo. Na jevišti je to ovšem něco jiného. Tím, že kulisa vystoupila z obrazu a osamostatnila se, nabyla ostrých, určitých obrysů z kartónu nebo ze dřeva. Hrubé kontury dřevěného listí představují ošklivou, typicky divadelní zvláštnost kulis. Kouzlo malířsky jemných obrysů jeviště nevyhnutelně mrzačí.

Existuje však ještě větší zlo. Třetí rozměr, hloubka jeviště, se neobejde bez hrozně divadelní podlahy, postrachu scénografů. Co si mají počít s obrovskou rovnou plochou špinavých, zaplivaných prken? Udělat ji křivou, nastavit pódia a zvýšené plošiny, obnažovat propadla? Víte, co to znamená vypořádat se během krátké přestávky s celou podlahou? Uvažte, jak to komplikuje a prodlužuje představení. Připusťme nicméně, že se to dá zvládnout. Jak ale odstranit z podlahy geometrické rozvržení scény s přímkami kulis a stojek? Potýkat se s takovými těžkostmi, obcházet je a odstraňovat jak v návrhu, tak v samotné dekoraci vyžaduje velkou šikovnost, vynalézavost a znalost jeviště.

K tomu přistupuje ještě další komplikace. Výtvarník pojednává návrh sytými, jasnými a živými olejovými barvami nebo něžnou akvarelovou, případně kvašovou technikou, zatímco k výrobě kulis se používají strašné klišové barvy, navíc divadelní objednavatel vyžaduje co největší dávky klišu, jinak barvy opadávají a dekorace ztrácí svěžest, punc novosti; k tomu spadaná barva vytváří na jevišti jedovatý, štíplavý prach, velmi škodlivý pro plíce a krk. Mimoto velké množství klišu dodává barvám špinavý nádech.

Ve svém souhrnu všechny tyto okolnosti způsobují, že se umělecký návrh liší leckdy od jevištního provedení k nepoznání. Ať dělá výtvarník cokoli, nikdy se mu nepodaří zvítězit na jevišti nad hmotou a těžkopádností divadelní dekorace.

Divadlo, tedy i dekorace, představují samy o sobě stylizaci a nemohou být jiné.

Znamená to snad, že čím více stylizace, tím lepší výsledek? Copak je

každá stylizace stejně vhodná a přípustná? Jsou dobré i špatné konvence. Dobré můžeme nejen ponechat, ale leckdy i uvítat, kdežto špatné musíme potírat.

Dobrá divadelní stylizace je *jevištností* v nejlepším smyslu slova. Jevištní je všechno, co napomáhá hereckému výkonu a představení. Tato nápomoc záleží především ve snaze o dosažení hlavního tvůrčího záměru. Proto za dobrou, jevištně působivou nutno považovat tu stylizaci, která pomáhá herci a představení *probudit k životu v samotné hře i v jednotlivých postavách lidského ducha*. Musí to být život přesvědčivý. Nesmí ho obklopotvat evidentní lež a klam. Aby byla lež přesvědčivá, musí na jevišti vypadat jako pravda. Pravdou je na jevišti to, čemu herec, výtvarník a divák upřímně věří. Má-li proto být taková i stylizace, musí z ní na jevišti promlouvat pravda, jinak řečeno musí být věrohodná, musí jí věřit sám herec i divák.

Dobrá stylizace má být krásná. Krásné ovšem není to, co diváka oslňuje a omamuje. Krásné je to, co povznáší život lidského ducha na jevišti i z jeviště, tj. city a myšlení herců a diváků.

Ať je režijní pojetí a herecký projev realistický, stylizovaný, pravého nebo levého směru, ať je impresionistický nebo futuristický – nic z toho není důležité, hlavní je jen, aby byl přesvědčivý, to znamená pravdivý nebo věrohodný, a tlumočil skutečný život lidského ducha, bez něhož umění neexistuje.

Stylizace, která neodpovídá těmto požadavkům, musí být považována za špatnou.

Kulisy, stojky, jevištní podlaha, kartón, klišové barvy, využití jeviště ve většině případů napomáhají vzniku špatné, nepřesvědčivé, lživé a ošklivé jevištní stylizace, která brání herecké tvorbě a dělá z Divadla s velkým písmenem divadlo s malým písmenem.

Všechny ty špatné divadelně stylizované dekorace kazí umělcovy návrhy, které jsou sice rovněž stylizované, ale v dobrém smyslu slova.

Se špatnou divadelní konvencí ať se smířují zábavní podniky. Ale v Divadle s velkým „D“ je nutno se se špatnými jevištními konvencemi jednou provždy nemilosrdně vypořádat.

V poslední době se považuje za dobrý tón a projev vytříbeného vkusu kult divadelní stylizace bez patřičného ohledu na její kvalitu. Divadelní stylizace jak v hereckém projevu, tak v samotné inscenaci je hodnocena jako milá naivita. Lidé racionálního typu se pokoušejí o naivní tvorbu a sázejí na svou, údajně dětskou neuměleckost.

Když jsem ztratil víru v inscenační prostředky a vyhlásil válku zkažen

divadelnosti, obrátil jsem se k dobré stylizaci v naději, že nahradí tu špatnou, kterou jsem nenáviděl. Uvědomovali jsme si, že v naší další divadelní práci se neobejdeme bez nových inscenačních principů.

S takovými požadavky obecného rázu jsem se chtěl pustit do nového hledání vnější podoby divadelních inscenací. Zdálo se tehdy, že všechny jevištní výpravné prostředky, až dosud nalezené a objevené, byly vskutku až do krajnosti využity. Kde hledat nové? Založit speciální scénografické studio? Jenže na to jsem neměl peníze; vinou Spolku pro umění a literaturu a studia v Povarské jsem vězel až po krk v dluzích. Nezbylo mi, než se místo stálého stánku spokojit s dočasnou, ambulanti dílnou. Rozhodli jsme se, že na určitý den svoláme do mého bytu všechny zájemce o scénografii. Ke schůzce byl připraven nejružnější materiál – papír, kartón, barvy, tužky, kresby, knihy, obrazy, skici, formela, odstřížky a vzorky látek různých barev; ať se každý pokusí jakoukoli obraznou formou vyjádřit co ho napadne: řez jevištěm, novou architekturu divadla, nový princip dekorace nebo její jednotlivé části, kostým, originální barevnou kombinaci, prostý trik nebo nové jevištní možnosti, novou metodu a styl inscenace atd. atd. Ve stanovený večer se nás sešlo málo. Byl tu můj přítel Suleržickij, malíř Jegorov, který tehdy v divadle pracoval, zesnulý herec G. S. Burdžalov (zaměstnáním technik) a já. Všichni jsme přišli hledat bez ničeho – bez tvůrčí ideje, dokonce bez určitého problému či požadavku, jen s představami nejobecnějšího charakteru. Všechny nás neuspokojovaly staré postupy, omrzely nás, ale nikdo jsme neměli tušení, čím je nahradit. Za takových okolností jsme se nejdřív nemohli pohnout z místa. Při hledání čehokoli nového je nejtěžší začít – stanovit si cíl, základnu, půdu, princip nebo aspoň obyčejný jevištní trik a ponořit se do něho. Třeba i malé zaujetí může posloužit na úvod, k rozběhnutí práce. Bez zaujetí je člověk jako bezruký. Je třeba hledat, ale nikdo neví, kde a jak. Mačkáš ze sebe tvůrčí myšlenky a city, bloumáš po místnosti, začneš nějakou práci, ale nedokončíš ji; sotva se do něčeho pustíš, hned toho zase necháš. Kombinuješ různobarevné látky, načrtáváš rozměry jeviště, kreslíš půdorys, snažíš se na něco náhodně narazit v naději, že tě náhoda dovede k důležitému scénografickému principu. Pracovali jsme, tvůrci proti své vůli, nevalně.

Pak se dostavila náhoda. Šťastná náhoda je v našem řemesle veliká pomoc. Některé inscenační principy, o kterých se píše dlouhé stati v novinách a časopisech, jimž jsou věnovány referáty a které jsou vyhlašovány div ne

za základ nového umění, vznikly ve skutečnosti zcela náhodně. Tak tomu bylo i ve zmíněném případě. Potřeboval jsem kousek černého sametu, ale ztratil se, ačkoliv jsme ho před chvílí viděli. Začalo hledání; přehrabali jsme zásuvky, krabice, stoly, celou místnost, ale po sametu ani stopy... Koukněme se, vždyť visí na nejnápadnějším místě, kudy jsme všichni chodili. Proč jsme ho tedy neviděli dřív? Docela prostě. Protože za ním byl na zdi pověšen stejně velký ústřížek černého sametu. Na černém pozadí nebylo černé vidět. A ještě něco. Černý samet zakryl opěradlo židle a ze židle se stala stolička. Žádný jsme nemohl zprvu pochopit, kam se podělo opěradlo a odkud se v mém pokoji vzal neznámý kus nábytku.

Heuréka. Nový princip byl nalezen. Bylo objeveno jevištní pozadí, které může skrýt hloubku jeviště a vytvořit v jeho portálu jednotvárnou černou plochu ne o třech, ale o dvou rozměrech, protože podlaha přikrytá černým sametem, kulisy a harlekýny vyrobené ze stejného materiálu splývají s černým sametovým horizontem; hloubka jeviště mizí a portál se v celé své šířce a výšce zaplňuje černou tmou. Na tomto pozadí jako na černém archu papíru se mohou malovat bílé nebo barevné čáry, skvrny, obrazy, které samostatně, jen tak, samy o sobě a pro sebe mohou existovat v obrovském prostoru jevištního rámu. Soustředit tuto velkou optickou plochu jeviště, kde oči bloudí a pozornost se rozptyluje, do nevelkého prostoru, ba pouhé skvrny, kam se sbíhá pozornost všech diváků, tisícového zástupu – není právě tohle onen dávno očekávaný objev?

Po pravdě řečeno, jako novinka to vypadalo jen proto, že šlo o velmi starý a všemi důkladně zapomenutý princip. Černá mizí na černé – to není žádná novota, ale otřepaný základ temné komory. Neexistuje panoptikum, kde by před očima diváků náhle nemizel a opět se neočekávaně neobjevoval člověk, věc nebo kus nábytku. Jak se mohlo stát, že takový praktický a příhodný princip nebyl dosud využit v divadle? A jak je užitečný a potřebný třeba v daném případě, právě v *Modrém ptáku*, jehož realizaci nebylo možné pro nedokonalost jevištní techniky uskutečnit.

Okamžitě jsme pochopili, že nový princip nám může zjednodušit mnohé technické problémy jevištních proměn v Maeterlinckově hře. A je-li tomu tak, pak se náš sen naplní a my budeme moci inscenovat *Modrého ptáka*, kterého jsme si zamilovali. Fantazie se roznítily, myšlenky se rozběhly, byli jsme osvíceni.

Takové osvícení nesestupuje na nás často, proto je třeba ho využít. Běžel jsem do svého pokoje, abych si uspořádal myšlenky a pocity, které mě zaplavily, a abych si zapsal, co bych mohl zapomenout, až chvíle

osvícení mine. Ani Kolumbus neprožíval objevení Ameriky s tak povznesenou duší jako já onen večer. Moje víra ve významnost nového objevu byla veliká. Jaké jen kombinace a triky s černým sametem se mi honily hlavou. Na různých místech černě zahaleného portálu jako na obrovském archu černého papíru, nahoře, dole, po stranách, všude se zjevují tváře nebo celé postavy herců či jejich skupiny anebo dokonce celé dekorace, které zakryjí-li se velkými kusy sametu, mohou se objevovat a opět ztrácet před očima diváků. Bude možné vytvářet hubené postavy z tlustých pomocí sametových nášivek na bocích kostýmů a tím jakoby odříznout všecko nadbytečné, bude možné bezbolestně amputovat nohy a ruce, skrýt trup, useknout hlavu, stačí jen zahalit amputované části těla kusy sametu...

Po vyličeném večeru hledání dostaly naše pokusy nový směr. Ve zvláštní místnosti ukryté před zraky zvědavců jsme si zřídili velkou temnou komoru a tam, stále ve stejném složení, jsme prováděli různé zkoušky. Objevili jsme mnoho nových jevištních možností a efektů. Už jsme se považovali za velké vynálezce, ale bohužel naděje, které jsme skládali do černého sametu, byly větší, než dovolovala skutečnost. Například kouzla s celými dekoracemi – jejich mizení a objevování na různých místech jeviště, vpravo, vlevo, nahoře či dole, zavánělo příliš pouťovým trikem vhodným pro revue, ale ne pro vážné divadlo. Když jsme spatřili dekorace z černého sametu a celý jevištní portál proměněný v temný, hřbitovní, děsivý prostor bez vzduchu, zavanulo na nás z jeviště umrlčinou a márnicí.

Isadora Duncanová, která byla náhodou v divadle, vykřikla hrůzou: „C'est une maladie.“¹ A měla pravdu.

To nic, utěšovali jsme se. Uskutečnime tentýž princip v jiných barvách.

Ukázalo se však, že nový princip se hodí jen pro černý samet, který pohlcuje všechny světelné paprsky, takže perspektiva a třetí rozměr na něm splývají v jednu plochu. S jinými barevnými odstíny nelze takového efektu dosáhnout; třetímu rozměru se v barevném sametu daří jako v obyčejných dekoracích.

Ale ani tentokrát nás osud nenechal na holičkách. Poslal nám hru Leonida Andrejeva *Život člověka*.

Vida, kde je potřebí tohle pozadí, řekl jsem si, když jsem hru přečetl.

¹ To je hrůza (fr.)

Život člověka

LEONID Nikolajevič Andrejev byl dávným přítelem divadla. Naše přátelství vzniklo již tehdy, když byl novinářem a podepisoval své divadelní fejetony James Lynch. Už jako známý spisovatel a dramatik vyslovil nejednou politování, že ani jedna jeho hra nešla v našem divadle. Tentokrát všechno mluvilo pro to, abychom jeho nové drama *Život člověka* zařadili do repertoáru, ačkoli co do svého uměleckého stylu se nepodobalo ostatním hrám inscenovaným v Uměleckém divadle.

Vytvořilo se mínění, které se nedalo zvrátit, jako by naše divadlo bylo divadlo realistické, jako bychom se zajímali jen o mravoličné hry a jako by všecko abstraktní, ireálné bylo pro nás nepotřebné a nedostupné.

Ve skutečnosti tomu bylo úplně jinak. V době, o níž je řeč, jsem se v divadle takřka výlučně zabýval ireálným a hledal jsem prostředky, formy a způsoby pro jeho jevištní realizaci. Proto nám Andrejevova hra přišla právě vhod, odpovídala totiž našim tehdejšími požadavkům a našemu hledání. Navíc jsme už přišli na trik, jak po výpravné stránce hru inscenovat. Mám na mysli samet, který mě tehdy ještě nestačil zklamat... Pravda, bylo mi líto použít nový jevištní nápad jinde než v *Modrém ptáku*, pro nějž původně vznikl. Jelikož jsem však předpokládal, že pole jeho využití bude nesrovnatelně širší, než se pak ve skutečnosti ukázalo, došel jsem k závěru, že nový princip vystačí ne na jednu, ale na celou řadu inscenací. Ostatně pro Andrejevovu hru se černé pozadí mimořádně hodilo. Před takovým pozadím se dá hovořit o věčnosti. Mračná tvorba Leonida Andrejeva, jeho pesimismus odpovídaly ovzduší, které vytvářel samet na jevišti. Nicotný život člověka u Leonida Andrejeva probíhá právě uprostřed takové ponuré, černé temnoty, uprostřed hluboké, příšerné nekonečnosti. Na tomto pozadí strašná postava toho, koho Leonid Andrejev nazval Kdosi v šedém, vypadá ještě přízračněji. Je jí vidět a zároveň jako by vidět nebyla. Tušíme přítomnost kohosi těžko rozeznatelného, kdo dodává celé hře osudovou, fatální příchuť. Právě do této černé temnoty nutno umístit nicotný život člověka a dodat mu ráz nahodilosti, dočasnosti a přízračnosti. V Andrejevově hře život člověka nevypadá dokonce ani jako život, ale jen jako jeho schéma, jeho obecný obrys. Této obrysovosti, schematicnosti jsem dosáhl i v dekoracím, že jsem výpravu udělal z provazů. Provazy jako rovné čáry v zjednodušené kresbě jen naznačovaly kontury místnosti, oken, dveří, stolů a židlí.

Představte si, že na obrovském černém archu – tak působil z hledišť jevištní portál – jsou bílé čáry vyznačující v perspektivě obrysy místnosti

a jejího zařízení. Za těmito čarami tušíte ze všech stran příšernou hlubinu bez hranic.

Přirozeně ani lidé v této schematické místnosti nemohou být lidmi, ale rovněž jen schémata člověka. Také jejich kostýmy jsou obroubeny čarami. Jednotlivé části jejich těl jako by neexistovaly, poněvadž jsou zahaleny černým sametem splývajícím s pozadím. V tomto schématu života se rodí schéma člověka vítaného schématy jeho blízkých a známých. Jejich slova nevyjadřují živou radost, ale jen její formální zápis. Konvenční zvolání nevyvolávají živé hlasy, ale hlasy jakoby nahrané na gramofonovou desku. Celý ten hloupý, snově přízračný život se před zraky obecnstva rodí nečekaně z tmy a stejně neočekávaně v ní mizí. Lidé nevycházejí ze dveří ani do nich nevházejí, ale objevují se náhle v proscénium a ztrácejí se v temnu bez hranic.

Dekorace druhého obrazu, představujícího mládí Člověka zrozeného v prvním jednání a jeho mladé ženy, je vykreslena barevně veselejšími čarami narůžovělého odstínu. Také sami herci projevují více známek života. Tonalitou milostných scén a kurážnou výzvou na souboj, kterou Člověk vrhá Osudu, chvílemi prostupuje něco jako extáze. Avšak život, který se v mládí trochu rozhořel, ve třetím jednání uprostřed konvencí světské společnosti skomírá. Velký taneční sál, svědectví rozmařilého života a bohatství Člověka, je vyznačen provazovými obrysy zlaté barvy. Přízračný orchestr hudebníků s fantomatickým dirigentem, nývá hudba, mrtvolné tance dvou kroužících dívek a v popředí, podél rampy, zástup zrůd – babizen, vetších miliardářů, bohatých dívek a ženichů, neparáděných dam... Ponurý, černožlatý přepych, skvrnité, křiklavě barevné dámské toalety, ponuré černé fraky, tupé, samolibé a nehybné tváře...

„Jak nádherné! Jak velkolepé! Jaký přepych...!“ jásalí bez života hosté. Výsledkem byla groteska, tak módní v současné době.

Ve čtvrtém obraze se sotva započatý život už řítí dolů. Ztráta jediného děcka podlamuje síly zestárlého páru, hrdinů hry. Ve chvíli zoufalství vzývají Kohosi v šedém, ale ten mnohovýznamně mlčí. Šílený otec se na něho vrhá se zaťatými pěstmi, ale tajemná postava se rozplývá v prostoru a lidé zůstávají se svým hořem bez pomoci vyšších sil.

Poslední jednání, zobrazující smrt Člověka, který se upil v hospodě žalem, je jedna velká hrůza. Černé sudičky v dlouhých pláštích podobné ocasatým krysám hemžícím se po podlaze, jejich stařecký šepot, šuškáni, kašel a huhňání vyvolávají hrůzyplné předtuchy. Potom se na předscéně jednotlivě i v zástupech rodí z tmy a opět v ní mizí opilé postavy. Sípají, zoufale gestikulují nebo naopak, nehybně v ožralé tuposti civějí jako halucinace

v chorobném blouznění. Na okamžik zaplavily místnost křikem a znovu zmlkly; zůstaly po nich jako stopa jen jakési nejasné steny a opilý dech. Ve chvíli smrti Člověka se objevuje množství obrovitých lidských figur vysokých až ke stropu a létajících vzduchem a dole zpod podlahy vylézají odporň plazi... Propukají úplné bakchanálie, které se patrně zjevují umírajícím v bolestné agonii. A pak už následuje poslední, strašný, zvonivý úder, pronikající rozumem i tělem – a život Člověka končí. Všechno mizí: sám Člověk, přízraky i opilý delirium. Jen uprostřed bezedné, nekonečné tmy opět vyrůstá obrovská postava Kohosi v šedém, jenž pronáší osudovým, ocelovým, neodvolatelným hlasem jednou provždy rozsudek všemu lidstvu.

Podarilo se nám dosáhnout všech vnějších efektů pomocí černého sametu, který tak sehrál v představení významnou úlohu. Hra i inscenace měly velký úspěch. I tentokrát se říkalo, že divadlo odhalilo nové cesty umění. Jenže tyhle cesty, nehledě na přání, nevedly dál než k výpravě, která mě v této inscenaci odpoutala od vnitřní herecké podstaty. Proto jsme do našeho oboru nepřispěli tímto představením ničím novým. Tím, že jsme se odtrhli od realismu, cítili jsme se – my, herci – bezmocní, zbavení půdy pod nohama. Abychom se neoctli ve vzduchoprázdnu a nesedli si mezi dvě židle, obrátili jsme se přirozeně k tomu, co je pro nás vnějškově, mechanicky obvyklé, totiž k obyčejnému hereckému řemeslu, které běžný divák z nepochopitelného nedorozumění považuje za „vysoký styl“ hereckého projevu.

Přes velký úspěch představení nebyl jsem s jeho výsledky spokojen, neboť jsem velmi dobře chápal, že našemu hereckému umění nepřinesly nic nového.

Na návštěvě u Maeterlincka

NA ŘADĚ BYLA inscenace *Modrého ptáka*, kterou nám Maeterlinck svěřil. Hra belgického básníka měla tedy poprvé spatřit světla ramp v Moskvě, v našem Moskevském uměleckém divadle. Taková zodpovědnost zavazovala a já jsem považoval za svou povinnost dobře se s autorem domluvit a za tím účelem o letní dovolené zajet k M. Maeterlinckovi; tím spíš, že jsem od něho dostal laskavé pozvání. Přestěhoval se právě do bývalého opatství St.-Vandrille v Normandii, šest hodin jízdy od Paříže.

Vypravil jsem se na cestu podle ruských zvyklostí: s množstvím balíčků, různých dáreků, cukroví aj. Ve vlaku se mě zmocnilo vzrušení. Jak by také ne! Jel jsem k vynikajícímu spisovateli a filozofu, musím si tedy připravit

nějakou chytrou větu pro rozhovor. Co si mi vlezlo do hlavy a já si napsal na manžetu nabubřelý pozdrav, abych si ho mohl v případě potřeby připomenout.

Vlak přijel na konečnou stanici. Vystoupil jsem. Na nástupišti nebyl jediný nosič. U nádraží parkovalo několik automobilů a u vstupní branky stál hlouček šoférů. S hromadou balíčků, které mi padaly z rukou, jsem došel k východu. Byl jsem požádán o jízdenku. Zatím co jsem prohledával kapsy, rozletěly se mé balíčky na všechny strany. V této kritické chvíli mě jeden ze šoférů oslovil:

„Monsieur Stanislavsky?!“

Ohlédl jsem se a spatřil jsem vyholeného, podsaditého a krásného muže už staršího věku v šedém kabátě a s šoféřskou čepicí. Pomohl mi posbírat mé věci. Když mi upadl plášť, zvedl ho a pečlivě si ho přehodil přes ruku; pak se mnou zamířil k automobilu, usadil mě vedle sebe a uložil zavazadla. Nastartoval a už jsme uháněli. Šofér dovedně kličkoval mezi děcký a slepicemi na prašné vesnické silnici a ujížděl jako vítr. Při rychlosti, kterou jsme se hnali, jsem se nemohl ani kochat pohledy na kouzelnou Normandii. V jedné zatáčce u vyčnělé skály jsme se málem srazili s protijedoucím kočárem. Ale šofér se šikovně vyhnul a koně se ani nedotkl. Při pomalejší jízdě jsme si vyměňovali poznámky o automobilu a o nebezpečnosti rychlé jízdy. Nakonec jsem se zeptal, jak se daří panu Maeterlinckovi.

„Maeterlinck?“ zvolal udiveně. „C'est moi Maeterlinck.“¹

Spráskl jsem ruce a pak jsme se oba dlouho a hlasitě smáli. Nabubřelá věta předem připraveného pozdravu se tedy neuplatnila. A bylo to moc dobře, protože naše prosté a nečekané seznámení nás okamžitě sblížilo.

Hustým lesem jsme přijeli k obrovské klášterní bráně. Zarachotila závora a brána se otevřela. Automobil, který vypadal ve středověkém prostředí jako anachronismus, vjel do kláštera. Kamkoliv jsem se otočil, všude jsem viděl zbytky a stopy několik staletí staré zmizelé kultury. Některé budovy a kostely v rozvalinách, jiné zachovalé. Zastavili jsme se u vchodu do refektáře. Byl jsem uveden do velkého sálu plného soch, s kůrem, sloupovím a schodištěm. Shora v červeném normanském šatě sestupovala paní Georgetta Maeterlincková-Leblancová, velice milá dáma, inteligentní a zajímavá společnice.

V dolních místnostech byla zřízena jídelna a malý salón a nad nimi v prvním patře se táhla chodba, po jejíž celé délce bývaly cely mnichů.

¹ Maeterlinck jsem já (franc.)

Teď tu byly ložnice, pracovna Maeterlinckova a jeho ženy, místnosti pro tajemníka, služebnictvo ap. Zde pán a paní domu žijí svým soukromým, rodinným životem. Na úplně opačném konci kláštera, za řadou knihoven, kaplí a síní, je velká místnost upravená jako spisovatelova pracovna s kouzelnou starobyloou terasou. Tady, na stinné straně, když pražilo slunce, Maeterlinck pracoval.

Pokoj, který jsem měl k dispozici, byl úplně jinde, v kulaté věži, v bývalých pokojích arcibiskupových. Nezapomenu na noci, které jsem tam strávil: zaposlouchával jsem se do tajemných zvuků spícího kláštera, do praskání, vzdechů a skřípotu, které jako by se tu za nocí rozléhaly, do bití starobyklých věžních hodin, do kroků hlídače. Taková mystická atmosféra dobře ladila se samotným Maeterlinckem. Spouštím oponu před jeho soukromým životem, abych nebyl neskromný a nevtrhl na území, kam jsem měl náhodou přístup. Mohu jen říct, že Maurice Maeterlinck je okouzující a vlídný hostitel a veselý společník. Celé dny jsme rozmlouvali o umění; tuze ho těšilo, že herec uvažuje o podstatě, smyslu svého umění a rozebírá jeho povahu. Maeterlincka zejména zajímala vnitřní herecká technika.

První dny plynuly ve všeobecných rozhovorech. Hodně jsme se procházeli. Maeterlinck bral s sebou nevelkou ručnici monte-christo, v malém potůčku lovil ryby. Seznamoval mě s dějinami opatství; dokonale se vyznal ve spleti událostí různých epoch, jejichž stopy se v klášteře dochovaly. Po večeri, za soumraku, jsme vykonali vždy celou obchůzku po všech zákoutích kláštera. Dunivé kroky po kamenných dlaždicích, starobylost a tajemnost spolu se září svíc nesných před námi vytvářely neobyčejnou náladu.

V odlehlem salónu jsme pili kávu a rozmlouvali. V určitou hodinu škrábal na dveře Maeterlinckův pes Žako. Pán ho vpustil dovnitř; říkal, že se Žako vrátil z kavárny v sousední vsi, kde prožívá svůj román. Ve stanovenou dobu se pes vracel k pánovi, skočil mu do klína a pak se spolu pouštěli do kouzelného rozhovoru. Podle rozumných očí zvířete se zdálo, že všemu rozumí. Ukázalo se, že Žako byl prototypem psa v *Modrém ptáku*, proto jsem se s ním musel seznámit blíž.

Abych uzavřel tyto zběžné vzpomínky na čarovné dny strávené u Maeterlincka a jeho manželky, zmíním se ještě několika slovy o tom, jaké stanovisko zaujal spisovatel k zamýšlené inscenaci své pohádky; zpočátku jsme dlouho hovořili o samotné hře, o charakteristice postav, o tom, co by si přál on sám. Během těchto besed se Maeterlinck vyslovoval zcela určitě. Ale jakmile jsme přešli do oblasti režie, neuměl si představit, jak budou jeho pokyny scénicky realizovány. Tyto věci jsem mu musel vysvětlovat názorně, předvést celou

hru, povědět o leckterých tricích. Přehrál jsem mu všechny role a Maeterlinck okamžitě všecko chápal. Bylo snadné se s ním domluvit – podobně jako s Čechovem. Snadno se nadchl tím, co mu připadalo zdařilé, a rád pouštěl uzdu své fantazii naznačeným směrem.

Během dne, kdy básník pracoval, procházel jsem se po klášteře s paní Maeterlinckovou, společně jsme snili o inscenaci Aglavainy a Sélýsetty nebo Pelléase a Mélisandy v přírodě.

V opatství byla malebná zákoutí jakoby připravená pro Maeterlinckova díla: středověká studna v husté zeleni pro schůzku Pelléase a Mélisandy, opodál vstup do podzemí pro scénu Pelléase a Golo atd. Uvažovali jsme o představení v přírodním prostředí, kde by diváci s herci přecházeli od místa k místu. Pokud se nepletu, paní Georgetta pak takovou inscenaci uskutečnila.

Při mém odjezdu Maeterlinck slíbil, že přijede na premiéru *Modrého ptáka* do Moskvy. Žel, svůj úmysl nemohl splnit. Vlastní inscenaci nechci líčit. Je dobře známa v Rusku i v Paříži, kde naše pojetí realizoval L. A. Suleržickij se svým mladičským žákem J. B. Vachtangovem a výtvarníkem V. J. Jegorovem, který navrhoval dekorace a kostýmy. Kouzelný hudební doprovod k *Modrému ptáku* zkomponoval Ilja Sac.

Není třeba připomínat, že představení mělo opravdu veliký úspěch u nás i v Paříži.

Měsíc na vsi

TURGENĚVOVA HRA *Měsíc na vsi* je založena na nejjemnějších odstínech milostných prožitků.

Hrdinka, Natalja Petrovna, strávila život v přepychovém salónu, uprostřed dobových konvencí, pevně stažená do korzetu, daleko od přírody. Pod vlivem vzájemných vztahů, které se vyvinuly mezi ní a jejími blízkými, její ženská duše tápe a bloudí: blízkost nemilovaného manžela a zamilovaného Rakitina, jemuž nemá odvalu se oddat; přátelství muže a Rakitina, přejemnost jejich citů k ní – to všechno způsobuje, že život Natalji Petrovny je nesnesitelný. Protikladně k této trojici skleníkových rostlin vykreslil Turgeněv Věročku a studenta Beljajeva. Zatímco v panském domě vládne skleníková láska, mladá dvojice prožívá lásku přirozenou, naivní a prostou, tak říkajíc polní. Příklad obou zamilovaných, bezprostřednost jejich vztahů, bezděčně tíhne k prostým a přirozeným citům, k přírodě. Natalja Petrovna

pozoruje se zalíbením nelíčenost jejich vztahů a bezděky touží po podobně prostých a přirozených citech, po přírodě. Skleníkové růži se zachtělo být polním kvítkem a začala snít o luzích a lesích. Zamilovala se do studenta Beljajeva. Výsledkem byla všeobecná katastrofa: Natalja Petrovna zaplašila prostou a přirozenou lásku ubohé dívky, zasáhla rušivě do života Beljajeva, ale neodešla za ním, ztratila svého věrného citele Rakitina a zůstala navždy s mužem, kterého si váží, ale nemiluje; znovu se uzavřela ve svém skle- níku.

Jemné milostné krajkoví, které tak dovedně splétá Turgeněv, vyžadovalo od herců, podobně jako ve *Hře života*, zvláštní přístup, který by divákům umožnil kochat se roztočivými kresbami psychologie milujících, trpících a žárlících srdcí. Hrát Turgeněva obvyklým způsobem by znamenalo upírat jeho dramatům schopnost jevištního provedení. Takový názor ve starém divadle skutečně panoval.

Jak obnažit na jevišti duše herců natolik, aby je diváci mohli vidět a rozumět, co se v nich děje? To je obtížný inscenační úkol! Nedá se splnit ani gesty, ani hrou rukou a nohou, ani obvyklými hereckými šablonami. Je k tomu potřebí jakési neviditelné vyzařování tvůrčí vůle a citu, jsou potřebí oči, mimika, stěží postřehnutelná intonace hlasu, psychologické prodle- vy... Mimoto je nutno odstranit všecko, co brání tisícovému zástupu vní- mat vnitřní podstatu prožívaných citů a myšlenek.

Museli jsme se opět uchýlit k nehybnosti, obejít se bez gest, odstranit zbytečné pohyby, přecházení po jevišti, a nejen omezit, ale zcela odmítnout veškeré režijní využití scény. Nechtě herci nehybně sedí, cítí, hovoří a ovliv- ňují svými prožitky tisícový zástup diváků. Nechtě na jevišti stojí jedna parková lavička nebo pohovka, na kterou usedají všechny jednající osoby, aby před očima všech odhalovaly vnitřní podstatu duší a složitou kresbu Turgeněvova psychologického krajkoví. Přestože jsem měl už špatnou zkušenost s podobnými postupy ve *Hře života*, rozhodl jsem se pokus opa- kovat vzhledem k tomu, že v *Měsíci na vsi* jde o obvyklé, ze skutečného života nám dobře známé lidské city, kdežto ve *Hře života* jsem musel bez jakékoli gestikulace tlumočit krajní, hyperbolicky zveličenou lidskou vášeň. Soudil jsem, že je obtížnější vystihnout bez pohybů silné vášně Hamsunova drama- tu než složitou duševní kresbu Turgeněvovy komedie. Nicméně herec, který představoval v mé osobě jednu z hlavních postav hry, Rakitina, si jasně uvědomoval obtížnost nového úkolu, který jsem mu uložil jako režisér. Tentokrát jsem se však spolehl na herce v sobě a odmítl jsem pomoc inscenátora.

Alespoň poznáme, uvažoval jsem, zda máme v našem souboru opravdové umělce. Aspoň si v praxi ověříme, je-li pravda, že herec je první osoba a hlavní tvůrce v divadle.

A tak jsme v *Měsíci na vsi* narazili především na povahokresbu, v níž se musí vyznat divák a zejména herec. Zbavit Turgeněva tohoto rysu by zna- menalo zpochybnit celé dílo, na které by nemělo smysl chodit do divadla, protože všechny herecké akce omezil autor a ještě důsledněji náš přístup na minimum. Mimoto si herec, který sedí celé představení nehybně, v jedné póze, musí zajistit právo na tuto nehybnost před tisícovým davem diváků, kteří přišli do divadla proto, aby se dívali. Toto právo mu dává jedině vnitř- ní dění, duševní aktivita určená psychologickou kresbou postavy.

V *Měsíci na vsi* Turgeněv tuto povahokresbu zvládl skvěle, proto i přes složitou psychiku jednajících osob podařilo se nám ji poměrně snadno do nejmenších podrobností pochopit. V tomto směru se hra ruského spisovatele značně liší od díla norského umělce. Ve *Hře života* není vnitřní portrét do detailů propracován, ale má jen obecné rysy. Proto je v ní nutno hrát la- komství vůbec, sen vůbec, vášeň vůbec. Jenže v naší práci je nejnebezpeč- nější právě takováto hra vůbec.

V našem umění musí herec chápat, že se od něho žádá, co chce on sám a co ho může v tvůrčím smyslu inspirovat. Z nekonečné řady takových pro herce inspirujících úloh, úseků rolí sestává život jejího ducha, její vnitřní partitura. Podařilo se nám poměrně snadno složit jasný obraz vnitřní podstaty hry; mnoho nám v tom pomohl sám Turgeněv.

Vystižení tohoto obrazu a vnitřní partitury role vyžadovalo ode mne jako herce velkou soustředěnou pozornost, která mě odpoutávala od hlediště a dávala mi právo sedět téměř po celou hru bez hnutí na jednom místě. A tak úkol, s kterým se mi nepodařilo se vypořádat ve *Hře života* s jejími silnými lidskými vášněmi, byl tentokrát, v případě psychologické komedie, v našich silách.

Představení bylo velmi úspěšné a zejména já sám v roli Rakitina jsem měl velký ohlas. Poprvé byly zaznamenány a oceněny výsledky mé dlouhé laboratorní práce, jež mi pomohla vnést na jeviště nový, nezvyklý tón a způsob hry, kterým jsem se odlišoval od druhých herců. Byl jsem šťastný a spokojený ne tak osobním hereckým úspěchem, jako uznáním své nové metody.

Avšak hlavní výsledek tohoto představení spočíval v tom, že zaměřil

mou pozornost na způsoby studia a rozboru samotné role i mého rozpoložení v ní. Dobral jsem se tehdy ještě jedné dávno známé pravdy – toho, že herec musí umět nejen pracovat na sobě, ale i na roli. Věděl jsem to samozřejmě už dřív, ale nějak jinak, povrchněji. Jde o celou oblast, která vyžaduje své studium, svou zvláštní techniku, způsoby, cvičení a můj systém.

Studium této stránky našeho umění se stalo „novou, další vášní Stanislavského“.

Kromě toho jsem se v naší inscenaci – proti vlastní vůli – musel znovu zabývat vnější, výpravnou stránkou našeho kolektivního umění. Stalo se tak díky nadání nových výtvarníků, s nimiž jsem měl příležitost pracovat.

Připomínám, že úměrně s tím, jak rostlo mé zklamání z výpravných divadelních prostředků a jak jsem se stále hlouběji nořil do problematiky vnitřní tvůrčí práce a jak úměrně s tím v divadle vyrůstali talentovaní herci a konstituoval se prvotřídní soubor, vnější stránka představení, jež jsem režíroval, zůstávala stále víc a více v pozadí. Zatím však ostatní moskevská a petrohradská divadla se nechávala v té době stále více unášet zevní stránkou inscenace, a to i na úkor stránky vnitřní. Nakonec to vypadalo tak, že my, kteří jsme už v devadesátých letech mezi prvními uvedli na divadelní prkna skutečné malíře – Korovina, Levitana (ve Spolku pro umění a literaturu) a Simova, jsme teď přepustili prvenství na tomto poli jiným. A skutečně, ve státních moskevských a petrohradských divadlech řídili scénografickou složku mistři velkých jmen, například právě Korovin, Golovin aj. Výtvarní umělci se stali nejen žádanými, ale nezbytnými členy divadelní rodiny, takže vkus a nároky diváků ustavičně stoupaly. Jenže kde najít výtvarníka, který by odpovídal tehdejšími požadavkům našeho divadla? Zdaleka ne se všemi jsme mohli hovořit o podstatě hereckého umění. Zdaleka ne všichni byli dostatečně připraveni, aby se vyznali v ideji hry, v autorských záměrech, v literatuře vůbec, v psychologii, v otázkách jevištního umění a podobně. Mnozí výtvarníci dodnes ignorují všechny tyto otázky pro nás tak podstatné. Mnozí jdou do divadla buď kvůli výdělku, nebo kvůli vlastním malířským záměrům. V jevištním portálu spatřují velký rám pro své obrazy a v divadle expozici, kde mohou denně a najednou předvádět velkému davu svá dekorativní plátna. Divadlo představuje z hlediska popularity velké lákadlo pro malíře. Vždyť na obrazové výstavy chodí návštěvníci po stovkách a přitom jen krátkou dobu, po kterou je výstava otevřena, kdežto do divadla chodí tisíce, den za dnem, měsíc po měsíci. Tato přednost divadla nemohla malířům uniknout.

První dobu, dokud pracovali v opeře a baletu, nebyly jim kladeny žádné

specifické požadavky hereckého rázu. Výtvarník byl naprosto samostatný a tvořil bez kontaktu s herci, kteří leckdy spatřili jeho plátna až při samotném představení. Stávalo se dokonce, že výtvarník z vlastní iniciativy, aniž se koho ptal, měnil původní rozvržení na maketě, takže herci a režiséři se ocitali náhle, bezprostředně před začátkem představení v bezvýhodné situaci, neboť museli veškerý nazkoušený režijní plán představení narychlo, improvizovaně měnit. Copak jsme mohli výtvarníkům ponechat takovou samostatnost i v činohře?

Naše divadlo předkládalo výtvarníkovi celou řadu požadavků specificky hereckého rázu. Chtěli jsme od něho, aby se stal do jisté míry i režisérem. Prvním a jedním z mála tehdejších známých výtvarníků-režisérů byl V. A. Simov. Pak se dlouhou dobu žádný podobný nevyskytl, a proto nám nezbylo než se obracet vedle Simova rovněž na mladé umělce, kteří byli sice nadaní, ale často neměli dost zkušeností a vědomostí.

A tu při jednom zájezdu do Petrohradu jsme se seznámili s kroužkem A. N. Benua, jednoho ze zakladatelů výstav Svět umění, jejichž zaměření bylo tehdy pokrokové. Benuaův široký a všestranný rozhled po všech oborech věd a umění byl tak široký a obsáhlý, že jsme žasli nad tím, co všechno dokáže lidský mozek a paměť zvládnout. Zásoboval své přátele nejrůznějšími informacemi a poznatky a jako chodící encyklopedie odpovídal na všechny jejich otázky. Dokázal – sám prvotřídní umělec – obklopit se skutečnými talenty. Tento kroužek se už tehdy prosadil na divadelní půdě při zahraničních zájezdech Ďagilevova baletu. Ani petrohradská divadla se neobešla bez pomoci, rad a práce této skupiny umělců, kteří tak nabyli i dobrých praktických zkušeností a lépe než mnozí jiní se vyznali v jevištní a kostýmní problematice. Tato skupina nám připadala pro naše záměry nejvhodnější.

Bylo tu však ještě jedno velké „ale“: každá kvalita něco stojí. To, co si mohla dovolit státní divadla, čerpající prostředky z erární pokladny, bylo pro nás, pro relativně chudé soukromé divadlo, nedostupné. Proto jsme si mohli jen zřídka dovést ten přepych a těšit se ze spolupráce s významnými malíři.

Jako k prvnímu z petrohradských výtvarníků jsme se při přípravě *Městce na vsi* obrátili k Mstislavu Valerjanoviči Dobužinskému, který byl tehdy na vrcholu slávy. Proslul nejen citlivým chápáním a krásným vystižením sentimentálně poetických nálad dvacátých až padesátých let minulého století, pro které tehdy vládlo nadšení mezi umělci i sběrateli a po nich v celé veřejnosti. Lepšího malíře jsme si nemohli ani přát.

Při jeho ústupnosti a výborné povaze nebylo těžké se s ním dohodnout. Zvolil jsem poměrně jednoduchý praktický způsob, abych neznásilňoval jeho vůli a fantazii a dal mu možnost plně se vyjádřit, a abych sám pochopil, čím básnické dílo umělce nejvíc upoutává a co ho inspiruje k vlastní tvorbě. Dobužinskij si tužkou na kousku papíru načrtl jednoduché obrysy prvních zkusných obrázků. Tyto skici jako by jen lehce rozčeřily jeho fantazii, neponořovaly se do ní a neustálily se v určitém bodu, východisku vlastního tvůrčího zahloubání. Není dobře, když si umělec okamžitě stanoví takový bod, z něhož bude obzírát celé dílo, a ustálí ho v první dokončené a propracované kresbě. Pak už se totiž může těžko od této kresby vzdálit, aby hledal dál, a zůstane jednostranným, předpojatým, obklopen jakousi zdí, jež mu brání v pohledu k novým perspektivám a kterou režisér dlouho s námahou rozkotává.

Způsob, který jsem navrhl, umožňuje, aby výtvarník neusiloval hned na počátku o definitivní stanovisko, ale jen s letným využitím fantazie hodnotil veškerý materiál, který se postupně hromadí v jeho nitru.

Zatímco malíř pouze načrtával tužkou své kresby, veden z mé strany nejrůznějšími, ale nenápadnými podněty a způsoby k základnímu smyslu díla, bral jsem mu skici budoucí dekorace a schovával je na příhodnou dobu, přičemž jsem ustavičně provokoval jeho fantazii k hledání stále nových, dosud nevyužitých směrů ve snaze získat ho nenápadně pro své režijní záměry. Tak vznikl architektonický plán a půdorysné rozvržení dekorací přizpůsobené mému režijnímu plánu, a vhodné proto z mého i hereckého hlediska k vytvoření celkové atmosféry a vyslovení vnitřní podstaty a děje hry. Nakonec, když se malíř začal vyjadřovat ke kostýmům a maskám, nenápadně a poznenáhlu jsem sváděl jeho fantazii do směru, který by byl v souladu s potřebami představitelů rolí, přičemž jsem usiloval o sjednocení malířových představ se snahami herců.

Z malířových skic tužkou jsem se snažil pochopit to *hlavní*, co podobně jako leitmotiv v hudbě prochází všemi jeho náčrtky. Není lehké vyhmátnout při této práci rodící se tvůrčí cestu umělcovu a propojit ji s hlavní linií hry a inscenace, abychom mohli jít dál společně, stejným krokem. Ještě těžší je vrátit umělce na správnou cestu, když se od ní ať už z jakéhokoli důvodu odchýlí. Nátlak nepřináší v takových případech užitek. Efektivní je jedině zaujetí ukazující tvůrčímu umělci správnou cestu, po níž nás jako kompas vede autor díla, neboli jeho hlavní myšlenka.

Když jsem shromáždil všechny skici, na jejichž valnou část stačil už malíř zapomenout, uspořádal jsem pro něho výstavku jeho děl – rozvěsil jsem

totiž všechny kresby po zdi. Vyplývala z toho názorně tvůrčí cesta, kterou jsme urazili, a bylo jasné, jakým směrem se máme pohybovat dál. Ve většině případů vznikla ze všech náčrtků syntéza, jejich kvintesence, která vyjadřovala zároveň city a myšlenky výtvarníka a režiséra.

Měli jsme štěstí, že během přípravných prací jsem mohl být s Dobužinským pohromadě. Zprvu, dokud jsme hostovali v Petrohradě, vídali jsme se přirozeně tam, později pak Dobužinskij přijížděl do Moskvy a delší dobu bydlel u mne, takže jsme se mohli stýkat denně.

Při inscenování *Měsíce na vsi* nebyly mezi výtvarníkem, režisérem a herci naštěstí velké rozpory. Napomáhala tomu i ta okolnost, že se Dobužinskij účastnil všech předběžných porad a zkoušek hry, vnikal do naší režijní a herecké práce, spolu s námi hledal a studoval vnitřní podstatu Turgeněvova díla. Zkrátka dělal ve svém oboru totéž, co Sac v hudbě.

Když jsme se vzájemně poznali, a když se Dobužinskij seznámil se samotnou hrou, s plánem režijní a herecké práce, s osobnostmi tvůrců představení, se společnými snahami, sny, nadějemi, obtížemi a nebezpečími, spěchal do svého ateliéru, odkud vycházel jen zřídka, aby držel krok s postupem naší společné práce. Často přitom pomohl hercům s maskou a kostýmem, přičemž respektoval jejich přání a představy. Režisér zase na druhé straně neustále pečoval o to, aby se výtvarník, herci a ostatní spoluvtvořci představení nerozházeli. To je hlavní a neprominutelná podmínka jakékoli kolektivní činnosti. Je při ní nezbytná vzájemná tolerance a nespornost společného cíle. Jestliže herec vniká do představ výtvarníkových, režisérových nebo básníkůvých, a výtvarník a režisér opět do tužeb hercových, jde všechno výtečně. Lidé, kteří milují a chápou to, co společně vytvářejí, se dokáží domluvit. Hanba těm, kdo to neumí, kdo začíná sledovat nikoli hlavní, společný cíl, ale zájem osobní, soukromý, který má raději než samotnou kolektivní tvorbu. Tehdy umění hyne a nemá smysl o něm hovořit.

Duncanová a Craig

PŘIBLIŽNĚ ve stejném časovém údobí se mi poštěstilo poznat dva velké talenty tehdejší doby, kteří na mě učinili silný dojem: byla to Isadora Duncanová a Gordon Craig.

Na vystoupení Duncanové jsem se dostal náhodou, předtím jsem o ní nic neslyšel. Proto mě překvapilo, že mezi nečetnými diváky bylo velké pro-

cento sochařů v čele s S. I. Mamontovem, mnoho baletních tanečnic a tanečníků a stálí návštěvníci premiér a mimořádně zajímavých programů. První vystoupení Duncanové neudělalo nijak zvláštní dojem. Z nezvyku vidět na jevišti téměř obnažené tělo bylo obtížné porozumět umění tanečnice a ocenit ho. Úvodní číslo se setkala napůl se skrovným potleskem a napůl s brucením a nesmělými pokusy o pískot. Ale po několika tanečních číslech, z nichž jedno bylo zvláště přesvědčivé, jsem už nemohl zůstat chladný k protestům běžného publika a začal jsem demonstrativně aplaudovat. Když přišla přestávka, rozběhl jsem se jako novokřtěný obdivovatel vynikající umělkyně k jevišti, abych jí zatleskal. Ke své radosti jsem se octl takřka vedle S. I. Mamontova, který si počínal jako já, vedle něho stál známý malíř, pak sochař, spisovatel atd... Když si obyčejní diváci uvědomili, že mezi tleskajícími jsou známi moskevští umělci a herci, zrozpáčitěli. Syčení ustalo, ale k plácání se lidé také ještě neměli. Ale ani to na sebe nenechalo dlouho čekat. Jakmile obecenstvo pochopilo, že se tleskat může a že to není hanba, rozlehl se nejdřív bouřlivý aplaus, potom volání a na závěr ovace.

Po prvním večeru jsem už nevynechal ani jedno vystoupení Duncanové. Moje herecké cítění blízké jejímu umění mi přímo diktovalo, abych ji viděl. Později, když jsem se seznámil s její tvůrčí metodou a také s myšlenkami jejího geniálního přítele Craiga, pochopil jsem, že na různých koncích světa pod vlivem nám neznámých okolností hledají různí lidé různých oborů z různých stran v umění stejné tvůrčí principy, přirozeně navazující na předešlé. Při vzájemném setkání se pak s údivem pozastavují nad společnými znaky a spřízněností svých idejí. To se právě stalo při setkání, které popisuji. Stačilo půl slova a rozuměli jsme si.

Neměl jsem příležitost seznámit se s Duncanovou během jejího prvního pobytu v Moskvě. Při dalších zastávkách navštívila naše představení a já jsem ji měl jako čestného hosta uvítat. Vírali jsme ji nakonec všichni, protože se ke mně připojil celý soubor, který slavnou tanečnici mezitím ocenil a zamiloval si ji jako umělkyni.

Duncanová neuměla hovořit o svém umění promyšleně, logicky, systematicky. Důležité myšlenky ji napadaly náhodně, v souvislosti s nejneočekávanějšími obyčejnými fakty. Když se jí například dotázali, u koho se učila tančit, odpověděla:

„U Terpsichory. Tančila jsem od chvíle, kdy jsem se postavila na nohy. Celý život jsem tančila. Člověk, všichni lidé, celý svět musí tančit, vždycky to tak bylo a bude. Je zbytečné tomu bránit a nechtít pochopit přirozenou

potřebu danou nám samotnou přírodou. Et voilà tout,¹ dodala svým americko-francouzským jazykem.

Podruhé, když hovořila o právě skončeném programu, během něhož jí návštěvníci v její šatně překáželi připravit se k vystoupení, vysvětlovala:

„Takhle já tančit nemohu. Než vyjdu na jeviště, musím si vložit do srdce jakýsi motor; ten začne uvnitř pracovat a teprve pak se začnou samy nohy, ruce i tělo nezávisle na mé vůli pohybovat. Ale když nemám čas vložit si do srdce motor, nemohu tančit...“

Tehdy jsem právě hledal takový tvůrčí motor, který si musí dávat do srdce herec, dříve než vstoupí na jeviště. Pochopitelně, že jsem v úsilí prozkoumat tento problém pozoroval Duncanovou během představení, zkoušek a hledání – kdy se pod vlivem rodícího se citu měnila nejdřív v obličej a pak se zářícíma očima chystala vyjádřit to, co skrývalo její nitro. Když jsem shrnoval všechny naše nahodilé rozhovory o umění a konfrontoval jsem to, co říkala ona, s tím, co jsem dělal sám, pochopil jsem, že hledáme jedno a totéž, pouze v různých uměleckých sférách.

Za našich rozhovorů Duncanová ustavičně jmenovala Gordona Craiga, v němž viděla génia a jednu z největších osobností moderního divadla.

„Patří nejen své vlasti, ale celému světu,“ říkala, „musí být tam, kde se jeho talent může nejlépe projevit, kde bude mít nejvhodnější pracovní podmínky a nejpříznivější atmosféru. Jeho místo je v Uměleckém divadle,“ prohlásila na závěr.

Napsala mu o mně a našem divadle a přesvědčovala ho, že by měl přijet do Ruska. Já jsem zase přemlouval ředitelství divadla, aby velkého režiséra pozvalo a dalo tak impuls našemu umění, vlilo mu novou krev do žil právě v čase, kdy se přece jen podařilo trochu pohnout divadlem z mrtvého bodu. Musím vzdát svým kolegům čest – uvažovali jako skuteční herci, a aby posunuli naše umění dopředu, nezaváhali před velkými výdaji. Gordonu Craigovi byla zadána inscenace *Hamleta*, přičemž měl pracovat jako výtvarník i jako režisér, neboť byl ve skutečnosti tím i oním; v mládí byl zaměstnán v londýnském Irvingově divadle jako herec, a to s velkým úspěchem. Jeho herecké dědictví muselo být skvělé, protože byl synem velké anglické herečky Elleny Terryové.

Craig přijel do Moskvy za třeskutého mrazu v lehkém plášti a letním širáku. Nejdřív ze všeho jsme ho museli vybavit pořádným ruským oblečením na zimu, jinak mohl chytit zápal plic. Nejvíce se spřátelil s L. A. Su-

¹ To je všecko (franc.)

leržickým. Okamžitě v sobě vycítili umělecké vlohy a od prvního setkání byli stále spolu. Malá postavička Suleržického prudce kontrastovala s vysokou postavou Craigovou. Vypadali pohromadě tuze malebně a mile – oba veselí, rozesmátí; jeden velký s dlouhými vlasy, krásnýma oduševnělýma očima, v ruské beranici a kožichu, druhý maličký, podsaditý, v jakémsi krátkém kabátě z Kanady a vysokém kožešinovém klobouku. Craig hovořil německo-americky, Suler anglicko-ukrajinsky; bylo z toho spousty nedorozumění, zmatků, žertů, smíchu a veselých příhod.

Jakmile jsem se s Craigem seznámil a rozhovořil se s ním, ovládl mě pocit, že se dávno známe. Naše první rozmluva mi připadala jako pokračování stejného rozhovoru ze včerejška. Se západem mi vysvětloval své hlavní oblíbené zásady, svá hledání „umění pohybu“. Ukazoval mi skici tohoto nového umění, kde jakési čáry, jakési letící kameny a oblaka ženoucí se vpřed vytvářely dojem nezadržitelného směřování do výše. Docela jsem věřil, že z toho může časem povstat jakési nové, dosud neznámé umění. Craig hovořil o nesporné pravdě, že se nedá stavět vypouklé tělo herce vedle malovaného plochého plátna, že jeviště si žádá plastiku, architekturu a trojrozměrné předměty. Jen v dálce, v průhledech mezi architekturou připouštěl malovanou krajinu.

Výtečné Craigovy kresby, určené pro jeho dřívější inscenace *Macbetha* a jiných her, které mi tehdy ukazoval, už neodpovídaly jeho nárokům. Začal stejně jako já nenávidět divadelní kulisy. Herec potřebuje jednodušší prostředí, z něhož by se však dalo vytěžit nekonečné množství nálad pomocí kombinace čar, světelných skvrn ap.

Dále Gordon Craig uváděl, že každý umělecký výtvar musí být vyroben z mrtvého materiálu – z kamene, mramoru, bronzu, plátna, papíru, barvy – a že musí být jednou provždy uchován v uměleckém tvaru. Z toho plyne, že živý materiál hercova těla, který je proměnlivý, nestálý, se nehodí k tvorbě. Proto Craig neuznával herce, zejména pak ty, kteří nebyli výraznou a krásnou individualitou, kteří tedy nebyli sami o sobě uměleckým dílem, jakým byli například Duceová nebo Thomasso Salvini. Komediantsví, zvláště u žen, Craig nesnášel.

„Ženy,“ tvrdil, „jsou zkázou pro divadlo. Špatně užívají své síly a vlivu na nás, muže. Zneužívají svou ženskou moc.“

Craig snil o divadle bez žen a bez mužů, totiž vůbec bez herců. Chtělo se mu je zaměnit loutkami, poněvadž ty neznají ani herecké návyky, ani herecká gesta, ani namalované tváře, nemají ani dunivé hlasy, ani přízemní dušičky ani komediantskou ctižádost. Loutky by očistily atmosféru divadla,

dodaly by mu vážnosti a neživý materiál, z něhož jsou vyrobeny, by mohl být připomínkou toho Herce s velkým písmenem, který žije v duši, fantazii a snech samotného Gordona Craiga.

Leč jak se později vysvětlilo, averze k herečkám a hercům nebránila Craigovi, aby se nadchl sebemenším náznakem opravdového hereckého talentu jak u mužů, tak u žen. Jakmile takový talent vytušil, měnil se v děcko, skákal nadšením a přebytkem energie ze své židle, vrhal se k rampě a pohazoval na všechny strany dlouhou hřívou šedivějících vlasů. Zato když narazil na neschopnost na jevišti, rozběsnil se a opět snil o loutkách. Kdyby Craig dostal k dispozici Salviniho, Duseovou, Jermolovovou, Šaljapina, Moskvina a Kačalova a místo hereckých nul by do souboru zařadil vlastnoručně vyrobené loutky, myslím, že by se považoval za šťastného a svůj sen za splněný.

Všecky tyto rozpory často mátlý a bránily porozumět jeho základním divadelním představám, zejména jeho nárokům vůči hercům.

Když se Gordon Craig seznámil s naším divadlem, s jeho herci, činiteli a s pracovními podmínkami, vyslovil souhlas s funkcí režiséra Uměleckého divadla a uzavřel s námi smlouvu na jeden rok.

Byla mu svěřena inscenace *Hamleta*; odjel se na ni připravovat do Florencie s úmyslem, že se po roce vrátí a realizuje mezitím vypracovaný plán.

A skutečně. Za rok se Craig vrátil s režijním plánem *Hamleta*. Přivezl s sebou i makety dekorací. Rozběhla se zajímavá práce. Craig ji vedl a já se Suleržickým jsme se stali jeho asistenty. Do naší společnosti byl připuštěn ještě režisér Mardžanov, pozdější zakladatel Svobodného divadla v Moskvě. V jedné zkušební místnosti, již plně disponoval Craig, bylo zřízeno velké loutkové divadlo – maketa. Podle pokynů anglického režiséra zde bylo zavedeno elektrické osvětlení a zhotovena další zařízení nutná pro Craigovu inscenaci.

Craiga podobně jako mě zklamaly obyčejné scénografické způsoby a prostředky – stojky, sufity, ploché kulisy ap., zřekl se veškeré této divadelní veteše a obrátil se k prostým pohyblivým stěnám, které se daly na jevišti používat v nekonečně různorodých sestavách. Připomínaly architektonické tvary – rohy, výklenky, ulice, uličky, sály, věže ap. Tyto náznaky si mohl divák dotvářet vlastní fantazií a mít na představení svůj tvůrčí podíl. Craig se doposud nerozhodl, z jakého materiálu by se měly stěny dělat; trval jedině na jeho tak říkajíc organičnosti, tj. co největší blízkosti k přírodě, a vylučoval každou napodobeninu. Souhlasil s kamenem, neopracovaným dřevem, kovem i korkem. Coby kompromis připouštěl dejme tomu hrubé

domácké plátno, rohož, ale o kartónové imitaci všeho toho organického, přirozeného materiálu nechtěl ani slyšet. Craig choval odpor ke každému průmyslovému a rekvizitnímu padělků. Zdálo se, že nic prostšího než pohyblivé stěny nelze vymyslet. Lepší prostředí pro herce si také těžko představit. Je přirozené, nebije do očí, má tři rozměry jako samotné hercovo tělo, je výtvarně vděčné díky neomezeným možnostem nasvícení jeho plastických tvarů a využití hry světla, polostínu a stínu.

Gordon Craig snil o představení bez přestávek a bez opony. Obecenstvo má přijít do divadla a nevidět jeviště. Přenosné stěny mají sloužit jako architektonické prodloužení hlediště a ladit, splývat s ním. Vtom se na začátku představení stěny plynule a slavnostně pohnou, všechny linie a sestavy se promísí. Nakonec se stěny zastaví a strnou v nových kombinacích. Odkudsi se objeví světlo a vrhne na scénu své malebné skvrny. Všichni v divadle se jako ve snu přenesou kamsi daleko, do jiného světa, který tu umělec jen naznačil a který si sami diváci dokreslují barvami své fantazie.

Když jsem spatřil Craigovy dovezené skici k výpravě, pochopil jsem, že Duncanová měla pravdu, když říkala, že její přítel není ani tolik veliký, když filozofuje a hovoří o umění, jako tehdy, když tvoří, když totiž bere štětec a maluje. Jeho návrhy prozrazují o jeho vidinách a uměleckých záměrech víc než libovolná slova. Craigovo tajemství se skrývá ve znalosti jeviště a v chápání toho, co je divadelnost. Craig je především geniální režisér. To mu ale nebrání být rovněž výborným malířem.

Přivezl s sebou také modely stěn, které rozmístil na velké maketě. Jeho talent a umělecký vkus se projevovaly v kombinacích úhlů a přímek, ve způsobu nasvícení plastických architektonických prvků bodovým i plošným světlem. Craig podával výklad hry a režijního plánu tak, že seděl za stolem a dlouhou hůlkou přemísťoval na maketě figury a názorně předváděl všechny přechody herců po jevišti... Sledovali jsme zároveň vnitřní vývoj hry a na jeho pozadí jsme se snažili odhalit motivy přechodů jednajících postav a zapisovali si je do svého režiséřského exempláře. Hned při čtení prvních stránek hry se mimo jiné ukázalo, že ruský překlad tlumočí velice často nesprávně nejen nuance, nýbrž také vnitřní podstatu Shakespeareova textu. Craig to dokazoval s pomocí celé anglické knihovny o Hamletovi, kterou si s sebou přivezl. Vinou nesprávného překladu docházelo často k velmi vážným nedorozuměním. Uvedu příklad. Ve výstupu Hamleta a královny ptá se matka syna: „Co mám dělat?“

Na to jí Hamlet odpovídá:

„To, co vám radím, ne. To ani za nic! Jen odulého krále nechte, ať vás svádí...“ atd.¹

Hamletova odpověď se obvykle vysvětluje tím, že princ z rozčarování nad matkou a v přesvědčení, že je nenapravitelná, mávne nad ní jakoby rukou a uchyluje se k ironii. Na základě takové interpretace představitelka královny hraje často svou postavu jako ženu zabředlou v neřestech. Ve skutečnosti, jak nás ujišťoval Craig, se Hamlet až do konce chová k matce s nejněžnější láskou, úctou a péčí, protože královna není špatná, ale pouze lehkomyslná žena svedená ovzduším u dvora. Hamletova slova zdánlivě vyzývající královnu, aby pokračovala v neřestném životě, vysvětluje Craig jakýmsi čistě anglickým, rafinovaným shakespearovským obratem: „Dělejte ne to, co vám radím... Jen krále nechte, ať vás svádí...“ ve skutečnosti znamená: „Nenechte krále svádět vás, nedělejte to, co moje slova formálně říkají.“ Proto Craig vykládá královnu ne jako zápornou postavu, ale jako postavu kladnou.

Mohl bych uvést četné jiné případy, kdy se při podrobném porovnání překladu s originálem našlo nemálo podobných míst, která vyvracela dřívější zakořeněné výklady *Hamleta*.

Craig značně rozšířil vnitřní obsah *Hamleta*. Pro něho to je nejlepší člověk, který prochází po zemi jako její očistná oběť. Hamlet není neurastenik, tím méně šílenec; změnil se však proti ostatním lidem, protože na okamžik nahlédl na onu stranu života, do záhrobního světa, kde se souží jeho otec. Od tohoto okamžiku se pro něho reálná skutečnost změnila. Upřeně si ji prohlíží, aby rozluštil tajemství a smysl bytí. Láska, nenávist a konvence života u dvora dostaly pro něho nový smysl a úkol uložený mu zmučeným otcem – úkol nad síly obyčejného smrtelníka – přivádí Hamleta ve zmatek a zoufalství. Kdyby byl omezen jen na zavraždění nového krále, Hamlet by samozřejmě ani na chvíli nezaváhal, jenže o vraždu nejde. Aby otci ulehčil, musel by očistit od nepravosti celý hrad, musel by projít s mečem v ruce po celém království, odstranit škůdce, odvrhnout od sebe dřívější přátele s prohnitou duší, takové jako Rosenkranz a Guildenstern, uchránit čistou srdce, jako Ofélie, od záhuby. Nadlidská touha po poznání smyslu bytí dělají z Hamleta v očích prostých smrtelníků, žijících uprostřed všednosti dvora a běžných životních starostí, jakéhosi nadčlověka, který se nikomu nepodobá a je tedy – šílený. Krátkozrakému pohledu omezených lidiček, kteří neznají nejen život na onom světě, ale ani za hradními zdmi,

¹ Překlad E. A. Saudka

jeví se Hamlet přirozeně jako nenormální. Když Craig hovořil o obyvatelích hradu, měl na mysli veškeré lidstvo.

Taková rozšířená interpretace *Hamleta* se pochopitelně odrazila i ve výpravě, v její monumentalitě, obecnosti, prostoru a dekorativní vznešenosti.

Královu samovládu, moc a despocii a přepych dvorského života vyjádřil Craig zlatou barvou s odstínem naivoty. Zvolil obyčejný pozlacený papír, podobný, jaký se používá na vánoční stromky, a dal jím polepit štěny v palácových výjevech. Zalíbil se mu i hladký, laciný brokát, jehož zlatá barva si rovněž uchovává pečeť dětského primitivismu. Mezi zlatými zdmi na vysokánském trůně v zlatých brokátových oděvech s korunami na hlavách sedí král s královnou a od nich z výšin trůnu splývá obrovské zlaté královské roucho. Spadá od vladařských ramen a postupně se rozšiřuje, až dole zakryje celou šíři jeviště. V rouchu jsou proříznuty otvory, z nichž trčí nespočet hlav hledících patolízalsky k trůnu; výjev se podobá zlatému moři se zlatými vlnami, z jejichž hřebenů vykukují hlavy dvořanů koupajících se ve zlatém palácovém přepychu. Toto zlaté moře se však neblýští sprostým pozlátkem, protože ho Craig zalévá přitlumeným světlem klouzavých paprsků reflektorů, takže zlato pláště se v nich odráží jakýmisi strašnými, zlověstnými odlesky. Představte si zlato zakryté černým tylem. Tak vyhlíží obraz královského majestátu v mučivých vizích Hamleta osamělého po smrti milovaného otce.

Craigova inscenace představuje v této úvodní scéně jakoby Hamletovo monodrama. Princ sedí vepředu u kamenné palácové balustrády ponořen do smutných myšlenek; jako přízrak před ním vyvstává hloupý, neřestný a zbytečný přepych v paláci nenáviděného krále.

Připojte k popsanému obrazu vyzývavé, zlověstné a vtíravé fanfáry s neuvěřitelnými souzvuky a disonancemi, které křičí na celý svět o zločinném majestátu a zpupnosti nedávno korunovaného krále. Fanfáry a vůbec veškerou hudbu k *Hamletovi* složil neobyčejně zdařile Ilja Sac, který podle svého zvyku se nejdříve účastnil našich zkoušek a podílel se na režijním rozvržení hry a teprve potom se pustil do komponování.

Jiný nezapomenutelný výjev z *Hamleta* v Craigově režii odhaloval až do nejpropastnějších hlubin veškerý duchovní obsah zobrazovaného okamžiku. Představte si nekonečně dlouhou chodbu, jež vede zleva od postranní dekorace po scéniu a zahýbá dozadu k poslední kulise vpravo, kde mizí v ohromné budově paláce. Zdí se tyčily tak vysoko, že nebylo vidět jejich vrchol. Byly polepeny zlatým papírem a osvětleny šikmými paprsky reflektorů. V této úzké, dlouhé kleci zádumčivě, mlčky a osaměle kráčí černá

strádající postava Hamletova, odrážející se jako v zrcadle v lesklých zlatých zdech chodby. Zpoza rohů ho sleduje král a jeho přísluhovači. Stejnou chodbou se nejednou ubírá zlatý král se zlatou královnou. Sem také triumfálně a hlučně vstupuje tlupa herců v lesklých, pestrých, teatrálních kostýmech s dlouhými péry, jaké nosí Indiáni. Vyrovnaně, plasticky a po herecku efektně pochodují za slavnostních zvuků flétny, cimbálu, hoboju, pikol a bubně. Průvod nese na ramenou strakatě pomalované truhly s kostýmy, s díly křiklavě vyvedených kulis, například stromů v naivním středověkém provedení s nesprávnou perspektivou, druzí nesou divadelní prapory, zbraně, halapartny, třetí koberce a látky, čtvrtí jsou od hlavy k patě ověšení tragickými a komickými maskami, pátí mají na ramenou, na rukou a na zádech všemožné starobylé hudební nástroje. Všichni herci dohromady zosobňují krásu a svátečnost divadelního umění; rozveselují duši velkého estéta a naplňují radostí ubohé, trýzněné srdce dánského prince. Craig se i na herce dívá Hamletovými očima: při jejich příchodu je z Hamleta na chvíli onen mladý nadšenec, jakým byl před otcovou smrtí. Se zvláštním vytržením vítá drahé hosty uprostřed všedního ruchu na hradě: v osobách potulného souboru k němu na okamžik zavítala jasná radost umění a Hamlet se jí nadšeně chápe, aby si odpočinul od duševního strádání. Umění vzruší Hamleta i ve scéně, v níž se baví s herci v jejich království za kulisami, když se převlékají a líčí za brnkání a ladění jakýchsi hudebních nástrojů. Hamletovi je Apollón přítelem, a proto se tu cítí ve svém živlu.

Scénu divadelního představení Craig rozvíjí jako monumentální obraz. Předscéna se proměňuje v lešení pro herce. Nejzadnější část jeviště představuje cosi jako hlediště. Herci a publikum jsou odděleni obrovským propadlem, které máme v našem moskevském divadle. Dva mohutné sloupy jakoby vymezují portál. Z lešení vedou do propadla schůdky, z druhé strany opět stoupá široké schodiště k vysokému trůnu, na němž vévodí král s královnou. Po jejich obou stranách, podél zadní stěny, sedí v několika řadách dvořané. Jsou stejně jako královská dvojice oděni do masivních zlatých kostýmů s pláští a připomínají bronzové sochy. Na předscénu vcházejí herci v slavnostních kostýmech a zády k naší rampě a k divákům Uměleckého divadla, ale čelem ke králi hrají svůj kus. Tou dobou na proscéniu, skryt za sloupem před očima krále, ale nikoli diváků Uměleckého divadla, sleduje Hamlet s Horatiem, co se děje tam s tím na trůně. Král a dvořané jsou ponořeni do tmy, jedině klouzavý paprsek světla vrhá sem a tam temný odlesk na jejich zlaté oděni; zato Hamlet s Horatiem a zároveň i herci jsou zaliti oslepujícím světlem, v němž jásavé komediantské kostýmy hrají duhovými

barvami. Vtom se král zachvěl. Hamlet se jako tygr vrhá dolů do propadla k divákům královského představení – ke králi. V zlověstné temnotě propuká nepředstavitelný rozruch, pak pruhem světla po přední části jeviště proběhne král a za ním Hamlet ženoucí se jako šelma za svou kořistí.

Neméně slavnostně je inscenován poslední obraz – turnaj. Jevišť je plné nejrůznějších praktikáblů, schodišť, pódii, sloupů. Ve výšce opět trůní král a královna, dole na předscéně stojí proti sobě soupeři. Strakatý šaškovský kostým Osrikův – groteskní karikatura dvořana... Zuřivý boj... Smrt... Hamletovo tělo na černém plášti... V dálce, za obloukem, celý les pik a praporců, do hradu vstupuje vojsko osvoboditele Fortinbrase. On sám jako archanděl sestoupivší z nebes usedá nahoře, na právě uvolněný trůn; u podnoží se válejí těla svržených pomazanců... zaznívají slavnostní tóny majestátního, hluboce působivého smutečního pochodu; obrovité, jasné prapory vítězů se pomalu sklánějí na Hamletovu počest a zahalují mrtvé tělo; Hamlet postihl tajemství bytí na naší pomíjivé zemi a nyní leží s rozjasněným obličejem velkého očistitele země od nepravostí.

Tak, uprostřed zlověstného lesku zlata a monumentálních architektonických staveb je zobrazen život na hradě, jenž se stal Golgotou Hamleta. Jeho osobní duchovní život plyne v jiném, mystikou opředeném ovzduší. Mystikou je od zdvižení opony prosycen celý první obraz. Tajemné kouty, podchody, průsvity, temné stíny, záblesky měsíčního světla, strážní stanoviště... Znějí tu jakési nepochopitelné podzemní zvuky, hukot, sbory v zlověstných tóninách; zvuky zpívajících hlasů se mísí s podzemními údery klepáním, se svištěním větru, nepochopitelným vzdáleným sténáním. Od šedivých kulis znázorňujících zdi hradu se odděluje otcův stín – to otec neslyšně bloudí a hledá Hamleta. Je sotva rozeznatelný, neboť jeho kostým splývá s odstínem zdi. Chvilkami se stín jakoby rozpouští, ale jakmile se octne v světelných pultónech reflektorů, znovu se zjevuje na pozadí kulis s maskou, vyjadřující nesnesitelná strádání, útrapy muk. Za ním se táhne dlouhý plášť. Volání stráží plaší stín a ten se jakoby vsakuje do pórů stěn a mizí v nich.

V dalším výjevu, který se rovněž odehrává na stanovišti hradní stráže, se Hamlet a jeho druhové schovávají do tmavých výklenků střílen a čekají na neznámé zjevení. Stín se opět nejasně plíží, klouže po zdi a splývá s ní – divák i Hamlet sotva tuší jeho přítomnost.

Scéna s otcem se odehrává na nejvyšším místě hradní zdi, na pozadí jasné měsíčné oblohy, která za rozbřesku začíná poznenáhlu rudnout. Sem vede nebožtík svého syna, aby se vzdálil co nejdál od pekla, místa

svých muk, a přiblížil se k nebi, kam dychtí jeho duch. Průzračné látky halící tělo mrtvého propouštějí světlo a na pozadí měsíčné oblohy vypadají étericky, jakoby z jiného světa. Zato černá postava Hamletova v upnutém kožešinovém plášti výrazně dosvědčuje, že je ještě připoután k tomuto hmotnému ohavnému světu, k slzavému údolí. Hamlet marně touží do výšin, beznadějně se pokouší rozluštit záhadu pozemského bytí i toho, co se děje tam, odkud přišel stín jeho otce. Tato scéna, ale i jiné, je prosycena hrůzoplým mysticismem.

Ještě víc je mystikou zasažena scéna Být či nebýt, kterou se nám nepodařilo realizovat tak, jak byla Craigem navržena. Dlouhá hradní chodba je tentokrát matná a šedivá, neboť v Hamletových očích ztratila svůj dřívější, teď už zbytečný lesk. Její stěny jako by zčernaly; zdola, z podsvětí se po nich plazí stěží rozeznatelné černé, zlověstné stíny. Ztělesňují pozemský život, který Hamlet nenávidí, to živoření, které mu nastalo po otcově skonu a zejména po tom, co na okamžik nahlédl do záhrobního života. O pozemském životě říká Hamlet s hrůzou a odporem: „být“, tj. žít dál; znamená to pro něho živořit, trpět, trápit se... Stranou od Hamleta je na návrhu nakreslen jasný pruh světla; v zlatistých paprscích tu probleskuje a hned zas mizí krásná, světlá, stříbřitá postava ženy něžně vábíci k sobě. To je to, co Hamlet nazývá „nebýt“, tj. neexistovat v tomto odporném světě, učinit přítrž trýzni, odejít odtud, zemřít... Světelná hra temných a světlých stínů, která obrazně zrcadlí Hamletovo váhání mezi životem a smrtí, je nádherně zachycena v návrhu, který se mi bohužel nezdařilo jevištně ztvárnit.

Craig se s námi podělil o všechny své představy a plány ohledně inscenace a odjel do Itálie; já a Suleržickij jsme se pustili do realizace úkolu, který nám jako režisér a iniciátor inscenace svěřil.

Od té chvíle začalo naše trápení.

Jaká obrovská propast strmí mezi vzdušnou, krásnou jevištní představou výtvarníka nebo režiséra a jejím konkrétním jevištním provedením! Jak hrubé jsou všechny známé realizační nástroje! Jak primitivní, naivní a ubohá je jevištní technika! Proč je lidský um tak vynalézavý tam, kde jde o prostředky, jimiž se lidé ve válce zabíjejí, nebo tam, kde jde o měšťácké pohodlíčko? Proč tatáž technika je tak těžkopádná a primitivní, když člověk usiluje o uspokojení nikoliv tělesných a živočišných potřeb, ale nejvyšších duševních tužeb pramenících v čirých estetických hlubinách duše? Tohle pole nezná vynalézavost. Rádio, elektřina a všelijaké paprsky konají zázraky všude, jen ne u nás, v divadle, kde by mohly nalézt co do krásy naprosto výjimečné uplatnění a navždy zbavit jeviště hnusné klišové barvy,

kartónu a rekvizit. Kež už co nevidět přijde doba, kdy nám budou v prázdném vzdušeném prostoru jakési nově objevené paprsky kreslit vidiny barevných tónů a kombinace čar! Kež nějaké jiné paprsky osvětlí lidské tělo a dodají nejasnosti jeho obrysům, netělesnosti a přízračnosti, kterou známe z vlastních představ a ze spánku a bez níž se těžko můžeme vznést vzhůru. Jedině tak, se sotva viditelným příznakem smrti v podobě ženy, mohli bychom uskutečnit Craigův výklad této scény – Být, či nebýt. Teprve pak bychom snad dosáhli skutečně originálního malířského a fyziologického výkladu. Avšak v podání obvyklými divadelními prostředky by Craigova interpretace vypadala jako režijní trik a postě by dosvědčila bezmocnost a neohrabanost divadelní výpravy.

Protože jsme mimo Duncanovou neznali jinou herečku, která by mohla ztělesnit příznak světlé smrti, a protože jsme nenalezli jevištní prostředky, které by v souladu s návrhem zobrazily temné stíny života, byli jsme nuceni vzdát se Craigova pojetí scény Být, či nebýt.

Ale to nebylo jediné zklamání. Ubohého Craiga čekalo ještě jedno nepříjemné překvapení. Nedokázali jsme nalézt přirozený, abych tak řekl organický, aspoň trochu přírodní materiál pro pohyblivé stěny. Vyzkoušeli jsme všechno možné – železo, měď i jiné kovy. Ale stačilo si spočítat váhu takových stěn, abychom jednou provždy na kov zapomněli – jinak bychom museli přestavět celou divadelní budovu a pořídit elektromotory. Zkusili jsme to pak s dřevem, ale ani sám Craig, ani stavěči se neodvážili pohnout tak strašnou tíhou – hrozilo, že stěna každou chvíli upadne a všechny na jevišti potluče. A tak jsme museli ze svých požadavků slevit ještě víc a smířit se se stěnami z korku. Jenže i ty, jak se ukázalo, byly příliš těžké. Nakonec nám nezbylo než se spokojit s obyčejným nebarveným divadelním plátnem vypnutým na rámech. Jeho světlý tón málo odpovídal temné atmosféře hradu. Nicméně Craig u těchto stěn už zůstal, poněvadž odrážely nejrůznější barvy a odstíny elektrického osvětlení, které se u tmavě laděných stěn vůbec neuplatnily. Vždyť jediné hrou světla a světelných skvrn se dalo navodit ovzduší hry a realizovat Craigovo výpravné cítění.

Ale ani na těchto obtížích nebylo dost. Obrovské stěny byly vratké a kácely se. Stačilo, aby jedna stěna padla na jinou, a strhne ji s sebou. Co jsme si jen nenavymýšleli, abychom ty obrovité stěny stabilizovali a přitom umožnili jejich posunování. Cest k tomu bylo hodně, ale všechny by vyžadovaly speciální jevištní konstrukce a architektonické úpravy, na něž nebyly prostředky ani čas.

Přestavba stěn se musela dlouho nacvičovat, a přesto se nám práce

nedařila: buď se některý stavěč objevil nenadále v proscéniu a bylo ho vidět z hledišť mezi dvěma rozestouplými stěnami, nebo vzniklá mezera nabídla divákům pohled do zákulisního dění. A pak, hodinu před premiérou, došlo ke skutečné katastrofě. Jak k tomu došlo: Seděl jsem v hledišti a spolu se stavěči kulis jsme si naposledy opakovali postup přestavby. Zdálo se, že všechno konečně klapne. Zkouška skončila. Kulisy stály na svém místě, stavěči si odešli odpočinout a vypít trochu čaje. Jeviště osiřelo, celý sál ztichl. Vtom se začala jedna stěna hroutit – nakláněla se víc a víc, v pádu zasáhla druhou, obě spadly na třetí, třetí rozkývala čtvrtou, ta s sebou strhla pátou a nakonec se všechny stěny rozsypaly před mýma očima po jevišti jako domek z karet. S praskotem se lámaly latě, zněl dřípavý zvuk trhaného plátna; na jevišti vznikla hromada bez ladu a skladu, připomínající spoušť po zemětřesení. Diváci už přicházeli do divadla, a zatím se za spuštěnou oponou kvapně a nervózně opravovaly poničené stěny. Aby nedošlo k neštěstí během představení, musel jsem se zříct přestavby kulis před diváky a vzít na pomoc tradiční divadelní oponu, která hrubě, ale spolehlivě skryla těžkou práci stavěčů. A jak by byl sjednotil a stmelil celé představení Craigův způsob změny dekorací!

Po návratu do Moskvy se Craig zajímal o naši práci s herci. Zalíbila se mu a rovněž tak herecké osobnosti našeho divadla: Kačalov, Knipperová, Gzovská, Znamenskij, Massalitinov – samé významné postavy světového formátu. Herci i statisté hráli velmi dobře, jenže ve stylu starého Uměleckého divadla. To nové, co jsem cítil, jsem jim neuměl předat. Při hledání nového jsme najednou prováděli různé pokusy. Například jsem přednášel Craigovi výstupy a monology z různých her různým způsobem a různým hereckým stylem. Předem jsme mu přirozeně patřičné texty přeložili. Předvedl jsem mu starý francouzský stylizovaný způsob, způsob německý, italský, ruský deklamační i realistický a také nový, tehdy módní impresionistický způsob hry i přednesu. Nic z toho se Craigovi nelíbilo. Protestoval na jedné straně proti stylizaci připomínající obyčejné divadlo a na druhé straně odmítal civilní přirozenost a prostotu, které ochuzují herecký projev o básnivost. Craig si přál tak jako já dokonalost a ideál, to znamená prostý, silný, hluboký, ušlechtilý, umělecký a krásný výraz živého lidského citu. To jsem mu nemohl poskytnout. Stejně pokusy jsem podnikal i v přítomnosti Suleržického, ale ten byl ještě náročnější než Craig a přerušoval mě při sebemenší neupřímnosti podání, při sebemenším odklonu od pravdy.

Tyto uzavřené schůzky se staly důležitými historickými momenty mého

života v umění. Pochopil jsem, k jakému nesouladu u mě došlo – k nesouladu mezi vnitřními impulsy tvůrčích citů a jejich vyjádřením mým fyzickým aparátem. Domníval jsem se, že věrně tlumočím své prožitky, ale ve skutečnosti se ukázalo, že šlo o výraz stylizovaný, převzatý ze špatného divadla.

Zapochyboval jsem o svém novém vyznání a strávil jsem po oněch důležitých pokusech nemálo neklidných měsíců a roků.

Herecká práce a úkoly při inscenaci *Hamleta* byly stejné jako u *Měsíce na vsi*: ztělesnění síly a hloubky duševních prožitků nejprostším jevištním tvarem. Pravda, tentokrát nešlo o úplné omezení gestikulace, ale dál trvala velká vnější zdrženlivost. Proto podobně jako v *Měsíci na vsi* bylo třeba věnovat velkou pozornost *práci na roli*. Bylo nutno propracovat co nejpodrobněji a nejhloběji vnitřní podstatu hry a rolí. V tomto směru působí *Hamlet* značné obtíže. Začnu tím, že jsme se v něm opět setkali s nadlidskými vášněmi, které bylo třeba vyjadřovat zdrženlivou a neobyčejně prostou formou. Obtížnost tohoto úkolu jsme dobře znali z *Hry života*. Na druhé straně jsme se při vnitřní analýze *Hamleta* nesetkali – jako v případě Turgeněva – s definitivní partiturou hry a rolí. U Shakespeara si musí každý herec mnohá místa individuálně interpretovat. Abychom lépe propracovali partituru a pronikli k zlatonosné rudě hry, museli jsme ji rozčlenit na malé části. Hra se tím rozmělnila natolik, že nám unikal celek. Je jasné, že podrobné zkoumání a studium každého jednotlivého kamene brání učinit si představu o chrámu, který je z nich vybudován, o jeho vrcholku ztrácejícím se v nebesích. A kdybychom rozbili sochu Venuše Milóské a zkoumali její ucho, nos, prsty a klouby jednotlivě, sotva bychom pochopili umělecký půvab tohoto vynikajícího sochařského výtvaru, krásu a vyváženost božské sochy. To se stalo nám: jakmile jsme hru rozkouskovali, přestali jsme ji vnímat a prožívat jako celek.

Dočasně jsme se octli v další slepé uličce, prožívali jsme nová zklamání, zoufali si a pochybovali, vytrpěli jsme všechno to, co nevyhnutelně provází každé hledání.

Pochopil jsem, že my, herci Uměleckého divadla, jsme používali některé postupy nové vnitřní techniky, jimž jsme se naučili, celkem úspěšně v hrách současného repertoáru, nenalezli jsme však vhodné postupy a prostředky k tlumočení hrdinských her nadneseného stylu; na tomto poli nás čekala ještě mnohaletá rozsáhlá a obtížná práce.

Popisované představení mi způsobilo při hledání a v práci ještě jedny rozpaky. Chtěli jsme totiž vytvořit inscenaci co nejprostší, skromnou, ale

ve skutečnosti byl výsledný tvar přehnaně bohatý, vznešený a efektní, nádhera výpravy bila svou nápadností do očí a zastiňovala velkolepostí herce. Ukázalo se, že čím víc nám šlo o to, aby výprava byla prostá, tím víc křičí a upozorňuje na sebe, tím víc předvádí a staví na odiv svou jednoduhost.

Představení mělo velký úspěch. Část publika jím byla nadšena, část ho kritizovala, ale všichni byli vzrušeni a hluboce zaujati, přeli se, přednášeli, psali články a některá divadla Craigův nápad potichu přejala a vydávala za svůj.

Zkušenosti s uplatněním „systému“ v praxi

V DOBĚ, k níž jsem ve svém líčení došel, připadal mi můj „systém“ úplný a ucelený. Zbývalo uplatnit ho v praxi. Chopil jsem se toho úkolu ne sám, ale v úzké spolupráci se svým přítelem a pomocníkem v divadle – Leopoldem Antonovičem Suleržickým. Nejdřív jsme se pochopitelně obrátili na naše kolegy, herce Moskevského uměleckého divadla.

Avšak tehdy jsem ještě nenašel ta správná, přesně zacílená slova, která okamžitě přesvědčí, protože nepůsobí na rozum, ale na srdce. Říkal jsem deset slov tam, kde by bylo stačilo jedno, ovšem pádné; předčasně jsem se pouštěl do podrobností a jednotlivostí tam, kde jsem měl nejdřív vystihnout podstatné. Tyto chyby způsobily, že náš první pokus byl neúspěšný. Herci neprojeví o výsledky mé dlouhé laboratorní práce zájem. Zpočátku jsem připisoval svůj nezdar jejich lenosti, nedostatečnému zaujetí pro práci, dokonce i zlé vůli a intrikám a hledal jsem kolem sebe nepřátele. Pak jsem se utěšoval vysvětlením jiného druhu; říkal jsem si: „Rus je velmi pracovitý a energický, když jde o čistě vnější, fyzickou práci. Přinutíte ho pumpovat vodu nebo stokrát znovu zkoušet, křičet z plna hrdla, namáhat se, dráždit povrchními emocemi periferní orgány svého těla; to všechno bude konat trpělivě a bez reptání, hlavně když se naučí, jak se taková role *hraje*. Ale jakmile se dotknete jeho vůle a dáte mu duchovní úkol, abyste v jeho nitru aktivizovali vědomé nebo nadvědomé emoce, abyste ho přiměli prožívat roli, narazíte na odpor. Tak netrénovaná, lenivá a rozmarná je herecká vůle. Ona vnitřní technika, kterou hlásám a která je nutná k vytvoření správného *tvůrčeho rozpoložení*, vychází ve svých hlavních částech právě z volního procesu. A právě proto jsou mnozí herci tak hluší k mým apelům.“

Celé roky na všech zkouškách, ve všech místnostech, na chodbách, v šatnách, při setkáních na ulici jsem hlásal svoje nové krédo – a nedosáhl jsem nejmenšího úspěchu. Vždy mě uctivě vyslechli, významně mlčeli, a pak si při odchodu šeptali: „Cože teď hraje hůř? Bez teorie byl mnohem lepší! Dřív to bylo něco jiného, to hrál prostě, nevymýšlel si všelijaké hlouposti.“

A měli pravdu. Dočasně jsem vyměnil svou obvyklou hereckou práci za experimentování a bádání, a proto jsem jako tvůrce a interpret rolí a her zůstal přirozeně pozadu. Všiml si toho každý; nejen kolegové, ale i diváci. Takový výsledek mě tuze mrzel a musel jsem se přemáhat, abych neopustil vytčenou cestu hledání. Přesto přese všechno – pravda, s velkým váháním – jsem se držel a pokračoval dál v pokusech nehledě na to, že byly většinou chybné a že jsem kvůli nim ztrácel hereckou a režisérskou autoritu.

Ale v zápalu a opojení jsem nemohl a nechtěl pracovat jinak, než jak si to žádala má další vášeň a další objev. Vinou své zatvrzelosti byl jsem čím dál nepopulárnější. Roky vládl mezi mnou a mými herci chlad, dělila nás zeď; zamykal jsem se ve své šatně, vyčítal jim zkostnatělost, rutinu, nevděk, nevěrnost a zradu a s tím větší urputností jsem se dál pokoušel hledat. Ješitnost, která se herců tak lehko zmocňuje, otrávil moji duši hnilobným jedem, takže i ty nejprostší fakty dostávaly v mých očích zkreslené, přemrštěné rysy a dál zůstávaly můj poměr k souboru. Hercům se těžko pracovalo se mnou a mně s nimi.

Když jsem u svých vrstevníků z řad herců nedosáhl toužebných výsledků, obrátil jsem se spolu se Suleržickým na mládež, kterou jsem si vybral z takzvané *korporace spolupracovníků*, tj. ze statistů divadla a také ze žáků jeho školy.

Mládež věří na slovo, bez ověřování. Proto nám naslouchala se zaujetím a to nás povzbuzovalo. Otevřeli jsme školu „systému“, samozřejmě bezplatnou; ale ani tenhle podnik se z různých důvodů patřičně nerozběhl; mládež byla mimoto přetížena prací v divadle.

Po druhém nezdaru jsme se se Suleržickým rozhodli přenést naše pokusy do jedné tehdejší soukromé školy (A. I. Adaševa) a podle mých pokynů jsme tam založili třídu. Po několika letech se dostavily výsledky: mnozí z žáků Suleržického byli přijati do divadla; byl mezi nimi zesnulý Jevgenij Bagrationovič Vachtangov, kterému bylo souzeno, aby sehrál významnou úlohu v dějinách našeho divadla. Jako jeden z prvních odchovanců „systému“ se stal jeho horlivým stoupencem a propagátorem.

Někteří z pochybovačů, kteří sledovali činnost Suleržického v Adaševově

škole a vyslechli názory jeho žáků, se na nás obrátili se žádostí, aby jim bylo také umožněno studovat podle „systému“. Mezi těmi, kteří se k nám tehdy připojili, byli herci známí dnes v Rusku i za hranicemi: M. A. Čechov, N. F. Kolin, G. M. Chmara, A. I. Čeban, V. V. Gotovcev, B. M. Suškevič, S. V. Giacintovová, S. G. Birman aj.

V tomto údobí mé práce se Suleržickým, tj. v sezóně 1910–1911, Umělecké divadlo přistoupilo k inscenaci hry Tolstého *Živá mrtvola*. Je v ní řada drobných rolí; dostali je mladí herci, kteří pracovali se mnou a s Leopoldem Antonovičem.

Během vyučování „systému“ jsem vypracovával jeho jazyk, terminologii, která slovně vystihovala prožívané city a tvůrčí pocity. Slova, jež jsme si vymysleli a běžně používali, byla srozumitelná jen nám, znalcům „systému“, nikoli jiným hercům. To jedněm imponovalo, ale u druhých vyvolávalo naopak podráždění, odpor, závist a žárlivost. Tak se stalo, že vznikly dva tábory: jeden pro nás, druhý proti. Němirovič-Dančenko to vycítil a při jedné zkoušce pronesl k souboru projev, v němž trval na tom, aby mé nové pracovní metody herci prostudovali a aby je divadlo převzalo. Za tímto účelem mě Vladimír Ivanovič požádal, abych dřív, než se přistoupí k práci na vlastní hře, vyložil celému souboru podrobně takzvaný svůj „systém“; na jeho základě pak hodlal zkoušet novou hru. Byl jsem pomocí, kterou mi můj druh prokázal, upřímně dojat a dodnes za to k němu cítím vděčnost.

Tehdy jsem však ještě nebyl k tak těžkému úkolu dostatečně připraven, a proto jsem své poslání splnil neuspokojivě. Bylo tedy přirozené, že herci nezahořeli pro věc tak, jak bych si byl přál.

Navíc nebylo správné čekat hned plné uznání. Od zkušených lidí se nedá žádat, aby měli stejný vztah k novému, s jakým jsem se setkal u žáků. Panenské, nedotčené nitro mládeže přijímá vše, co do něho zasejeme, kdežto hotoví herci, jejichž pracovní metody jsou plodem mnohaletých zkušeností, si pochopitelně přejí nejprve to nové ověřit, prohlédnout si ho skrze vlastní umělecké prizma. Nemohou přijímat šmahem cizí věc.

V každém případě to, co v mém „systému“ nabylo definitivního, propracovaného tvaru, bylo herci přijato vážně, se zamyšlením. Zkušení lidé chápali, že jsem předkládal pouhou teorii, z které si musí sám herec dlouhou prací, návykem a úsilím vytvořit druhou přirozenost a uvést svou osobitou cestou do praxe. Každý si bezděčně zaregistroval můj návrh jak uměl a po svém si ho promýšlel. Ale to, co jsem v té době ještě nedomyslel, co bylo zmatené a nejasné, se stalo terčem tvrdé kritiky herců. Měl jsem mít z kritiky

radost a využít ji, jenže má tvrdohlavost a netrpělivost mi tenkrát bránily správně hodnotit fakta.

Mnohem horší bylo, že někteří herci a žáci přejali mou terminologii, aniž si ověřili její obsah, anebo mě pochopili ne citem, ale hlavou. A co horšího, plně se s tím spokojili a okamžitě začali slova, jež ode mne uslyšeli, běžně užívat a vyučovat jakoby podle mého „systému“.

Nepochopili, že to, co jsem jim říkal, se nedá pochopit a strávit ani za hodinu ani za den, ale že je to třeba studovat systematicky a prakticky – po celé roky, celý život, neustále, vytvořit si návyky, přestat na to myslet a počkat, až se to přirozeně, samo od sebe prosadí. Lze toho dosáhnout návykem, který je druhou přirozeností herce, je nutno cvičit – podobně jako musí každý zpěvák cvičit posazení svého hlasu, každý houslista a violoncellista svůj umělecký projev, každý pianista svou prstovou techniku, každý tanečník své tělo a tak dál...

Všechna tato systematická cvičení se neprováděla ani tehdy, ani nyní; takzvaný „systém“ byl přijat z doslechu, a proto nepřinesl dodnes výsledky, které lze od něho očekávat.

Nejen to, v některých případech jeho povrchní chápání přineslo opačné, záporné výsledky. Když se například někteří zkušení herci naučili podle „systému“ koncentrovat, začali s ještě větší pozorností, přesností a výrazností předvádět své dřívější herecké chyby. Tito lidé si do pojmu „systém“ vložili své herecké pocity a návyky, výsledky dřívější řemeslné šablony. Usoudili, že jsou tím novým, o čem hovoří „systém“, a uklidnili se, protože v ovzduší, kde vládne rutina, se herec cítí pohodlně. Takoví necitliví herci jsou přesvědčeni, že všemu porozuměli a že jim „systém“ přinesl velký užitek. Dojemně mi děkují a vychvalují objev, jenže mně se z takové chvály dělá mdlo.

Ale ať už je to jakkoli, po památném projevu Němiroviče-Dančenka divadlo můj „systém“ oficiálně přijalo.

První studio Uměleckého divadla

PO PRVNÍCH POKUSECH o uvedení „systému“ do života došli jsme spolu se Suleržickým k závěru, k němuž mě a V. E. Mejercholda dovedla už před několika roky zkušenost, že totiž laboratorní práci nelze konat v samotném divadle s denním provozem, uprostřed starostí o rozpočet a pokladnu, ve shonu umělecké práce a běžných potíží velkého podniku.

Diváci v hledišti i čtenáři této knihy sotva vědí o obrovské tvůrčí práci mých talentovaných druhů a spolupracovníků z Moskevského uměleckého divadla: M. P. Lilinové, O. L. Knipperové, M. A. Samarovové, M. G. Savické, J. M. Rajevské, J. P. Muratovové, N. S. Butovové, M. P. Grigorjevové, I. M. Moskvina, V. I. Kačalova, V. F. Gribunina, L. M. Leonidova, V. V. Lužského, A. R. Artoma, A. L. Višněvského, G. S. Burdžalova, N. G. Alexandrova a všech ostatních, kteří se společně s námi podíleli na naší zdaleka ne lehké práci. Od každé inscenace našeho divadla se čekal nový objev, další krok vpřed.

Ruský divák se svou širokou duší nezná hranice svých požadavků, neuvažuje o mezích možností. Podle rčení „koho miluje, toho peskuje“ přemíru nadává nebo vynáší, nebere ohled na únavu ani hmotné možnosti soukromého podniku, jakým bylo naše divadlo, jež nedostávalo žádné subvence.

Požadavky vůči nám byly vyšší než požadavky kladené na nejlepší světová divadla subvencovaná státem. Abychom udrželi dosaženou úroveň, museli jsme přepínat síly a tato nadměrná práce vynesla jedněm z nás srdeční a jiné neduhy, druhé přivedla do hrobu. Pomoc a podpora ze strany mladých sil, které mělo připravovat studio, byly nezbytné a neodkladné.

Na základě těchto úvah jsem došel k rozhodnutí, abych se ještě jednou nehledě na lekce, které mi už dříve uštedřil život, pokusil o štěstí a vytvořil mimo vlastní Umělecké divadlo studio pro mládež.

Na prvním místě stála otázka vhodných prostor. V této věci sehrál velkou úlohu Němirovič-Dančenko, tehdejší ředitel divadla s neomezenými plnými mocemi, který ze své funkce povolil studiu úvěr a v létě přijel schválně ze vsi najmout pro něj vhodný útulek. Aby přešel zbytečnému rozšiřování studia v prvním období jeho existence, vybral jednu velkou a vedle ní dvě malé místnosti v patře domu v Tverské ulici, kde byl dříve biograf Lux a v poslední době sídlo divadla V. F. Komissarževské. Zvláštní shodou právě tady žila kdysi sama V. F. Komissarževská. Byly to také součásti bývalých prostor Spolku pro umění a literaturu, kde jsem zahajoval svou hereckou dráhu. Malé rozměry jsme nevolili ani tak kvůli výdajům jako spíš z důvodů pedagogicko-uměleckých. Praxe nás totiž poučila, že žák s nezákalenou tvůrčí vůlí, citem, temperamentem, technikou, hlasem, dikcí ap. se nesmí zpočátku příliš namáhat, aby nedošlo k nežádoucímu selhání nebo podlomení jeho sil. Jeviště velkých rozměrů vyžaduje víc, než může vydat adept herectví, takové jeviště vyčerpává. Mladý herec potřebuje zprvu nevelké prostory, úměrné umělecké úkoly, skromné nároky a sympatizujícího diváka.

Mladý herec by neměl přetěžovat ještě neotužilý hlas, temperament, techniku. Rozměry divadla by ho neměly nutit přehánět své city, přepínat nervy a přehrávat pro potěšení davu. Mladý herec studia by měl hrát pod neustálým dohledem svého vedoucího a po každém představení by měl vyslechnout jeho připomínky a rady, aby se veřejné vystoupení stalo pro něho zároveň praktickou lekcí.

Časem, až duševní a tělesný fond mladého adepta zesílí a až bude mít ve studiu za sebou několik desítek nebo stovek vystoupení ve své roli a hře, pak ho bude možné bez rizika a nebezpečí pustit na velké jeviště – zpočátku v zažitě a později i v nové úloze. V tomto novém stadiu je velice důležité, aby dostal příležitost vystupovat se zkušenými herci, aby se s nimi pohyboval na jedné prknech, aby s nimi hrál před očima početného publika, aby se spolu s nimi snažil odpovídat na závažné umělecké otázky. Sám jsem svého času poznal užitečnost takové praxe, když jsem si zahrál společně (bohužel jen málo) s velkými herečkami – G. N. Fedotovovou, M. N. Jermolovovou, O. O. Sadovskou, P. A. Strepetovovou aj.

Až se odchovanec studia stane hercem Moskevského uměleckého divadla, musí být oporou starých, jejich náhradníkem a časem podílníkem podniku, který jsme tehdy předali do úplného vlastnictví herců.

Po přechodu do hlavního divadla nesmí mladý herec přerušit svazky se studiem, protože ve volném čase tam může působit jako herec, režisér nebo učitel, případně jako experimentátor tam může provádět pokusy a výzkumy.

Umělecké a administrativní vedení studia převzal Suleržickij, přičemž se řídil mými směrnicemi.

V novém studiu se sešli všichni zájemci o studium mého „systému“. Začal jsem tam přednášet celý studijní kurs v té podobě, jak jsem ho měl tehdy rozpracovaný. Nemohl jsem bohužel věnovat mnoho času vyučování v novém studiu, ale za mne pracoval usilovně Suleržickij, který podle mých pokynů vedl nejrůznější cvičení zaměřená na vytvoření tvůrčího rozpoložení, na rozbor role či na sestavení volní partitury na základě návaznosti a logiky citu.

Paralelně s výukou probíhaly zkoušky na představení *Zkáza Naděje*. Přípravné práce vedl R. V. Boleslavskij, a výsledek měl předvést Suleržickij.

Zkoušky nepřijemně vážly pro zaneprázdnění herců v divadle, kde se v té době kvapně dokončovala inscenace nové hry. Byly chvíle, kdy se zdálo, že nelze angažovat mladé herce na dvou místech a že bude nutno vzdát se studiového představení a jiných prací. Ve chvíli váhání jsem rázně oznámil všem ve studiu:

„Představení se musí konat stůj co stůj, i kdybyste pro to měli udělat nemožné. Pamatujte si, že na tomto představení závisí veškerá vaše budoucnost. Musíte přežít své Puškino, které jsme svého času prožívali my před založením Moskevského uměleckého divadla. Nemůžete-li připravovat představení ve dne, zkoušejte v noci, do svítání.“ Zařídili se tak. Představení předvedli mně a pak všem hercům Uměleckého divadla v čele s Němirovičem-Dančenkem a známým výtvarníkem A. N. Benua. Předváděcí představení mělo zcela mimořádný úspěch a velmi jasně odhalilo ve hře mladých umělců zvláštní prostotu a hloubku podání, o jaké jsme neměli dosud tušení.

Pak byla zahájena placená představení pro veřejnost; utržené peníze přispěly k provozu mladého studia. O mzdě pro herce za jejich námahu nemohlo být zatím ani řeči, pracovali bezplatně. Když v příštím roce dosáhlo studio definitivního uznání, Moskevské umělecké divadlo mu vyšlo velkoryse vstříc a zařadilo ho do svého rozpočtu. Od té chvíle se jmenovalo Studio Moskevského uměleckého divadla a posléze, když vznikly další takové scény, dostalo název První studio Moskevského uměleckého divadla.

Největším uměleckým úspěchem Prvního studia byla inscenace Dickensovy povídky *Cvrček u krbu*, dramatinizovaná B. M. Suškevičem, který se podílel rovněž na její inscenaci. *Cvrček* se stal pro První studio tím, co *Racek* pro Moskevské umělecké divadlo.

Do této práce vložil Suleržickij celé své srdce. Věnoval jí mnoho vznešených citů, duševních sil, dobrých slov, vřelých sympatií a krásných snů, jimiž naplnil všechny účinkující; představení získalo tak díky jemu neobyčejně na vroucnosti a dojemnosti. Hra vyžadovala ne běžný herecký projev, ale jakési zvláštně intimní podání, pronikající přímo do divákovy srdce.

V představení zazněly možná vůbec poprvé ty hlubinné, niterné noty nadvědomého citu v takové míře a podobě, jak jsem o nich tehdy snil. Tyto nuance se ve velkém prostoru neútulného divadla plného lidí, kde herci musí zvyšovat a napínat hlas a teatrálně přehrávat, ztrácely a nedošly k divákovi.

O mladém studiu se hodně mluvilo a psalo – v novinách, ve společnosti, v divadle; občas ho dávali za vzor nám, starým hercům, kteří cítili, že vedle nich jim roste konkurence, a to je jak známo nejlepší motor pokroku.

Od té doby herci Moskevského uměleckého divadla věnovali mnohem větší pozornost tomu, co se jim říkalo o novém přístupu k tvorbě. Moje popularita začala poznenáhlu zase růst.

Práce v Prvním studiu pod talentovaným vedením L. A. Suleržického zdárně pokračovala. Suleržickij žil pro ideu, byl tolstojovec. V divadle vyžadoval od jeho pracovníků, svých žáků, službu umění. Po této stránce nalézal u mne pochopitelně vřelou podporu. Jakákoli nevychovanost, hrubost, nekorektnost žáků studia se ho hluboce dotýkala; přel se s nimi, přesvědčoval je, působil slovem i vlastním příkladem, vychovával generaci, která v důsledku společenských a politických podmínek si v sobě nevypěstovala patřičnou kázeň a pevnost. Ostatně jistý divadelní trénink získali mladí herci, ještě když byli zaměstnáni v Uměleckém divadle. Téměř všichni absolvovali stovky davových scén. Těžká práce prostého statisty v nich vypěstovala smysl pro povinnost, který je v divadle nezbytný. Ale v mnoha ohledech potřebovali převychovat. To si vzal na starost Suler a věnoval této věci své srdce i nervy; však na to doplatil zdravím, kterým se bohužel nemohl příliš chlubit, protože lékaři už u něho konstatovali zanedbaný zánět ledvin, který si uhnal v Kanadě.

Není snadné vychovávat dospělé, kteří chtějí být samostatní a učit jiné. Ale Suler vynikal naštěstí optimistickou, mírnou, veselou povahou. Jeho výtky a kázání se mísily s žerty a taškařicemi, v nichž se mu nemohl nikdo rovnat. Co nespočetných klukovin a šibalských kousků se naprováděl nejen ve volném čase, ale i při zkouškách, když bylo třeba pozvednout náladu. Uvedu příklad. Jeden nadaný mladík byl známý tím, jak snadno kvůli sebemenšímu nezdaru v práci podléhal zoufalství. Ale stačilo ho pohladit, pochválit, ubezpečit ho, že je velice talentovaný, a slabošský mladík znovu ožil. Aby nemusel pořád opakovat stejné pochvaly, Suler vyrobil plakát s nápisem: Ten a ten člen studia je nadaný. Plakát byl přibit k tyči, a jakmile zmíněný mladík třeba jen trochu svěsil hlavu, slavnostně ho nosili po místnosti, kde se konala zkouška. Otvírání dveří a komicky vážný vzhled plakátonosiče budily všeobecný smích a veselí. Atmosféra na zkoušce se pročistila, mladík se rozveselil a práce pokračovala s novým elánem.

Suleržickij snil spolu se mnou o něčem jako duchovní řád pro herce. Jeho členy se měli stát lidé vznešených názorů, velkorýsých myšlenek, dalekých obzorů, znalci lidských duší usilující o ušlechtilé herecké cíle a schopní sebeobětování pro ideu. Snili jsme o tom, že bychom najali usedlost, která má tramvajové nebo vlakové spojení s městem. K hlavní budově by se přistavilo jeviště a hlediště a mohla by se tam konat představení studia. V křídlech domu jsme chtěli ubytovat herce, kdežto pro diváky by bylo nutné zřídit hotel, přičemž návštěvník divadla by s lístkem získal zároveň právo na nocleh. Diváci by se museli dostavit dlouho před předsta-

vením. Nejdřív by se zbavili městského prachu a osvěžili duši procházkou v krásném parku u domu, odpočinuli si a poobědvali ve společné jídelně, kterou by vedli sami mladí herci; teprve pak by se divák, náležitě připravený k vnímání umělecko-estetických dojmů, odebral do divadla. Prostředky by takové studio získávalo nejen z představení, ale poskytovalo by je samo hospodářství. V jarním a letním období setby a sklizně by všechny zemědělské práce vykonávali sami žáci studia. Mělo by to důležitý význam pro celkovou náladu a ovzduší ve studiu vůbec. Lidé, kteří se scházejí denně v nervózní atmosféře kulis, nemohou navázat úzké přátelské vztahy, které herecký kolektiv potřebuje. Jestliže se však tito lidé budou setkávat kromě v zákulisí také v přírodě, při společné práci na poli, na čerstvém vzduchu, v paprscích slunce, jejich duše se otevřou dokořán, špatné city vyvanou a společná tělesná práce jim pomůže vytvořit stmelěný kolektiv. V době jarních a podzimních polních prací by se divadelní život zastavoval, aby se opět obnovil po žních. A v zimě, ve volném čase, by žáci studia museli pracovat na výpravě hry: malovali by dekorace, šili kostýmy, vyráběli makety ap. Zemědělská práce – to byl dávný sen Suleržického; bez půdy a bez přírody, zejména zjara, by nemohl existovat. Táhlo ho to z města na venkov. Zemědělský úsek činnosti zamýšleného studia by tudíž pracoval pod bezprostředním dohledem samotného Suleržického.

Tento nápad zůstal jako celek pochopitelně jen ve snách, nicméně část se nám ho přece jen podařilo uskutečnit.

Na břehu Černého moře na Krymu, několik verst od Jevpatorie, na nádherné písčité pláži jsem koupil pozemek a dal ho k dispozici studiu. Za peníze získané za představení v Jevpatorii byly zde postaveny společenské objekty, nevelký hotel, konírna, kravín, kůlna pro zemědělské nářadí, sýpka, stodola, sklepy na maso a mléko aj. Každý člen studia musel sám, vlastnoručně postavit dům, kde mohl v případě nouze i bydlet.

Po dobu dvou či tří let skupina mladých lidí pod vedením Suleržického přijížděla na léto sem, do Jevpatorie, a žila tu životem prvobytných lidí bez střechy nad hlavou. Sami si přivázeli a opracovávali kámen na společnou stavbu; prozatímně z nich postavili zdi přesně tak, jak si děti stavějí domky z kostek: místo střechy posloužily cely, místo dveří a okenních ráků koberce a látkové záclonky, podlahu tvořil písek pláže; uvnitř bylo útulné zařízení s kamennými divany a sedátky pokrytými polštářky jako ve středověkých hradech, na stěnách visely látkové závěsy, večer místnosti osvětlovaly lampióny. Celá společnost prvobytných lidí chodila polonahá, takže byla přirozeně opálená do bronzova. Suleržickij si zopako-

val své metody s duchoborci v Kanadě a zavedl tuhý režim. Každý z herců měl svou společenskou funkci: jeden byl kuchař, druhý kočí, třetí se staral o hospodářství, čtvrtý o ložky atd. Pověst o prvobytných lidech se roznesla po celém Krymu a přilákala zvědavce, kteří organizovali výlety, aby se podívali na divochoy ze studia Moskevského uměleckého divadla.

Ještě jednou ve svém životě jsem se musel vrátit k výzkumům v oboru divadelní výpravy a jejích principů. Potřebu znovu si ověřit možnosti divadla vyvolalo tentokrát vybavení studiového jeviště v pronajaté místnosti s nízkým stropem. Chtěl jsem, aby scéna nepřipomínala ubohá domácí ochotnická pódia, z nichž to čiší neseriózností, aby imponovala svým originálním řešením.

Komplikace spočívala v tom, že jsme museli brát v úvahu mé materiální prostředky, kterých bylo příliš málo. V nízké místnosti se nedalo postavit obvyklé prkenné jeviště, protože herci by se na něm vestoje dotýkali hlavami stropu. A tak místo aby herci hráli na vyvýšeném místě, posadili jsme tam diváky. Ze stupňovitého pódia v podobě amfiteátru mohli diváci dobře sledovat herce pod sebou, aniž jeden druhému zacláněl. Takové uspořádání bylo výhodné i pro jeviště, protože jeho výška bez pódia teď dostávala. Diváka v první řadě nic od herců nedělilo: ani balustráda, ani rampa (scéna byla osvětlena shora). Jenom o přestávkách zakrývala látková opona jeviště před zraky diváků.

Vzájemná blízkost herce a diváky sjednocovala. Diváci měli dojem, že jsou přímo v místnosti, kde žijí účinkující, a že se náhodou účastní toho, co se děje v životě hry. Tento intimní ráz patřil k hlavním půvabům studia.

O kulisách obvyklého divadelního typu se tu nedalo mluvit, protože by je nešlo vynést do patra velkého domu, kde studio sídlilo. Mimoto by tam nebylo ani místo pro jejich uložení ani přímo na jevišti, ani vedle v maličkém pokojíku s hereckými šatnami.

Místo obvyklých kulis jsem použil soustavu suken a pláten, která byla tehdy do určité míry novinkou. Látky složené v rohu místnosti jako prostěradla v prádelníku zabíraly minimální místo. Ke každému plátnu byly přišity háčky, jimiž se protáhly tyče a za ty se závěs vytáhl vzhůru, kde se zachytil háčky ke stropu potaženému kovovou sítí. Háčky se daly upevnit kdekoli tak, aby vytvořily potřebný obrys místnosti na jevišti.

Časem, když se První studio přestěhovalo do větších prostor (na dnešním Sovětském náměstí), byla závěsná soustava zdokonalena.

Nový typ jeviště vyžadoval nové výpravné možnosti, které jsme museli hledat. Například pro Shakespearův *Večer tříkrálový*, který má mnoho obrazů, jsem vymyslel oponu zvláštního typu zavěšenou ne na šířku, nýbrž do hloubky jeviště. Umožnilo to zakrývat jednu dekoraci postavenou v levé polovině jeviště a zároveň odkrývat druhou na opačné, pravé straně. Zároveň se zde hraje, na levé straně za oponou se připravuje proměna.

Při inscenaci Tolstého *Pohádky o houčím Ivanovi* (na scéně téhož typu, ale ve Druhém studiu) jsem kvůli zkrácení přestávek mezi četnými obrazy vymyslel zvláštní pojízdná pódia. V době, kdy se na jednom hrálo, druhé se za kulisami připravovalo. V nastalé tmě se jedno pódium odtlačilo za kulisy a s druhým se zajelo na jeho místo.

Ve druhém jednání Andrejevovy hry *Mládí*, které probíhá u železniční trati na okraji hustého lesa, jsem použil černý samet. Ty části stromů, které vystupovaly jakoby dopředu a do měsíčního světla, jsme znázornili jednotlivě zavěšenými pruhy a útržky plátna. Samet na jejich pozadí vzbuzoval u diváků představu nekonečné hloubky temného lesa. Nepatrné jeviště tak dostalo perspektivu. Aby vznikla ještě sugestivnější představa dálky, dal jsem dozadu až k sametovému prospektu postavit bednu s prořezanými otvory a polepenou stejným sametem; světlo v otvorech vytvářelo iluzi vzdálených nádražních lamp. Celá dekorace se tedy skládala z několika hadýrků a bedny na sametovém pozadí. Tento princip jsem široce rozvinul při nerealizované inscenaci *Růže a kříže* od A. Bloka.

Jak dalece byly nové výpravné prvky používané ve studiu divadelní, lze posoudit z tohoto příkladu.

Když jsme jednou probírali přednosti a nedostatky výprav různých ruských a zahraničních výtvarníků z hlediska úkolů divadla a zejména herců, obrátil jsem se na jednoho známého umělce a znalce malířství s otázkou:

„Jaká výprava představuje podle vašeho názoru nejhodnější prostředí pro herce? Jaká dekorace nejlépe odpovídá jevištním úkolům našeho divadla?“

Na odpověď jsem si musel nějaký čas počkat.

„Už vím!“ prohlásil triumfálně proslulý malíř, když jsme se zase jednou potkali. „Úkolům divadla odpovídala nejlíp výprava k inscenaci *Čvrčka* v Prvním studiu.“

Výprava, o níž hovořil, byla velmi jednoduchá. Rekvizity – takové jako polička s různými věcmi nebo příborník s nádobím – byly namalovány na překližku a pak vyřezány. Téměř všechny dekorace vyrobili vlastnoručně

žáci studia, mezi nimiž byl, pravda, i výtvarník. Výprava se ovšem nedala nazvat uměleckou ve smyslu barev a výtvarného provedení, ale působila jaksi po svém divadelně.

Když mi onen známý malíř začal svůj názor zdůvodňovat a poukazoval na různé detaily našich dekorací v *Cvrčku*, pochopil jsem, že považuje za nejzdařilejší to, co udělali sami herci ze své iniciativy inspirované vnitřním obsahem příslušné role a hry jako celku. Znovu se mi tím potvrdilo, že divadlo nepotřebuje prostě výtvarníka, ale takového malíře, který by byl nutně, třeba jen trochu, zároveň režisérem chápajícím úkoly a základy našeho umění a techniky.

Nebudu líčit poslední období existence Prvního studia, protože jsem se na jeho tvůrčí činnosti tehdy bezprostředně nepodílel. Když zesílilo, začalo žít samostatným uměleckým životem a nakonec se změnilo v Druhé moskevské umělecké divadlo. Nemohu v této knize hovořit o mnohých momentech života Moskevského uměleckého divadla, poněvadž nejsou spjaty s mým osobním, uměleckým vývojem; leckdy přitom jde o tak závažné okolnosti, že historik divadla jim bude muset věnovat zvláštní pozornost. Musím také rezignovat na vylíčení umělecké činnosti těch osob, které lze považovat za naše žáky.

Brzy po Prvním studiu se zrodilo Druhé; vzniklo ze soukromé činoherní školy našich herců N. G. Alexandrova, N. O. Massalitinova a N. A. Podgorného. V posledním roce před uzavřením studia ho absolvovala celá řada nadaných mladých lidí. Patřili k nim A. K. Tarasovová, M. A. Kryžanovská, J. I. Kornakovová, R. N. Molčanovová, N. P. Batalov, V. A. Verbickij a jiní. Se zesnulým V. L. Mědělovem jsme z nich utvořili studio, jehož vedení se ujali na vlastní riziko a ze svého, jelikož jsem jim už nemohl poskytnout hmotnou podporu. Jejich prvním počinem byla hra Z. Gippiusové *Zelený prsten*; toto představení rozhodlo o osudu studia: okamžitě se postavilo na nohy... Na podzim r. 1924 jeho herecké síly splynuly se souborem našeho divadla a tvoří dnes jeho mladou generaci, jak o tom výmluvně svědčí naše poslední inscenace.

Zároveň s Druhým studiem se pod vedením J. B. Vachtangova formovalo a rozvíjelo Třetí studio (nyní Vachtangovovo divadlo), které se jednu dobu rovněž přimykalo k Moskevskému uměleckému divadlu. Pak vzniklo

Čtvrté studio (jmenuje se teď Realistické divadlo); jeho členy se stali herci našeho divadla, kteří v něm z různých důvodů nenalezali patřičné uplatnění; utvořili pobočný soubor, jehož potřebu jsme silně pocítovali.

Konečně se nemohu nezmínit o vzniku Hudebního studia Moskevského uměleckého divadla (nyní Hudební studio národního umělce V. I. Němiroviče-Dančenka), organizovaného a vedeného Vladimírem Ivanovičem, jež uskutečnilo řadu krásných inscenací. Nepodílel jsem se však na jeho umělecké činnosti ani na činnosti Třetího a Čtvrtého studia, a proto se u ní nemohu zastavovat. Hovořit o práci těchto souborů jen zběžně by bylo projevem neseriózního poměru k nim.

Ze stejných důvodů se nedotýkám ani umělecké činnosti židovského studia Habima v čele s N. L. Cemachem, kde na mou žádost působil několik let jako učitel a pak jako režisér zesnulý J. B. Vachtangov a kde jsem sám odpřednášel kurs svého „systému“.

Ještě menší právo mám psát o arménském studiu, které vzniklo pod vedením režiséra Prvního studia C. I. Chačaturova nebo o takových našich pokračovatelích, jako byla známá polská herečka S. Vysocká (Stanislavská), která zorganizovala v Kyjevě před válkou své studio po vzoru Prvního studia, nebo pracovníci nynějšího divadla v Bulharsku, které k nám vyslala dřívější bulharská vláda a kteří mnoho let působili v našem divadle jako spolupracovníci anebo studovali na naší škole.

Herecké večery a Netopýr

VÝHONKY Moskevského uměleckého divadla najdeme nejen v činohře, nýbrž také v jiné, úplně opačné oblasti – v parodii a humoru.

Vztahuje se to ještě k době Moskevského spolku pro umění a literaturu, kde se konaly veselé večery satiry a humoru. „Veselé večery“ stejného typu pořádalo v různých dobách Umělecké divadlo: roku 1902 ve zkušební boudě na Božedomce, roku 1903 na přání A. P. Čechova v Moskevském uměleckém divadle při vítání nového roku, roku 1908 tamtéž v den desátého výročí Uměleckého divadla po skončení oficiální slavnosti.

9. února 1910 se konal první veřejný herecký večírek ve prospěch nejpotřebnějších herců divadla.

Večery tohoto druhu se chystaly několik dnů. Pracovalo se všude: v šatnách, na chodbách, ve všech koutech, při představeních, o přestávkách mezi nimi a po celé noci až do rána. Energie, kterou na tyto podniky di-

vadlo vynakládalo, přinášela přes krátkou dobu přípravy leckdy pozoruhodné výsledky.

Noc před večírkem změnila divadlo k nepoznání. Z přízemí byla vynesena všechna křesla a na jejich místech se objevily stoly, u nichž obecenstvo večerelo. Obsluhy se místo služebnictva ujali mladí žáci, žákyně a herci, kteří nebyli třeba na jevišti. Pod stoly byly ukryty nejrůznější elektrické efekty: rozsvěcovaly se tam žárovky nebo rámusily všelijaké řehtačky. Všecka zábradlí v hledišti byla ozdobena pestrými koberci a girlandami; svrchu visely rozmanité lampy, figurky, ozdoby a girlandy; u každého stolku svítila barevná žárovka, což v jinak zcela temném divadle působilo velice efektně; nahoře na balkónech byly schovány dva orchestry – strunných nástrojů a vojenský; byly připraveny obrovské koše s různými řehtačkami, píšťalkami a praskajícími balónky. Obecenstvo se dostavilo k osmé hodině a usadilo se na místa; světla pomalu zhasínala a hlediště se ponořovalo do úplné tmy. Když k ní přítomní přivykli, tak náhle, neočekávaně pro všechny, na dané, předem nacvičené znamení zaplavily hlediště všemožné zvuky: trubky troubily, buben bubnoval, housle a všechny strunné nástroje nasadily vysoké tóny, dechy vřískaly, cymbály drnčely, divadelní hrom rachotil; všechny zvuky od pískotu po dunění, vše, co vůbec v divadle existovalo, vydávalo hluk. Zároveň s těmito akustickými bakchanáliemi se rozsvítily všechny reflektory, které divadlo mělo. Obecenstvo bylo oslepeno a v tom okamžiku ze všech koutů hlediště, od stropu dolů, zezdola nahoru, začaly létat konfety, serpentiny a různobarevné nafukovací balónky.

Zábavný program býval velmi různorodý.

Dávala se třeba *Krásná Helena* – žertovná parodie znamenité operety, kterou dirigoval Němirovič-Dančenko, Meneláa hrál Kačalov, Helenu Knipperová, Parida Moskvín, jednoho z Aiantů Suleržickij. Na tomto večeru na žádost publika S. V. Rachmaninov dirigoval *Apašský tanec*, který předváděli Koonenová a Boleslavskij.

Následovalo pouťové představení. I. M. Moskvín hrál sluhu, snaživého hlupáka typu cirkusového klauna, který spouští a zvedá oponu (vždycky v nevhodnou chvíli). Posluhoval kouzelníkům, podával jim nesprávné rekvizity, naivně prozrazoval tajemství triku, uváděl do trapné situace samotného kouzelníka.

Součástí jarmarečního programu byla parodie tehdy módního zápasu. Štíhlý, elegantní, mrňavý Francouzek představovaný V. I. Kačalovem v trikotu a dámských kalhotkách zápasil se zdravím kypícím ruským kočím, kterého hrál V. F. Gribunin v přepásané košili a s vyhrnutými nohavi-

cemi. Žádný zápas se samozřejmě nekonal, šlo jen o komickou karikaturu postojů, o předvedení směšných stránek této zábavy a o satiru na zkorumpovanost sudích i samotných borců. Jejich podfuky prozrazoval z hlouposti zmíněný sluha v Moskvínově podání. Vystupoval tu i hypnotizér, který četl myšlenky a v transu odhaloval různé aktuální zajímavosti a pikantní tajemství divadla.

Obrovitý a mohutný F. I. Šaljapin v orientálním kostýmu zápasil s maličkým, drobným a čiperným L. A. Suleržickým. Pak oba zápasníci velkolepě zazpívali ukrajinské písně. Čtyři vídeňské grizetky – I. M. Moskvín, V. F. Gribunin, V. V. Lužskij a herec Malého divadla Klimov – tancovali a zpívali kvartet na neuvěřitelně hloupý, zdánlivě lechtivý text, který se tvářil jako němčina:

Ich bin zu mir heraus,

Ich habe Offenbach.

Zu mir spazieren Haus

Herr Hansen Mittenschwach.

V programu bylo i takovéhle číslo:

Na jeviště přivlekli obrovské dělo. Pak se objevil maličký Suleržickij v neznámé cizokrajné uniformě z kůže a voskovaného plátna. Pronesl dlouhou řeč v jakési zparodované angličtině. Tlumočník vysvětlil, že Angličan se chystá k nebezpečné výpravě na Mars: Angličana proto strčí do děla a vystřelí ho. Pak přišla manželka; následovalo dojemné loučení – také v rázovité angličtině. Nato k neohroženému důstojníkovi přistoupil V. I. Kačalov a V. F. Gribunin v podivné uniformě jakýchsi dělostřelců. Právě vyčistili dělo, namazali ho a teď s malými olejničkami od šicího stroje začali stříkat olej na plátěný oděv neohroženého plukovníka: Angličan takhle snadněji proletí dělovou hlavní. V hledišti na balkóně byl umístěn velký kruh potažený bílým hedvábným papírem, podobný kruhu, jímž proskakují cirkusoví krasojedci. Všechno je připraveno. Loučení skončilo. Chrabrý plukovník pronáší před dalekou cestou svou poslední řeč na rozloučenou. Zvedají ho k ústí hlavně – Angličan do ní sklouzne a skryje se v ní. Pak Kačalov a Gribunin dělo důkladně ucpávají, sypou do něj prach, zapalují doutnák na dlouhé tyči a velice opatrně, z odstupů zapalují nálož. Rozrušení diváci, zejména dámy, v očekávání ohlušujícího výstřelu si pečlivě zacpávají uši. Ale k údivu všech se rozlehl jen zvuk bouchací kuličky, třebas při něm oba dělostřelci nárazem upadli; zato v hledišti se ozval strašný křik – papírový kruh na balkóně se protrhl a v jeho otvoru se objevila

postava statečného plukovníka Suleržického. Vojenský orchestr zahrál slavnostní tuš. Nejzajímavější ovšem bylo, že jeden z diváků viděl Suleržického letět vzduchem!

A ještě o jednom čísle, které vyvolalo senzaci. Na jevišti je točna. Po vnějším okraji kruhu bylo umístěno hrazení jako v cirkuse. Kolem stálo několik řad židlí pro obecenstvo usazené na jevišti. Vzadu bylo panoráma s namalovaným cirkusovým hledištěm plným lidí. Proti divákům byl, jak to má být, vchod pro artistry a nad ním orchestr. Na točně stál dřevěný kůň a na jeho hřbetě Burdžalov v kostýmu krasojedkyně tancoval „pas de châte“ – proskakoval obručemi a protrhával je. Obruče drželi pomocníci na pevně podlaze, zatímco zdánlivě běžící kůň se pohyboval současně s točnou.

Následovalo číslo samotného ředitele cirkusu, jehož jsem představoval já. Přišel jsem ve fraku, s cylindrem posazeným elegantně na stranu, v bílých jelenicových kalhotách, bílých rukavicích a černých holínkách, s obrovským nosem, černými kníry, hustým černým obočím a s černou kozí bradkou. Zaměstnanci v červených livrejích mi dělali špalír, hudba hrála slavnostní pochod; vstoupil jsem do manéže, uklonil se publiku a pak mi štolba podal, jak to má být, bičik a karabáč; práskl jsem jím (učil jsem se tomu umění celý týden každý den, kdy jsem nehrál) a na jeviště vběhl cvičený hřebeč v podání A. L. Višněvského.

Cirkusové číslo končilo čtverylkou všech herců. Přitom celý soubor Uměleckého divadla s Knipperovou, Kačalovem, Moskvinem, Lužským, Gribininem aj. vyjžděl na dětských kartónových konících s kašírovanými nohama a já coby ředitel jsem stál u vchodu s obrovským zvoncem sytého hlubokého tónu a vyzváněl při změnách kotiliónových figur-kavalkád. Herci na ně reagovali a běhali po manéži – samozřejmě po vlastních nohou.

V roli konferenciéra vystoupil poprvé na těchto večerech náš herec N. F. Balijev – a zazářil. Jeho neúnavné žertování, pohotovost a vtip – co do obsahu i způsobu podání, odvaha často na hranicích opovázlivosti, umění ovládat plně posluchače, schopnost pohybovat se bezpečně na pomezí opovázlivosti a humoru, urážky a žertu, umění včas se zarazit a dát vtipu zcela jiné, dobromyslné vyznění, to všechno z něho dělalo zajímavého představitele pro nás nového hereckého žánru.

Velkou úlohu v těchto Balijevových vystoupeních hrál za kulisami N. L. Tarasov, autor mnoha neobyčejně zdařilých humorných scének a výstupů, jeden z podílníků a později člen vedení divadla, náš nepostradatelný přítel, který nás zachránil značnou částkou v těžkých chvílích za našeho zájezdu do Německa.

Po straně jeviště stála obrovská napodobenina telefonu, který každou chvíli vyzváněl. Balijev zvedl sluchátko. Následoval vypočítaný monolog otázek a odpovědí. Například: Jeden z hereckých večerů se konal v den voleb předsedy Státní dumy a Moskva čekala dychtivě na výsledek. Kašírovaný telefon neuvěřitelných rozměrů zazvonil. Balijev k němu přistoupil a přiložil sluchátko k uchu:

„Odkud voláte? Z Petrohradu? Ze Státní dumy?“ Balijev se rozčileně obrátil k obecenstvu:

„Tíše, tíše, panstvo, není slyšet.“

Divadlo zmrtvělo.

„Kdo je tam?“

Balijev se v tu chvíli proměnil v ztělesněnou servilnost; začal se hluboce uklánět:

„Dobrý den! Jsem velice šťasten... Děkuji vám, že jste zavolal...“

Krátká pauza:

„Ano, ano... herecký večer... velice veselý... hodně lidí... plno, plný sál...“

Znovu pauza; pak poměrně energická reakce:

„Ne!“

Další pauza. Balijev se rozčilil:

„Ne, ujišťuji vás, ne, ne, ne...“

Po každé další pauze stále nervóznější, úsečnější, rozčilenější a rozhodnější „ne“. Patrně kdosi silně naléhal s nějakou žádostí. Balijev dokonce, aby zdůraznil své odmítnutí, vrtěl záporně hlavou a odmítavě mával rukama; nakonec ostře a rázně hovor přerušil.

„Promiňte, nemohu, zcela vyloučeno.“

Podrážděně zavěsil, rychlými kroky zamířil do zákulisí a přitom s nespokojenou tváří utrousil k obecenstvu:

„N... (uvedl jméno jednoho politického činitele, který usiloval o funkci předsedy) se ptá, jestli tu dnes večer nepotřebujeme předsedu.“

Mezi anekdotami a žertovnými výstupy herců vynikala některá čísla, která signalizovala zcela nový, v Rusku dosud neznámý typ divadla humoru, karikatury, satiry a grotesky. Tímto směrem se vydali N. F. Balijev a nadějný N. L. Tarasov.

Zprvu založili ve sklepech Percovova domu u chrámu Spasitele něco jako klub herců Uměleckého divadla. Tam v intimní společnosti se veselili a žertovali herci našeho i jiných divadel. Posléze se zrodilo divadlo Netopýr, které pod vlivem různých okolností muselo změnit původní zaměření

ve prospěch krásných, často skutečně uměleckých scének a výstupů se zpěvem, tancem a recitací. Tento repertoár se stal pro divadlo Netopýr typický, získal si slávu po celém světě a je dostatečně známý.

Herec musí umět mluvit

PŘÍŠLY ROKY světové katastrofy. Vypukla válka roku 1914.

Moskva překypovala životem a nadšením. Divadla pracovala jako nikdy. Repertoár se snažila přizpůsobovat dané chvíli a inscenovala řadu rychlo-kvašených patriotických her. Není divu, že všechny jedna za druhou propadly. Copak může divadelní kaširovaná válka soupeřit se skutečnou, jak ji cítili lidé ve svém nitru, na ulicích, doma, a která hřměla a přinášela zkázu na frontě? Divadelní válka v takové době je urážlivou karikaturou.

Puškinovské představení v režii V. I. Němiroviče-Dančenka a výtvarníka A. N. Benua, s jeho výpravou a v provedení nejlepších herců Moskevského uměleckého divadla byl počín, který vyjádřil naši odevzu na události. Rozhodli jsme se inscenovat tři Puškinovy hry: *Kamenného hosta*, *Hodokvas v době moru* a *Mozarta a Salieriho*, kde jsem hrál roli Salieriho.

Mnozí z těch, kdo se nechávají unášet Puškinovými verši, nedoceňují samotný obsah básnickovy poezie. Já jsem se naopak snažil vyčerpát až do dna vnitřní smysl dramatu. Soudil jsem, že nestačí zobrazovat Salieriho jako pouhého závistivce. Pro mne je hercem svého umění a ideovým vrahem toho, kdo podle něho otřásá základy tohoto umění. Můj Salieri neprožívá při zvednutí opony u ranního čaje v pudrované paruce blažené chvíle. Divák ho zastihl v županu s rozčuchanými vlasy utahaného po noční dřině, která nepřinesla plody. Dřič Salieri má právo žádat pro sebe od nebes odměnu a závidět zahalečnému Mozartovi, tvořícímu skvosty jakoby nic. Závidí mu, ale bojuje se svým zlým citem. Jako nikdo jiný miluje Mozartova génia. Tím těžší je odhodlat se k vraždě, tím větší je jeho hrůza, když pochopí svůj omyl.

Založil jsem proto roli nikoli na závisti, nýbrž na sváru zločinného závazku s obdivem ke géniovi. Tento záměr se zaplňoval stále novými psychologickými detaily, jimiž se celkový tvůrčí úkol komplikoval. Za každým slovem se hromadil obrovský duchovní materiál, jehož každá drobnost mi byla tak drahá, že jsem se s ní nemohl rozloučit.

Bylo by teď zbytečné rozbírat, zda jsem si puškinovskou postavu vykládal správně či chybně. To, co jsem dělal, dělal jsem upřímně, procitoval jsem

duši, myšlenky, tužby a veškerý vnitřní život svého Salieriho. Žil jsem roli správně, dokud můj prožitek působil od srdce na pohybová centra těla, na hlas a jazyk. Ale sotva došlo k jeho vyjádření pohybem a zvláště slovy a řečí, docházelo proti mé vůli k vybočení, nepravdě, zkreslení, takže jsem svůj upřímný vnitřní cit v jeho vnějším projevu nepoznával.

Nebudu se zde zmiňovat o tělesném vypětí a o jeho následcích. Už jsem o tom hovořil dostatečně.

Tentokrát šlo hlavně o to, že jsem si neuměl poradit s Puškinovým veršem. Přetížil jsem slova role a naplnil jsem jedno každé z nich větším významem, než může obsáhnout. Jako by básníková slova nabobtnala.

*Na Zemi prý je marné hledat pravdu,
pravda však není ani na nebi.¹*

V každém z těchto slov bylo pro mne uloženo tolik, že forma nemohla pojmout obsah a ten z ní přetékal a šířil se do mimoslovní, avšak pro mne mnohoznačné pauzy: všechna jednotlivá nabobtnalá slova byla od sebe oddělena velkými intervaly. Řeč se tím tak protahovala, že jste ke konci věty už málem zapomněli na její začátek. A čím víc jsem do textu vkládal citu a duchovního obsahu, tím byl text těžkopádnější a nesmyslnější, tím jsem měl k splnění úkolu dál. A jako vždy v násilné snaze o jeho zvládnutí začal jsem se zalykat a spasticky ochrnovat. Dech vázl, hlas byl matný a chraplavý, rozsah se zmenšoval na pět tónů, klesala jeho síla. Nezněl, ale vibroval. Abych mu dodal sílu, bezděčně jsem se uchyloval k obvyklým hereckým banalitám, totiž k falešnému patosu, k hlasovým kadencím, k fioriturám.

A nejen to. Násilí, křeče, napětí na jedné straně, strach ze slov vůbec a z Puškinových veršů zvláště na druhé straně a konečně pocit nepravdy a změtení – to vše mě pudilo k tichému projevu. Až do generální zkoušky jsem úlohu šeptal. Připadalo mi, že tichým hlasem spíš vystihnu správný tón a že jeho falešnost není při šeptání tak zřetelná. Jenže nejistota a šepot se málo hodí ke kovu Puškinova verše; faleš se tím jen prohlubuje a odhaluje herce.

Ubezpečovali mě, že strach ze slov a těžkopádnost mluvy pramení z toho, že nesprávně tlumočím myšlenky a skanduji verše. Navrhovali mi, abych si v celé roli označil důrazná slova. Věděl jsem však, že v tom to není. Bylo

¹ Překlad H. Vrbové

třeba, abych na čas z role vyšel, uklidnil přespříliš rozbouřené city a fantazii a našel v sobě tu harmoničnost, kterou je proniknuta Puškinova tragédie jako celek a která dodává jejímu verši takovou průzračnost a lehkost – a pak abych se znovu k roli vrátil. Jenže tuto možnost jsem už neměl.

Ale bylo tu ještě něco, co mi bránilo v tlumočení Puškinových veršů a čeho jsem si všiml při práci na *Mozartovi a Salierim*.

Je to trýznivý pocit, není-li člověk schopen správně reprodukovat to, co v sobě jasně cítí. Domnívám se, že když se němý pokouší nestvůrným blábolním svěřit se milované ženě se svými city, tak prožívá stejné zoufalství. Pianista hrající na rozladěném nebo pokaženém nástroji prožívá totéž, když slyší, jak je jeho vnitřní umělecký cit deformován.

Čím víc jsem se zaposlouchával do svého hlasu a mluvy, tím mi bylo jasnější, že nepřednáším verše tak špatně poprvé. Celý život jsem na jevišti takhle mluvil. Styděl jsem se za minulost. Chtěl jsem ji vrátit, abych zahladil dojem, kterým jsem dříve působil. Představte si úspěšného zpěváka, který k stáru náhle zjistí, že celý život při zpěvu distonoval. Zpočátku se zdráhá tomuto odhalení uvěřit. Každou chvíli jde ke klavíru a ověřuje si zazpívanou notu, frázi a přesvědčuje se, že je o čtvrt tónu níž nebo o půl tónu výš... Přesně totéž jsem tehdy prožíval já.

A nejen to. Při pohledu zpět jsem pochopil, že mnohé z mých dřívějších hereckých prostředků nebo nedostatků – tělesné napětí, malá vytrvalost, přehrávání, konvenčnosti, tik, triky, fioritury, teatrální patos – byly u mne tak časté proto, že neovládám mluvu, která mi jediná může dát to, co potřebuju, a vyjádřit to, co ve mně žije. V první chvíli jsem se zaradoval, když jsem si ve svém nitru tak jasně uvědomil, jak důležitý význam má pro naše umění krásná a ušlechtilá mluva, jeden z mocných prostředků jevištního výrazu a účinku. Ale jakmile jsem se pokusil zušlechtit svou řeč, pochopil jsem, jak je to obtížné, a zalekl jsem se těžkého úkolu, který stál přede mnou. Tehdy jsem si rovněž uvědomil, že nemluvíme nesprávně a uboze jen na jevišti, nýbrž i v životě; že triviální primitivnost našeho běžného projevu na jevišti je nepřijatelná, že umět mluvit prostě a krásně je celá věda, která musí mít své zákony. Jenže já je neznal.

Od té doby se moje herecká pozornost zaměřila na hlas a řeč, jimž jsem začal naslouchat v životě i na jevišti. Víc než kdykoli dřív se mi zprotivily hřmotné herecké hlasy, jejich hrubé napodobování prosté mluvy; suchá úsečná mluva, jednotvárně slavnostní tón, mechanické odříkávání trocheje, anapestu ap., vzestupné chromatické přechody, hlasové přeskoky na tercii a kvintu s poklesem na sekundu na konci věty a verše.

Neznám nic protivnějšího než strojeně poetický, nasládlý hlas v lyrických básních, přelévající se jako mořské vlny za bezvětří. Tihle strašní deklamátoři něžně přednášející miloučké veršiky: „Hvězdičko, hvězdičko, pročpak mlčíš?“ Zmocňuje se mě vztek, když slyším herce srdceryvně recitovat Někrasova nebo Alexeje Tolstého. Nesnáším jejich sekanou dikci, vybroušenou do řezavé pichlavosti a dotěrné přesnosti.

Existuje i jiný způsob recitace a vázané řeči: prostý, pevný, ušlechtilý. Útržkovitě, v náznacích jsem ho slyšel u nejlepších světových herců. Probleskoval u nich jen chvilkami, aby se znovu ztratil v obvyklém divadelním patosu. Přál bych si právě takovou prostou, ušlechtilou řeč. Cítím v ní skutečnou hudebnost, pevný, výstižný a proměnlivý rytmus, správný, klidně tlumočený vnitřní obraz myslí nebo citu. Slyšel jsem svým vnitřním sluchem takovou hudební básnickou řeč a nemohl jsem postihnout její základy.

Jen jsem začal hlasitě odříkávat Puškinovy verše, hned se mi z nitra v celých hejnech vnucovaly neodbytné, dlouholeté návyky. Abych se jich zbavil, usilovně jsem vyrážel smysl slov, vnitřní smysl věty a nezapomínal jsem přítom ani na veršové prodlevy. Ale výsledkem, jehož jsem dosáhl, byla místo veršů těžkopádná, hlubokomyslná próza. Trápil jsem se, abych pochopil, co mi napovídal můj vnitřní sluch... Ale všechno nadarmo.

Režiséři V. I. Němirovič-Dančenko a A. N. Benua měli velký úspěch, rovněž tak někteří herci v čele s V. I. Kačalovem. Rozsah knihy mi zneumožňuje přednést dithyramby o talentu A. N. Benua, který vytvořil obdivuhodné, nádherné dekorace a jedinečné stylové kostýmy pro tuto inscenaci.

Mne jedni chválili, druzí (těch byla většina) hanili. Ale v této knize – teď jako dřív – posuzuji sám sebe ne podle ohlasu tisku a diváků, nýbrž podle vlastního dojmu a chápání. Sám před sebou jsem v úloze Salieriho krutě propadl. Nevyměnil bych však svůj nezdar za žádné úspěchy a vavříny; tolik důležitého mi dal můj neúspěch.

Po tomto představení mi znovu začalo trápení, nejtěžší, jaké jsem kdy prožil. Připadalo mi, že celý předešlý život jsem prožil zbytečně, že jsem se ničemu nenaučil, protože jsem vykročil po nesprávné cestě v umění.

V tomto trýznivém období jsem přišel náhodou na koncert našeho vynikajícího smyčcového kvarteta.

Jaké štěstí mít k dispozici takty, pauzy, metronom, ladičku, harmonii, kontrapunkt, soustavu cvičení k zdokonalování techniky, terminologii

k pojmenování různých uměleckých představ a pojmů a vystihujících tvůrčí pocity a prožitky. Význam a nezbytnost terminologie jsou v hudbě dávno uznávané. Existují v ní uzákoněné základy, o něž se lze opírat, aby člověk netvořil nazdařbůh jako v našem oboru. Náhoda nemůže být základem a bez základů není skutečného umění, jedině diletantství. Potřebujeme základy našeho umění, zejména základy umění slova a přednesu veršů.

Ten večer na koncertu jsem pocítil, že musíme základy hledat především v hudbě. Mluva, verš je také hudba, je také zpěv. Hlas musí zpívat i v rozhovoru i v básni, znít *jako housle*, a *ne harašit* slovy jako hrách o podlahu. Jak dosáhnout toho, aby tok rozhovoru byl nepřerušovaný, plynul, spojoval vzájemně slova a celé věty, aby je prostupoval jako nit korále a nerozbíjel na jednotlivé slabiky? Cítil jsem tehdy na koncertu, že mít k dispozici takový houslově plynulý zvuk, mohl bych ho jako houslisté nebo violoncellisté opracovávat, dodávat mu sytosti, hloubky, průzračnosti, jemnosti, měnit jeho výšku, mluvit legato, staccato, piano, forte, glissando, portamento ap. Mohl bych zvuk náhle přerušit, držet rytmickou pauzu, dodávat hlasu rozmanitou barvu, kreslit zvukem podobně jako grafik linií. Právě tenhle nepřerušovaný, jako čára plynulý tón nám v naší řeči chybí. Přitom každý diletant si je jist, že v jeho ochotnickém přednesu zvuk plyne a neharáší, že zachovává pauzy,¹ zvyšuje a snižuje hlas ap. Jaký omyl! Podle slov S. M. Volkonského je jejich přednes monotónní jak nudné ostění chodby. Jejich hlasy neplynou, ale provádějí různé fioritury. Vůbec ne proto, že znějí a vibrují v prostoru, ale naopak – proto, že neznějí, nevibrují, ale vzápětí, hned u zpěvákových nohou padají. Neschopní recitátoři dosahují jakés takés iluze zvučnosti užíváním nejrůznějších fioritur, které právě plodí onu protivnou stylizaci, pseudozpěvnou řeč a deklamaci, před kterou by člověk nejraději utekl. Já hledám přirozenou hudební zvučnost. Chci, aby ve slově ano hláska „a“ zpívala svou melodii a aby ve slově ne se totéž dělo s hláskou „e“. Přeji si, aby v dlouhé řadě slov jedny samohlásky přecházely nepozorovaně do druhých a aby souhlásky mezi nimi neharášily, ale rovněž zpívaly; vždyť leckteré mají svou táhlou, hrdelní, syčivou či bzučivou podobu, která tvoří jejich charakteristickou zvláštnost. Až všechny tyto hlásky zazpívají, pak bude i řeč hudbou, a já získám materiál, s nímž lze pracovat. Potom klidně a s jistotou zahájím Salieriho výstup a pronesu:

*Na Zemi prý je marné hledat pravdu,
pravda však není ani na nebi.*

A na celý svět zazní slavnostně a mocně protest proti nebi za křivdu, kterou Bůh spáchal na lidstvu. A nebude to – jako dřív v mém podání – pouhé žlučovité brblání přízemní, ubohé ješitnosti hašteřivého závistivce Salieriho. Nebudu se už muset jako dřív utíkat k fioriturám tradičního patosu ve slově ‚pravda‘ nebo ve slově ‚není‘, abych donutil svůj hlas nějak protáhnout to suché, hluché „a“ a „e“. Nebudu už vyřázet rytmus verše všemi slabikami. Když hlas sám zpívá a chvěje se, není nutno uchylovat se k trikům, ale užívat hlasu tak, aby byly myšlenky a velké city vysloveny prostě a krásně. Takový hlas, takovou mluvu si žádá Puškin, Shakespeare, Schiller. Ne náhodou odpověděl Salvini na otázku, co potřebuje tragéd, napoleonovsky:

„La voix, la voix et encore la voix!“¹

Kolik nových možností k jevištnímu vyjádření vnitřního života před námi otevře zvučná řeč! Teprve pak pochopíme, jak jsme teď směšni svými příštipkářskými prostředky a způsoby mluvy s pěti šesti tóny hlasového rejstříku. Co se dá vyslovit těmi pěti harašivými tóny? Vždyť přece chceme sdělit složité city. To je totéž jako pokoušet se na balalajce zahrát Beethovenovu Devátou symfonii.

Hudba mi pomohla vyřešit mnohé z mých tehdejších trýznivých zmatků. Přesvědčila mě, že herec musí umět mluvit.

Není to divné? Musel jsem prožít téměř šedesát let, abych pochopil, to jest procítil celou svou bytostí tuto prostou a všem dobře známou pravdu, o které neví obrovská většina herců.

Revoluce

PAK VŠAK PŘIŠEL rok 1917, vypukla Únorová a po ní Říjnová revoluce. Divadlo dostalo nové poslání: muselo otevřít své brány nejširším vrstvám diváků, těm miliónům lidí, kteří neměli dosud možnost těšit se z kulturních statků. Podobně jako v Andrejevově hře *Proklatec davu* proudily k Lejzerovi a žádali chléb, a dobrý pekař se děsil, protože přes své bohatství nemohl dát najíst miliónům lidí, tak i my jsme se octli v bezmocném postavení, když jsme viděli obrovské zástupy, které se nahruly do divadla. Ale naše

¹ Hlas, hlas a ještě jednou hlas! (franc.)

srdce naplnilo pohnutí a radost u vědomí obrovské důležitosti poslání, které nám bylo svěřeno. Zpočátku jsme zkoušeli, jak se nový divák zachová k našemu repertoáru, který nebyl napsán pro lid. Existuje názor, že rolníkovi se mají hrát rozhodně hry z jeho života, upravené podle jeho světového názoru, dělníkovi zase kusy z jeho prostředí a okruhu. To není pravda. Rolník po zhlédnutí vesnické hry obvykle prohlásí, že má svého života i doma dost, že se na něj dosytosti nadíval a že by mnohem víc chtěl vidět, jak žijí jiní lidé, spatřit krásnější život.

První dobu po revoluci bylo obecenstvo pestré: bohaté i chudé, inteligentní i neinteligentní. Učitelé, studentská mládež, drožkáři, domovníci, drobní úředníci z různých institucí, metaři, šoféři, průvodčí, dělníci, služky, vojáci. Jednou dvakrát týdně jsme hráli svůj obvyklý repertoár v obrovské budově Solodovnikovova divadla ve vlastní výpravě, kterou jsme tam převáželi. Tyto výpravy ladily ovšem s intimním prostředím našeho divadla, takže se ve velkém, neútulném prostoru musely přirozeně ztrácet. Přesto se naše představení konala před nabitým hledištěm za napjaté pozornosti obecnstva, které zachovávalo při hře hrobové ticho, zato na konci nešetřilo hlučnými ovacemi. Rusové jako nikdo jiný vášnivě milují podívanou; a čím víc je bere za duši a srdce, tím ji mají raději. Drama, při němž si lze poplakat, zafilozofovat o životě či poslechnout moudrá slova, miluje prostý ruský divák víc než rozpustilý vaudeville, po němž odchází z divadla s pocitem prázdnoty. Smysl her našeho repertoáru nový divák podvědomě vnímal. Pravda, některá místa z nějakého důvodu zcela nepochopil, takže se v hledišti neozvala obvyklá reakce a smích, zato jiná místa vyvolávala ohlas, který jsme nečekali; stávalo se, že smích nového obecnstva odhalil hercům skrytou komičnost, které si mezi řádky textu dříve nepovšimli.

Bohužel zákon masového vnímání jevištních dojmů není ještě prozkoumán, ale jeho důležitost pro herce je nepochybná. A tak se nedovíme, proč například v jednom městě jsou některá místa hry pochopitelná všem na každém představení, kdežto jinde se na stejných místech nikdo neozve, ale zato se tam smějí něčemu docela jinému. Také tentokrát jsme nevěděli, proč nový divák nechápal určitá místa ve hře a co bychom měli udělat, aby u něho zabrala.

Byla to zajímavá představení, která nás mnohému naučila a přiměla nás pocítit zcela novou atmosféru v hledišti. Věděli jsme, že lidé přišli do divadla ne za zábavou, ale za poučením.

Vzpomínám si při té příležitosti na jednoho svého přítele ze vsi, rolníka, který přijížděl jednou za rok do Moskvy speciálně kvůli tomu, aby zhlédl

všechna naše představení. Obvykle se ubytoval u mé sestry, vyndal z rance žlutou hedvábnou košili, která mu byla od jisté doby krátká a těsná, široké sametové kalhoty si zastrčil do nových holínek, nalil si na hlavu olej, ulízal si vlasy a vydal se ke mně na oběd. Netajil se radostným úsměvem, když si vykračoval po čistých parketách a když se zbožnou úctou usedal k čistému, pěkně prostřenému stolu; kolem krku si uvázal čistý ubrousek, uchopil stříbrnou lžici a oddal se posvátnému obřadu. S ještě větší, neskrývanou radostí se po obědě vyptával na divadelní novinky a potom se odebral do mé režisérské lóže. Při představení nadšením a vzrušením střídavě rudl a bledl; po divadle neměl na spánek pomýšlení a celé hodiny se procházel po městě, aby si uspořádal dojmy a jaksi roztrídil myšlenky a city do patřičných přihrádek. Po návratu domů rozmlouval s mou sestrou, která na něho čekala a pomáhala mu při duševní činnosti, na kterou nebyl zvyklý. Když zhlédl celý náš repertoár, složil opět na rok hedvábnou košili, kalhoty a nové holínky, svázal je do uzlu, navlékl si vesnické pracovní šaty a na celý rok se vrátil domů, odkud mi posílal četné filozofické dopisy, které mu pomáhaly žít co nejdéle z našetřené zásoby moskevských dojmů.

Soudím, že diváků takového druhu nepřicházelo do divadla málo. Cítili jsme jejich přítomnost a svůj herecký závazek před nimi.

„Ano,“ říkal jsem si tehdy, „naše umění nemá dlouhé trvání, ale zato působí na dnešního člověka ze všech umění nejmocněji. Jaká je v něm síla! Jeho vliv vytváří ne jedinec, ale současně celá skupina lidí – herců, výtvarníků, režisérů, hudebníků; ne jen jedno umění, ale mnoho zároveň: drama, hudba, malířství, deklamace, tanec atd. Divadelnímu účinku je přítom vystaven ne jeden člověk, ale současně celý dav, jehož společný, kolektivní cit umocňuje vnímání uměleckého díla.“

Tato kolektivnost, totiž společná tvorba ne jednoho, ale více tvůrců, tato souhrnnost, totiž působení ne jednoho, ale mnoha umění najednou, tato pospolitost vnímání prokázala na vyličených představeních veškerou svou moc nad novým, nezkaženým, důvěřivým a neblazeovaným divákem.

Síla této vlády jeviště nad divákem se zvláště průkazně projevila na jednom představení, které mi proto utkvělo v paměti. Konalo se takřka v předvečer Říjnové revoluce. Tenkrát se ke Kremlu stahovala večer vojska, děly se jakési tajemné přípravy, kamsi táhly mlčenlivě davy. Jinde naopak se ulice úplně vyprázdnily, pouliční lampy nesvítily, policejní hlídky byly staženy. V Solodovnikovově divadle se v té době scházel tisícový zástup na *Višňový sad*, na hru o životě právě těch lidí, proti kterým se připravovalo povstání.

Hlediště, přeplněné tentokrát téměř výlučně prostým publikem, hučelo

vzrušením. Nálada na obou stranách rampy byla neklidná. My, herci, už nalíčení a v očekávání začátku představení, jsme stáli u opony a naslouchali hukotu davu v napjaté atmosféře divadelního sálu.

„Dnes to nedohrajeme!“ říkali jsme si. „Vyženou nás z jeviště.“

Opona se pohnula a nám se rozbušila srdce v obavách z případné výtržnosti. Ale... čechovovská lyrčnost, krása ruské poezie v obraze umírající ruské usedlosti, zdánlivě tak cizí prožívaným chvílím, zapůsobila i v této situaci svou silou. Bylo to jedno z nejzdařilejších představení co do pozornosti diváků. Jako by si chtěli na okamžik odpočinout v ovzduší poezie, navždy se rozloučit se starým životem požadujícím očistné oběti. Představení skončilo mohutnými ovacemi a diváci vycházeli z divadla mlčky; kdo ví, možná že i mezi nimi byli ti, kdo se chystali k boji za nový život. Zakrátko se ozvala střelba, při níž jsme se obtížně za neustálého skrývání proplétali po představení domů.

Vypukla Říjnová revoluce. Vstupné do divadel bylo zrušeno, lístky se půldruhého roku neprodávaly, ale rozdělovaly v úřadech a továrnách, a my jsme se rázem po vyhlášení dekretu octli tváří v tvář novým divákům, z nichž mnozí, možná většina, neznali nejen naše, ale vůbec žádné divadlo. Ještě včera plnilo hlediště smíšené publikum, mezi nímž byla i inteligence, dnes bylo před námi naprosto jiné obecenstvo, k němuž jsme neznali cestu. Ani ono neznalo cestu k nám a nevědělo, jak společně s námi v divadle žít. Režim a atmosféra divadla se samozřejmě rázem změnily. Museli jsme začít úplně od začátku, učit diváka, který byl ve vztahu k umění zcela zaostalý, sedět tiše, nemluvit, včas zaujmout místo, nekouřit, nelouskat ořechy, smekat klobouky, nenosit s sebou jídlo a nejíst v hledišti.

První období bylo svízelné, dvakrát nebo třikrát se stalo, že jsem po skončení dějství, jehož vyznění pokazil dav nevychovaných diváků, musel odhrnout oponu a obrátit se k přítomným jménem herců, které jejich neukázněnost přivádí do bezvýchodné situace. Jednou jsem se nemohl udržet a promluvil jsem ostřeji, než bylo vhodné. Dav však mlčel a velice pozorně mi naslouchal. Opakuji, že se to stalo jen dvakrát či třikrát. Do dneška si nedovedu vysvětlit, jak toto dvojí nebo trojí obecenstvo informovalo o příhodě všechny ostatní diváky. Noviny o tom nepsaly, dekreta se kvůli tomu nevydávaly. Čím to, že po těchto incidentech došlo téměř okamžitě k naprosté změně? Noví diváci seděli za čtvrt hodiny na svých místech; přestali kouřit, nelouskali ořechy, nepřinášeli si s sebou jídlo, a když jsem se ve svém

volnu procházel divadelními chodbami plnými nových diváků, čiperní kluci pobíhali po všech koutech a upozorňovali:

„On sem jde!“

Zřejmě ten, který s nimi hovořil z jeviště.

A všichni spěšně smekali klobouky a podřizovali se zvyklostem stánku Umění, které tu bylo hlavním pánem.

Během války a za revoluce prošlo naším divadlem obrovské množství lidu nejrůznějšího složení, ze všech národností a gubernií Ruska. Fronta na západě ustoupí a Moskva se plní utečenci, kteří spěchají za útěchou do divadla; nové obecenstvo si s sebou přináší vlastní zvyklosti, špatné i dobré, a tak je třeba naučit ho v divadle se chovat. Ani to ještě nestačíte a už se sem valí nová vlna uprchlíků od severu, potom z jihu, z Krymu nebo z východu, ze Sibíře či Kavkazu. A všichni procházejí branami divadla a znovu z něho navždy odcházejí.

S nástupem revoluce prošlo divadlem mnoho vrstev obyvatelstva: zažili jsme období vojenských zástupců, sjíždějících se do Moskvy ze všech konců Ruska, potom období mládeže a konečně dělníků a vůbec diváků, kteří se ještě nesžili s kulturou, jak jsem se o nich právě zmínil. Ti si divadlo zvláště zamilovali: přicházeli do něho ne jen tak mimochodem, ale s rozechvěním a očekáváním čehosi důležitého a nevidaného; k hercům chovali až dojemné city. V té době se na periférii umění objevilo bohužel velké množství herecké spodiny, která si jako my říkala herci. Spousta lidí, kteří neměli k naší práci žádný vztah, hrubě divadlo zneužívala a vytloukala prospěch ze šmíráckých konjunkturálních vystoupení před důvěřivým divákem lačnícím po umění.

Přivandrovalci kompromitovali i nás, služebníky umění. Novému srdečnému vztahu mezi herci a širokou demokratickou veřejností to nemálo uškodilo. Pravda, i mezi námi herci se našli takoví, kteří nebyli zdaleka na výši v tuto historickou, pro divadlo tak důležitou chvíli – ve chvíli jeho setkání s novým mnohamiliónovým obecenstvem.

Katastrofa

V ČERVNU roku 1919 skupina herců Moskevského uměleckého divadla v čele s O. L. Knipperovou a V. I. Kačalovem odjela na pohostinská vystoupení do Charkova; o měsíc později ji zde překvapila a odřízla Děnikinova ofenzíva. Z druhé strany fronty se k nám naši kolegové už nemohli vrátit: většinu z nich doprovázely rodiny, jiní nebyli fyzicky s to pokusit se o ne-

smírně vysilující a nebezpečný přechod fronty. Pouze N. A. Podgornyj se toho odvážil. Aby dodržel dané slovo, že se stůj co stůj vrátí, projevil skutečné hrdinství a mnohdy pod palbou, s nasazením života přešel přes několik front a nakonec se dostal do Moskvy.

Tak byl náš soubor na mnoho let rozbit vedví. Tvořili jsme divadlo, které se jenom tvářilo, že stále existuje. Ve skutečnosti jsme soubor neměli, zbylo jen několik dobrých herců, nadějná zelená mládež a žáci. Přitom jsme nemohli náš stav ani doplnit. Jednak proto, že jsme čekali na návrat kolegů ze zahraničí – kdyby k tomu došlo, nevěděli bychom, co s novými herci; za druhé proto, že umění našeho divadla vyžaduje dlouholetou speciální přípravu, než herec promluví naším společným jazykem a začne se modlit k našemu společnému bohu. Moskevské umělecké divadlo herce neangažuje, ale jako sběratel je shromažďuje v ucelený soubor.

První dobu se moskevská polovina souboru snažila udržet bez cizí pomoci, kdežto naši kolegové v zahraničí byli nuceni se neprodleně rozhodnout o ty, kdo jako oni zůstali shodou okolností odříznuti od vlasti. Měli štěstí, že za hranicemi byli někteří z bývalých žáků divadla, a ti se k nim připojili v první řadě. Ostatní, kdo zahraniční skupinu doplnili, neměli k našemu divadlu žádný vztah. Takto vzniklý zahraniční kolektiv nesl označení Moskevského uměleckého divadla.

Situace moskevské poloviny Uměleckého divadla byla neméně svízelná. Lilinová, Rajevská, Koreněvová, Moskvín, Leonidov, Gribunin, Lužskij, Višněvskij, Podgornyj, Burdžalov, já a ostatní jsme museli vystupovat s mladými herci, kteří se teprve učili prvním krokům na jevišti, nebo se statisty, kteří nepomýšleli na skutečnou uměleckou dráhu a pracovali v divadle z oddanosti.

Dá se vůbec v takové sestavě dosáhnout souhry, umělecké jednoty, společného ducha a ucelenosti souboru?! Přitom jako naschvál došlo ke katastrofě ve chvíli, kdy se na nás pod vlivem mnoha okolností, o nichž není nutno se v této knize šířit, vrhli naši dávní, zapřísáhlí nepřátelé. Jakmile vytušili rozvrat v našich řadách, zesateronásobili tlak a zorganizovali početnou legii.

To všecko se odehrávalo právě v době, kdy postavení herců oddaných umění z přesvědčení bylo zvlášť těžké. Nehledě na pomoc ze strany vlády nemohli jsme vyjít s platem, který jsme brali v divadle; nestačil ani na to, abychom se jakž takž udrželi nad vodou. Vedlejší výdělek byl naprostou nutností. Proto se také tolik rozmohlo šmirácké melouchaření.

Stalo se uzákoněným, obecně uznávaným a nevykořenitelným prokletím

divadla. Bralo divadlům herce, kazilo představení, narušovalo zkoušky, uvolňovalo disciplínu, nabízelo hercům nedůstojný, laciný úspěch, protože poškozovalo umění a jeho techniku.

Jiným nebezpečným nepřítelem byl biograf. Filmové společnosti využívaly materiální převahy, štědře herce odměňovaly, a tím je odváděly od práce v divadle.

Velkým zlem byla malá studia, kroužky a školy, kterých se vyrojilo jako hub po dešti. Propukla tenkrát úplná pedagogická mánie; každý herec musel nutně mít své vlastní studio a svůj systém. Skutečně talentovaní herci takovou potřebu necítili, protože si přivydělali recitacemi a u filmu. Ale právě méně schopní se vrhli na učení. Výsledky byly pochopitelné. Nemálo čerstvé, mladé krve se pokazilo šmiráckými šablonami naočkovanými novým hercům z lidu, kteří mohli – jako kdysi nevolný Ščepkin – dodat našemu umění nové impulsy.

Existenci našeho i jiných divadel komplikovaly ještě další, velice svízelné okolnosti, nevyhnutelné v dobách lidových otřesů, kdy je umění svrháváno z piedestalu a dostává utilitární úkoly. Mnohé hlasy tehdy prohlásily staré divadlo za vyžilé, za zbytečnost zasluhující nemilosrdnou likvidaci.

Je vůbec div, že se v takových podmínkách naše a jiná divadla udržela až do dneška. Ve velké míře jsme za to zavázáni dvěma lidem – A. V. Lunačarskému a J. K. Malinovské, kteří chápali, že ve jménu obrody umění se nesmí ničit stará umělecká kultura, že je jí třeba naopak zdokonalovat, aby mohla plnit nové, složitější tvůrčí úkoly, které jsou důsledkem roky trvajících katastrof a pohrom, jako je válka, a epochy revolucí, kdy umění, má-li být účinné, musí hovořit o *velkých* věcech, a ne o malých.

J. K. Malinovská nejen chránila umělecké hodnoty, které jí byly svěřeny, ale věnovala rovněž výjimečnou péči samotným hercům. Stávalo se, že jsme jí třeba telefonovali: „Jeleno Konstantinovno, zpěvák X chodí v děravých botách, hrozí mu, že přijde o hlas; a herec Y nedostává příděl a trpí hladem.“ Malinovská se posadila do svého předpotopního kočáru a jela shánět boty bosému a přiděl pro hladové herce.

Kain

MY, herci Moskevského uměleckého divadla, kteří vytrvali v Moskvě, jsme doufali, že překonáme katastrofu, jež nás stihla, sami, bez pomoci studia. K tomu bylo nutno najít a nastudovat novou hru. V souladu s dobou to

musela být hra velkého niterného nebo společenského významu a současně s malým počtem účinkujících.

Těmto požadavkům odpovídal Byronův *Kain*. Zvolili jsme ho nehledě na to, že po lekci, kterou mi ušetřilo drama Puškinovo, byl jsem si plně vědom, jak neúnosný úkol na sebe беру. Ale jiné východisko neexistovalo.

Role Byronovy mystérie jsme rozdělili částečně mezi staré herce, kteří byli v Moskvě, částečně mezi náš dorost a dokonce mezi statisty divadla. Výpravu jsme pro nedostatek prostředků museli dělat úspornou.

Kdybych zvolil pro výpravu princip malovaných dekorací, musel bych angažovat velkého umělce, neboť jen skutečný mistr by dokázal znázornit na jevišti v barvách rajsskou bránu, peklo a nebeské sféry, jak je hra vyžaduje. Na to by naše prostředky nestačily, a tak jsem zvolil jiný princip – architektonický. Úspora spočívala v tom, že bychom se spokojili s dekorací vnitřku chrámu upravenou pro všechna jednání a obrazy. V chrámu by mniši předváděli náboženské mystérium. Pro obraz pekla, kam má sestoupit Lucifer a Kain, by se hodily silné chrámové pilíře ze všech čtyř stran obklopené sochami svatých; hlavy netvorů a draků – gotický pozůstatek středověku, dále sklepení, katakomby, náhrobní desky, pomníky a hrobky. Výstup Lucifera s Kainem na vysoký chrámový chór by mohl naznačit let do nadzemských sfér.

Noční procesí modlících se mnichů v černých kutnách s množstvím zapálených svící by byly miliardy hvězd, které v letu míjejí vzdušní poutníci. Starobylé velké lucerny na dlouhých tyčích v rukou kleriků a jejich matně světlo blikající za zašlou slídou by navozovaly představu pohaslých planet, kouř kadidel by znázorňoval oblaka. Tajemný lesk oltáře ztrácejícího se v hlubině chrámu, vzdálený zvuk varhan, církevní, jakoby andělský zpěv a v závěru hry ceremoniální příchod andělů by předznamenávaly blízkost svatého místa, totiž, v souladu s hrou – ráje.

Obrovská pestrobarevná chrámová okna, jež chvílemi zlověstně černají jako noční tma a chvílemi se rozžihají rudým, žlutým nebo modrým světlem, výborně imitují svítání, měsíc, slunce, soumrak a noc.

První a závěrečné dějství naivní inscenace náboženského mystéria by se odbývalo u stromu Dobra a Zla, obsypaného jablky a s dvěma obětními kameny po stranách. Kmen stromu by mohl ovíjet naivně vyvedený, křiklavě zbarvený had pokušitel.

Herci by měli na sobě mnišské kutny s nějakými drobnými doplňky prozrazujícími, že jde o kostým.

Bohužel i tento můj promyšlený výpravný projekt byl nakonec příliš drahý, protože architektonické reliéfy a velký počet statistů by vyžadovaly mnoho peněz. Nezbylo než se ještě víc uskrovnit a spokojit se sošným principem výpravy, tím spíš, že zástupce tohoto umění, N. A. Andrejev, s námi pracoval. Místo mizanscény a režijních plánů jsme se rozhodli pro takové plastické skupiny, výrazové pózy a hereckou mimiku, které by odpovídaly celkovému ladění inscenace. Zmučené duše zesnulých Velkých bytostí, údajných obyvatel dřívějšího světa, znázorňovaly ve scéně pekla ohromné sochy třikrát vyšší než člověk; byly rozestaveny na různých úrovních jeviště na pozadí spásného černého sametu. Podařilo se je udělat neobyčejně jednoduše, takže byly snadno přenosné: obrovské hlavy s rameny a ruce vymodelované Andrejevem byly nasazeny na velké tyče a zahaleny do pláštů z obyčejného dekoračního plátna v nažloutlé barvě sochařské hlíny. Látka splývala z ramen obrovitých figur v krásných záhybech a malebně se rozprostřela na jevišti.

Kdyby na figury před černým sametem osvětlovaným shora dopadalo světlo jistým způsobem, vypadaly by jako průzračné a působily děsivým dojmem. Letící skupina Kaina a Lucifera v druhém obraze byla umístěna na vysokém lešení zakrytém černým sametem. Díky stejnému pozadí by tak vznikala iluze, že se vznášejí nad jevištěm. Statisté v černých kostýmech nosili na dlouhých černých tyčích veliké třpytivé transparenty zobrazující vyhaslé planety. Černé tyče v rukou černých postav by se na sametovém pozadí ztrácely, takže by se planety nesly jakoby vzduchem.

Jen v prvním dějství bylo nutné upustit částečně od sošného principu a použít architekturu. Kulisy zobrazovaly sloupový ochoz s vchodem a schodištěm stoupajícím k Rajske bráně. Kolonáda obrovských rozměrů obklopovala jeviště a mířila vzhůru spolu s gigantickými stupni. Trik spočíval v tom, že měřítko sloupů a celé stavby bylo ve srovnání s lidskou postavou značně zvětšené. Rozměry odpovídaly bytostem, které údajně zabydlovaly zemi před námi a stavěly tento dnes zřícený chrám. V jevištním portálu bylo vidět jen jeho nejspodnější část, tj. první stupně schodiště a začátek gigantických sloupů – ostatní si už dotvářela divákova fantazie sama.

Tato architektonická dekorace byla rovněž přenosná, lehká a levná díky zmíněnému dekoračnímu plátnu. Obrovské sloupy přes dva metry silné byly vyrobeny z téhož materiálu. Plátno bylo přibito zespoda a seshora k dřevěným kruhům, z nichž jeden byl připevněn k podlaze a druhý vytažen na provaze vzhůru; prázdné plátěné pouzdro se tak vztyčilo a vypadalo jako sloup obrovských rozměrů.

Bohužel ani tato do krajnosti zjednodušená výprava se nám nedařila. Zdálo se, že představení se zrodilo na nešťastné planetě.

V celé Moskvě se nedalo sehnat potřebné množství černého sametu, a tak jsme ho museli nahradit barveným plátnem. To však nepohlcuje světlo, a proto se popsané světelné triky nepovedly a celý obraz pekla se stíny průzračných figur dostal hrubě předmětný, materiální ráz.

My, herci a režiséři (mým asistentem byl A. L. Višněvskij), jsme odvedli velikou práci, během níž pokračoval můj výzkum na poli dikce, hudebnosti verše, přirozené mluvy a její ušlechtilé prostoty. Podařilo se nám dosáhnout poměrně jasného slovního výrazu a podání filozofických idejí. Není nijak lehké přimět diváky k takové pozornosti, aby jim byly srozumitelné složité myšlenky hlubokého obsahu vyjádřené v dlouhých periodách.

Některé role, například samotného Kaina v podání L. M. Leonidova, působily neobyčejně silným dojmem, jako třeba na jedné zkoušce, z které jsem si odnesl nezapomenutelný zážitek. Bylo to v první etapě práce, kdy hra dostává konečný tvar, ale ještě bez kostýmů, ve zkušebně, nikoli na jevišti.

Bohužel z finančních důvodů jsme museli hru uvést příliš brzy, v herecky syrovém, nedokončeném provedení. Takové představení se podobá potratu nebo předčasnému porodu. Definitivní tvar je jedna z prvních podmínek uměleckosti v divadle.

I tentokrát se k nám štěstí otočilo zády. Na generální zkoušce, když už diváci v nabitém hledišti a vzrušení herci v zákulisí čekali, až se zvedne opona, část elektrotechnického personálu vstoupila do stávky. Museli jsme za ně hledat náhradu a pozdržet začátek představení. Zatím herci i diváci ochladli. To ale ještě nebyl všem nezdarům konec. V samém úvodu prvního dějství se představiteli Kaina stala mrzutá nehoda s kostýmem. Herec tím byl natolik vyveden z míry, že nemohl hrát a pouze mechanicky odříkával své repliky.

Syrové, nehotové představení nemělo úspěch. Přesto užitek přineslo. Znovu jsem pro sebe učinil dva velmi důležité – pro druhé nenové – objevy.

Za první. Tím, že mě sošný princip inscenace přinutil obrátit pozornost na pohyby herců, jasně mi ukázal, že musíme umět nejen v tempu a rytmu dobře mluvit, ale stejně tak dobře se v rytmu *pohybovat*, a že pro to platí jakési zákony, kterými se lze řídit. Tento objev byl pro mne impulsem k celé řadě nových výzkumů.

Za druhé. Tentokrát jsem zvláště jasně poznal (tj. pocítil) přednost, kterou má pro herce sošný a achitektonický princip výpravy. Skutečně. Co z toho

já, herec, mám, že za mnou, za mými hereckými zády visí prospekt z dílny velkého mistra. Já ten prospekt nevidím. A nejen že mi nepomáhá, ale on mi naopak vadí, protože mě nutí splynout s ním, totiž být ne méně geniální, ale dokonce geniálnější než sám mistr malíř, abych vynikl a bylo mě vidět na jeho překrásném plátně.

Sochař a částečně architekt stavějí na proscéniu předměty a reliéfy, které můžeme užít při své tvůrčí práci na vyjádření života lidského ducha. Můžeme usednout na trůn, na schody, můžeme se opřít o pilíř, lehnout si na kámen, zaujmout výmluvný postoj opření o reliéf, a ne pořád stát jako dřevo před nápovědní budkou uprostřed velkého pustého prostranství rovného divadelního jeviště, které malíře nezajímá. Malíř potřebuje jen postranní kulisy a prospekt, kdežto pro sochaře jsou prkna jeviště, na nichž my žijeme, nezbytná. Sochařův úkol má k nám, hercům, blíž. Sochař netvoří v ploše o dvou rozměrech jako malíř, ale v prostoru, který má třetí rozměr, totiž hloubku. Sochař je zvyklý vnímat plastické lidské tělo a jeho fyzické schopnosti k reprodukci vnitřního života.

Všecky tyto důvody mě přiměly, abych dal dočasně vale malíři ve prospěch architekta a sochaře a abych rovněž – paralelně se studiem slova a mluvy v Operním studiu – intenzivně pozoroval cizí i vlastní pohyby, kvůli jejichž zkoumání jsem začal pomýšlet na studio baletu...

Inszenace Kaina se v našem repertoáru neudržela; museli jsme do programu narychlo zařadit staré hry a současně s touto složitou prací chystat novou inscenaci. Tolik úkolů najednou jsme však nemohli zvládnout. Bezvýhodné postavení nás donutilo požádat o pomoc První a Druhé studio.

Podle původních představ a hlavních zásad při zakládání studií bylo jejich nejvlastnějším posláním doplňovat řídnoucí řady starého souboru. Přípravovali a vychovávali jsme dorost právě proto, abychom prostřednictvím jeho odchovanců obnovovali své herecké síly a časem mu celý náš podnik odevzdali. Stručně řečeno, studia představovala školku hlavního velkého sadu – Moskevského uměleckého divadla.

Abych učinil spravedlnosti zadost, musím přiznat, že v tuto kritickou chvíli studia splnila své poslání, nezklamala naše naděje a s dojemným porozuměním přišla Uměleckému divadlu na pomoc. Bez jejich podpory bychom byli nepřežili a byli bychom nuceni divadlo zavřít.

Je mi milé, že mohu v této knize upřímně a vděčně tuto úsluhu připomenout.

Vzhledem k neúnosné zátěži, kterou nesla mládež na dvou pracovních

frontách, nesměli jsme jejího času zneužívat, a proto tam, kde bylo zapotřebí pracovat dvě hodiny, jsme se omezili jen na jednu hodinu; to se samozřejmě muselo odrazit na umělecké kvalitě naší činnosti.

Operní studio Velkého divadla

KDYŽ bylo řízení státních akademických divadel svěřeno J. K. Malinovské, Jelena Konstantinovna se rozhodla – vedle mnoha jiných reforem – přivést na patričníou úroveň dramatickou složku operních inscenací Velkého divadla v Moskvě. Za tím účelem se obrátila o pomoc na Moskevské umělecké divadlo. V. I. Němirovič-Dančenko a V. V. Lužskij souhlasili, že převezmou režii jedné z plánovaných oper. Já jsem ze své strany navrhl, že zřídím Operní studio při Velkém divadle, kde by zpěváci mohli se mnou konzultovat otázky jevištní hry a kde by se v příslušném systematickém kursu mladí lidé připravovali na pěvecko-dramatickou dráhu.

O sblížení Velkého divadla s Moskevským uměleckým divadlem bylo rozhodnuto. V prosinci 1918 se konal slavnostní raut. Herci Velkého divadla pořádali pro nás, herce Moskevského uměleckého divadla, recepci. Byl to tuze milý, veselý a působivý večer. V sálech a ve foyeru Velkého divadla byly prostřeny stoly a postaveno pódium. Sami herci a herečky nás obsluhovali a hostili vzhledem k tehdejší hladové době docela přepychově. Všichni jsme byli v gala. Když se objevil soubor našeho divadla, sólisté opery se postavili na pódium a slavnostně zapěli kantátu složenou k této příležitosti. Pak začala přátelská večeře s projevy a vzájemnými pozdravy. Na pódiu se vystřídali sólisté opery s vybranými skladbami – A. V. Něždanovová, tenorista D. A. Smirnov, basista V. R. Petrov a jiní známí moskevští pěvci – a s recitací také herci našeho divadla – V. I. Kačalov, I. M. Moskvín a já. Po večeři přijeli herci ze studií Moskevského uměleckého divadla s celou řadou žertovných scének a výstupů podobných těm, které svého času tvořily náplň hereckých večerů. Mímoto tancovali, hráli v petits jeux¹, předváděli kouzla ap.

Za několik dní jsem se v hereckém foyeru poprvé sešel se zpěváky divadla k přátelskému rozhovoru o umění. Odpovídal jsem na otázky, vyjadřoval jsem své myšlenky pantomimou, pokoušel jsem se o zpěv. V mé duši při tom znovu ožívaly dávné, zapomenuté záliby, které jsem chránil v srdci od dob

¹ salónní hry (franc.)

svých operních cvičení se staříčkým Fjodorem Petrovičem Komissarževským. K životu se znovu probudila moje láska k rytmickému vyjádření hudby.

Nemohu si na pěvce stěžovat: byli velmi pozorní. Mnozí se zajímali o mé pokusy a cvičení a ochotně pracovali, bez falešné herecké ješitnosti. Jiní se prostě jen dívali v domnění, že všechny jemnosti činoherního umění a tvůrčího rozpoložení herce na jevišti mohou poznat jako pouzí diváci. Měli asi sotva pravdu. Člověk nezesílí tím, že sleduje, jak druzí cvičí, dejme tomu, na náradí. Naše práce potřebuje v mnoha ohledech, podobně jako gymnastika, systematicky cvičit. Ti, které cvičení zaujalo a pokračovali v něm, dosáhli úspěchů a za nějaký čas si jejich hry povšimlo obecnstvo.

Nevelká skupina herců, stoupců nového studia, kterých se s mateřskou péčí ujala J. K. Malinovská, přinášela našemu podniku velké oběti a vedla si statečně. Vždyť všichni pracovali bezplatně a přitom v takové době, kdy se život po prvních bouřlivých projevech revoluce ještě nevrátil do normálních kolejí. Mnozí herci s nádhernými hlasy chodili ve sněhu a mokru bez galoší, v obnošené obuvi. A přesto dělali všechno, co bylo v jejich silách, aby mohli chodit do studia.

S některými okolnostmi však bojovat nemohli. Jejich časově náročné povinnosti v opeře Velkého divadla byly nepřekonatelnou překážkou pravidelných cvičení; také koncerty kvůli kousku chleba je od návštěv studia neustále odváděly.

Za celou zimu se nepodařilo dát najednou dohromady všechny členy kvarteta ve studované opeře. Dnes nepřišla sopranistka, zítra tenor, pozítří mezzosopranistka. A stávalo se také, že třeba bas měl vinou koncertu volno od osmi do devíti, tenor kvůli výstupu v prvním jednání opery ve Velkém divadle mohl až po deváté. A tak běžela zkouška kvarteta nejdřív bez tenora a po jeho příchodu – bez basu, který už chvátal na koncert. S neobyčejným úsilím a překážkami se nám však ke konci sezóny 1918–19, tj. k jaru, podařilo připravit několik ukázek. Předvedli jsme naši práci v sále studia některým zpěvákům, hudebníkům a hercům Moskevského uměleckého divadla v čele s V. I. Němirovičem-Dančenkem. Ukázky měly velký úspěch a vyvolaly diskuse. Ale hlavně mě přesvědčily, že mohu být na operním poli užitečný.

Následující sezónu jsem hodlal pokračovat s výukou v Operním studiu, ale za jiných podmínek. Žádal jsem, abych směl přijmout skupinu žáků, kteří by dřív než vystoupí ve studiu jako herci, absolvovali pod mým vedením celou řadu předmětů. Když jsem k tomu získal souhlas, pustil jsem se

do díla. Především jsem musel vypracovat studijní osnovy operního kursu v souladu s úkoly, které jsem si stanovil; v hrubých rysech šlo o tyto úkoly:

Operní zpěvák má co činit ne s jedním, ale hned se třemi druhy umění – s vokálním, hudebním a jevištním. V tom tkví na jedné straně obtížnost a na druhé přednost jeho tvůrčí práce. Obtížný je sám proces studia trojího umění, ale jakmile je zvládné, získává tak velké a různorodé možnosti působení na diváka, jaké my, činoherci, nemáme. Všechny tři druhy umění, jimiž zpěvák disponuje, musí být vzájemně prolnuty a zaměřeny k společnému cíli. Jestliže jedno umění bude na diváka účinkovat a ostatní budou tomuto účinku bránit, dojde k nežádoucímu výsledku. Jedno umění smaže to, co druhé vytvoří.

Tuto prostou pravdu většina operních pěvců patrně nezná. Mnozí se málo zajímají o hudební stránku svého oboru, a pokud jde o jevištní složku, tu nejen nestudují, ale často k ní mají pohrdavý vztah – jako by se pyšnili, že oni jsou – *zpěváci*, a ne obyčejní činoherci. To jim však nebrání, aby se neobdivovali Šaljapinovi, který představuje skvělý příklad toho, jak lze všechny tři druhy umění na jevišti sloučit.

Většina zpěváků myslí jen na svůj hlas, na to, aby ho efektně předvedli obecenstvu. Nic jiného neuznávají. Potřebují jen hlas – pro samotný hlas, správný tón – pro správný tón.

Takové názory na operu vedou u většiny zpěváků k tomu, že jejich hudební a jevištní kultura je na primitivní, diletantské úrovni. Velmi mnohým je Operní studio dobré jen k tomu, aby se naučili trochu chodit po divadelních prknech, aby poznali, „jak se hraje ta a ta role“, a proběhli repertoár, to znamená – naučili se za pomoci korepetitora, sluchem, několika partům a jejich režijnímu rozvržení pro své melouchy, a aby se přes studio dostali do Velkého divadla.

Pro ně studio pochopitelně založeno nebylo. Jeho úkoly spočívají ve zvýšení nejen hlasové, ale i hudební a jevištní kultury operního umělce. Bylo proto nutné zařadit výuku ve všech třech druzích umění, bez nichž se zpěvák neobejde.

V hlasové přípravě mimo vlastní zpěv a jeho styl byla věnována velká pozornost dikci a slovu. Zpěváci, jako lidé vůbec, neumějí pěkně a správně mluvit. Proto většinou kazí krásu svého zpěvu vulgární dikcí a výslovností. Slovo se jim při zpěvu převážně zcela ztrácí. Přitom slovo představuje téma skladatelovy tvorby a hudba jeho tvorbu, tzn. prožívání daného tématu, skladatelův vztah k němu. Slovo značí – *co*, hudba – *jak*. Téma tvorby musí

být opernímu posluchači srozumitelné, a to nejen když zpívá jeden zpěvák, ale i tehdy, když účinkuje trio, sexteto anebo celý sbor.

Pokud jde o dikci, souvisí s operou nemálo obtíží spjatých s posazením hlasu, tessiturou partu a silou orchestru, který pohlcuje slova textu. Je potřebí umět se přenést přes orchestr. Tomu slouží určité metody nácviiku dikce.

V hudební oblasti nejsem odborník. Proto mi nezbyvalo nic jiného, než se postarat o to, aby studio mělo úzké kontakty s takovou institucí, která vyniká dobrou hudební kulturou. Moskevské akademické Velké divadlo přese všechno, co se o něm říká, je právě takovou institucí. A tak jsem využíval ty kontakty, které se mezi Operním studiem a Velkým divadlem přirozeně utvořily. Stejně blízké nám bylo i Moskevské umělecké divadlo, které jsem ve studiu zastupoval.

Operní studio tedy čerpalo na hudebním poli ze staleté kultury Velkého divadla a v jevištní oblasti z kultury Uměleckého divadla.

Ke zvýšení této jevištní stránky operních představení bylo především potřebí smířit mezi sebou dirigenta, režiséra a zpěváka, kteří na sebe odedávna sočí, poněvadž každý chce stát na prvním místě. Není snad nutno se přit, že v opeře převládá převážnou většinou hudba, skladatel, a proto nejčastěji právě ona musí řídit a usměrňovat činnost režiséra. To samozřejmě neznamená, že hudební složka představení, v čele s dirigentem, musí potlačit jevištní složku i s jejím vedoucím – režisérem. Jde o to, aby se jevištní složka přizpůsobila složce hudební, pomáhala jí, snažila se tlumočit plastickou formou onen život lidského ducha, o němž hovoří hudební tóny, objasnit je jevištní hrou.

Proto dělají chybu zpěváci, kteří si při hudebním úvodu k své árii čistí nos nebo odkašlávají, místo aby prožívali a dávali najevo to, co říká hudba. Vždyť již od prvního úvodního tónu se společně s orchestrem podílejí na kolektivní tvorbě opery. Vyjadřuje-li doprovod jasně děj, musí se plasticky vyjádřit. To se týká též přede hry k jednotlivým jednáním, která hudební řečí hovoří o tom, co se odehrává v další části díla. Naše Operní studio se snaží provádět takové přede hry nikoli před staženou, ale před zvednutou oponou, za účasti herců.

Akce na jevišti stejně jako samotné slovo musí mít hudební kvalitu. Pohyb se musí rozvíjet po nekonečné linii, plynout jako tón na strunném nástroji, anebo je-li třeba, znít přerývaně jako staccato koloraturní pěvkyně... I pohyb má své legato, staccato, fermato, andante, allegro, piano, forte aj. Tempo a rytmus akce musí ladit s hudbou. Čím se dá vysvětlit, že tuto prostou pravdu operní pěvci doposud nevzali za svou? Většina z nich zpívá

v jednom tempu a rytmu, chodí v jiném, gestikuluje – v třetím, cítí ve čtvrtém. Může snad taková pestrost vyústit v harmoničnost, bez které hudba neexistuje a která vyžaduje především řád? Dovést hudbu, zpěv, slovo a akci k jednotě nedokáže vnější, fyzický temporytmus, ale vnitřní, duševní. Musí být cítit v tónu, v slovu, v akci, v gestu, v chůzi, v celém díle.

Této problematice jsem se věnoval velice intenzívně a myslím, že jsem dosáhl jistého praktického výsledku.

Ve shodě s celkovým cílem Operního studia vznikly celé učební osnovy mého „systému“ a rovněž osnovy vnitřní a vnější techniky prožívání, dikce, plastiky, rytmu aj. Přitom jsem se snažil, aby základem výuky byl praktický nácvik, teorie měla jen upevňovat získané dovednosti a pomáhat racionálnímu přístupu k nim. Vypracoval jsem za tím účelem celou řadu „systémových“, rytmických a dalších cvičení s ohledem k operní produkci.

Podařilo se mi dát dohromady dobrý pedagogický sbor. Například vokální složku měli jednu dobu na starosti členové Velkého divadla M. G. Gukovová a A. V. Bogdanovič, vedle M. G. Gukovové zde vyučovali zasloužilí umělci republiky J. I. Zbrujevová a V. R. Petrov. Hudební úsek řídil dirigent Velkého divadla N. S. Golovanov; později pak až do své smrti národní umělec republiky V. J. Suk; hudební výuku vedli učitelé Moskevské konzervatoře I. N. Sokolov a L. N. Mironov. Dikci učila dvojice S. M. Volkonskij (jevištní řeč) a zesnulý N. M. Safonov (slovo ve vokálním umění). Tanec a plastiku učil člen baletu Velkého divadla A. A. Pospěchin. Mými nejbližšími pomocníky při vyučování „systému“ a rytmu byli ti, s nimiž jsem ještě v mládí zahajoval svou jevištní kariéru – moje sestra Z. S. Sokolovová a bratr V. S. Alexejev, kteří se po dlouhé životní pouti vrátili ke svému pravému poslání – k umění.

V Operním studiu jsem nejen vyučoval, ale sám jsem se učil na lekcích M. G. Gukovové a A. V. Bogdanoviče, při hudebních zkouškách N. S. Golovanova a ve třídě A. A. Pospěchina, N. M. Safonova a zejména S. M. Volkonského. Společně s našimi žáky jsem se zaujetím absolvoval celý jeho kurs a chovám k němu, jakož i k ostatním vyučujícím, upřímnou vděčnost za mnohé poznatky, které byly pro mne tehdy v období intenzívního studia slova, řeči a tónu tolik potřebné.

Okolnosti hmotného i jiného druhu mě donutily, abychom se s mladými zpěváky pustili předčasně do jevištních inscenací. Nejdřív jsme provedli jednotlivé scény z oper Rimského-Korsakova: prolog k *Pskovičance* a k *Caru Saltánovi*, scénu ze *Štědrovečerní noci* aj. Potom jsme nastudovali celou Masettovu operu *Werther* a Čajkovského *Eožena Oněgina*.

Tato práce mě přiměla znovu se věnovat otázce inscenačních možností divadla.

Všech sedm obrazů opery Čajkovského se sbory a dvěma plesy jsme totiž museli provést v nevelkém sále staré vily, kterou mělo Operní studio k dispozici. Malé prostory měly ještě jeden nedostatek: sál byl rozdělen mohutným, architektonicky krásným obloukem a čtyřmi velkými mramorovými sloupy, typickými pro Puškinovu a Oněginovu dobu. Bylo by barbarské je ničit, proto jsme je museli pojmout do výpravy a režijního záměru.

V prvním obraze se oblouk a sloupy staly součástí terasy domu Larinových. Ve druhém obraze vytvořily dobově typickou alkovnu s Taťaniným lůžkem. Ve třetím obraze byly doplněny zahradním mřížovím, takže vznikla besídka, kde se Oněgin sešel s Taťanou. Ve čtvrtém obraze vedlo mezi sloupy schodiště do tanečního sálu Larinových. V pátém obraze dostaly sloupy potah imitující kmeny borovic na okraji lesa, kde se odehrál souboj. V šestém obraze tvořily lóži a čestné místo v plesovém sále k přijetí generála Gremina atd. Sloupy tvořily nejen úhelný prvek při řešení této scénické výpravy, která se jim plně přizpůsobila, ale staly se typickou součástí studia a vešly do jeho odznaku, respektive erbu.

Výprava přizpůsobená přirozenému prostředí vyžadovala od herců pravdivější podání. Stíněný prostor je nutil stát na místě a plně se spolehnout na mimiku, oči, slova, text, plastiku a tělesný projev.

V uměleckém a pedagogickém ohledu byly takové podmínky velice užitečné, protože napomáhaly jednak vypracování jemnějších prostředků k vyjádření citu a jednak nácviku hereckého sebeovládání. Intimita komorního prostředí a pro operu neobvyklá herecká aktivita zpěváků se v souhrnu zasloužily o originální a přitažlivé studiové představení. Pokusím se několik momentů vylíčit, abych přiblížil jeho atmosféru.

Když jde za zvuků píána opona nahoru, divák spatří dva kroky od sebe terasu postavenou na stejné podlaze, na které sám v přízemí sedí. Z výpravy číší masívnost, hmotnost, tak říkajíc opravdickost zdi a oblouku znázorňujících dům Larinových. Scénu oživuje hra stínů a světla na plastické výzdobě skutečné architektury. Zapadající slunce, melodie vzdáleného zpěvu sboru rolníků vracejících se z pole, smutné postavy dvou stařen, Larinové a chůvy, vzpomínajících na uplynulý život, pomáhají vytvořit na jevišti náladu onoho venkovského poklidu, v němž se Taťana na první pohled zamiluje do Oněgina.

Ve druhém obraze představitelka Taťany sehrála celou dopisovou scénu na lůžku a nechodila po proscéniu a operně nēgestikulovala, jak se to obvykle

dělává. Díky této připoutanosti k jednomu místu, jež vyžadovala od herečky značné úsilí a sebeovládání a nahradila hrubé pohyby rukou, nohou a celého těla rytmickou hrou mimiky a malých gest, divácká pozornost se přenesla z vnějších projevů na vnitřní motivy scény. Ušlechtilá kresba postavy spolu s hudbou jemně dovršila celou scénu ve stylu Puškina a Čajkovského.

Ve scéně plesu u Larinových s barvitými hudebními charakteristikami se nám podařilo sloučit v jeden celek přirozenost a rytmičnost pohybu. Nejdůležitější částí této scény je vznik a prudký spád Lenského hádky s Oněginem, kterou v dalším obraze uzavírá osudný souboj. V obvyklých operních inscenacích tuto hlavní linku dějství přehlušuje plesový shon. Abychom se toho vyvarovali, přesunuli jsme výstupy hlavních postav do popředí a pestrou společnost hostů, kteří na počátku jednání obklopují velký stůl v proscéniu, jsme nechali tancovat v hloubi sálu, za sloupy, takže tvoří pouze pozadí rozvíjejícího se dramatického motivu opery.

I později, když Operní studio přešlo do velkých divadelních prostor, zachovala si inscenace všechny osobitosti vyvolané původně – pokud jde o výpravu – specifickými okolnostmi svého vzniku. Při plánování našich dalších inscenací jsme už měli větší volnost.

Vedení Operního studia jsem se při jeho založení ujal s velkým váháním. Když jsem však později viděl užitek, který přináší mému oboru, uvědomil jsem si, že prostřednictvím hudby a zpěvu mohu nalézt východisko ze slepé uličky, kam mě zavedlo moje bádání.

Během práce mě hudba a vokální umění bezděky nadchly proto, že tato oblast má pevné základy techniky, virtuozity. Stačí, když zpěvák vezme tón, a hned poznáš mistra ve svém oboru, jeho kulturu a umění. Vždyť aby hlas vydal krásný, ušlechtilý hudební zvuk, plynulý tón, po kterém jsem tehdy toužil u činoherců, musí zpěvák předem usilovně, těžce a dlouho pracovat, cvičit posazení a rozsah hlasu. Už když pěvec školeným hlasem dobře přednáší hudební dílo, vzniká určité estetické uspokojení.

Právě tato touha po základech a mistrovství na jedné straně a odpor k diletantství na druhé mě přiměly, abych se ujal práce ve studiu nejen kvůli činohře, ale kvůli samotné opěře. Ale i tady mě čekalo a patrně i v budoucnu ještě čeká nemálo zklamání. Pěvecké zbožnění vlastního hlasu je zřejmě stejně nevykořenitelné zlo jako diletantismus činoherců. Psychologie zpěváka, kterému příroda vložila do hrdla kapitál, je zcela zvláštní. Považuje se za vyvolence, jediného a nenahraditelného a ovládá ho přehnaná představa o vlastní umělecké ceně. Chce od umění brát, ne mu dávat. Proto při prvním úspěchu podmíněném úpornou prací režisérů a učitelů může

kterýkoli podnikatel zpěváka s pěkným hlasem zlákat. Podnikatelé, tito nejhorší nepřátelé našeho umění, jeho vykořisťovatelé, svého druhu žraloci hltající mladé herecké výhonky, které se ještě nestačily rozvinout a dát plody, bedlivě zpěváka hlídají, a když z něho po několika letech vymačkají všecko co mohli, odhodí ho jako obnošenou věc.

Bojovat s tímto zlem přímo není patrně možné. Jediným prostředkem pro boj s nimi je zvyšování všeobecné i herecké kultury zpěváků a upevňování patřičné ideologie v jejich vědomí.

Odjezd a návrat

PO TŘECH LETECH odloučení se k nám naši zahraniční kolegové konečně vrátili. Pravda, nebyli všichni, ale zato přijeli ti nejtalentovanější, ti, které jsme nejvíc postrádali.

Nějaký čas to trvalo, než jsme znovu semkli rozštěpený soubor a sehráli se jako dříve.

Podmínky k tomu nebyly nejpříznivější, protože revoluční bouře v divadlech toho času vrcholila a k našemu divadlu se vytvořil nepřátelský vztah, pravda, nikoli ze strany vlády, která nás ochraňovala, ale ze strany nejlevější části divadelní mládeže. Byli mezi nimi lidé nového ražení, s velkou energií, s novými potřebami, ideály, sny, talentem, nesnášenlivostí, domýšlivostí. Opět, jako za našich dob, mnohé staré hodnoty byly prohlášeny za přežilé a nepotřebné jenom pro své stáří, a nové za krásné jenom proto, že byly nové.

Opět se ukázalo, že úkoly, které před divadlo postavila historická chvíle, jsou nad síly našeho zkostnatělého hereckého umění. Znovu, jako vždy v takových případech, se divadlo motalo vzadu za všemi ostatními druhy umění a ve snaze je dohnat bylo nuceno přeskakovat důležité vývojové etapy nezbytné pro normální herecký růst. Nelze beztretně vynechávat řadu stupňů, které nás poznenáhlu a přirozeně vedou k uměleckým vrcholům.

Překvapivě přesně, ale v mnohem větším měřítku se opakovalo totéž, k čemu došlo v prvních letech existence Moskevského uměleckého divadla, kdy – jako právě nyní – probíhala v našem divadle revoluce, která je posunovala o jednu z nekonečných etap na jeho cestě vpřed. Jeden podstatný rozdíl tu však byl.

Za našich dob nám osud poslal dramatika – A. P. Čechova, skvělého tlumočníka ducha své epochy.

Tragédie nynější divadelní revoluce, která je mohutnější, ale též komplikovanější než dřívější, spočívá v tom, že se její dramatik ještě nenarodil. Naše kolektivní tvorba bere však svůj počátek u dramatika, bez něho nemají herci ani režisér co na práci.

To si zřejmě nechtějí uvědomit dnešní revoluční novátoři. Odtud přirozeně vyvěrá celá řada omylů a nedorozumění ženoucí umění na nesprávnou cestu po povrchu života.

Jakmile by se objevila hra, která by geniálně obrážela duši současného člověka a jeho život – jedno jaká: impresionistická, realistická, futuristická – všichni herci, režiséři a diváci by se na ni vrhli a začali by usilovat o co nejjasnější vyslovení její vnitřní duchovní podstaty. Tato podstata dnešního života lidského ducha je hluboká a důležitá, neboť se zrodila ze strádání, z boje a hrdinství uprostřed neslýchaně krutých katastrof, hladu a revolučního zápasu.

Tento veliký život ducha nelze vyjádřit pouze vnějškově břitkou formou, nelze ji vystihnout akrobacií ani konstruktivismem, ani křiklavě nádherným přepychem výpravy, ani plakátovým malířstvím, ani futuristickou smělostí, ani naopak přehnanou prostotou bez kulís, ani nalepenými nosy, ani malovanými kroužky na tvářích, ani všemi těmi novými vnějškovými postupy a přemrštěným přehráváním herců, které bývá ospravedlňováno módním slůvkem „groteska“.

Tlumočit velké city a vášně může jen velký herec – herec nesmírného nadání, síly a techniky. Přejde z lidu, tak jako ve své době přišel M. S. Ščepkin, a rovněž on nám svým uměním zprostředkuje všechno nejlepší, co přinesla staletá kultura a herecká technika. Bez ní nebude mít nový herec dost sil, aby vyjádřil světové tužby a neštěstí lidstva. Holá bezprostřednost a intuice bez pomoci techniky nalomí duši a tělo herce, který se odváží tlumočit nesmírné vášně a životní zkoušky moderní duše. Zdálo by se, že zatímco čekáme na nového Dramatika a Hercé, bylo by nejučelnější zdokonalovat zaostalou vnitřní techniku hereckého umění a dovést ji na úroveň dosaženou ve vnějších hereckých možnostech. Je to obtížná, dlouhá a soustavná práce.

Ale revolucionáři jsou netrpěliví. Takový je jejich charakter. Jako v naší minulosti ani teď nechce nový život čekat. Chce vidět okamžité výsledky vítězství, prahne po zrychleném životním tempu. Novátoři neberou v úvahu přirozený běh vnitřní evoluce a znásilňují umění, hereckou i básnickou tvorbu. Protože nemají nového dramatika, pustili se do starých klasiků, kteří hovořili o velkých lidech a o velkých citech, a začali si je upravovat



▲
*Felizaveta Vasiljevna Alexejevová, matka
K. S. Stanislavského*

*Sergej Vladimirovič Alexejev, otec K. S.
Stanislavského*

►
*Marie Varleyová, babička K. S. Sta-
nislavského*

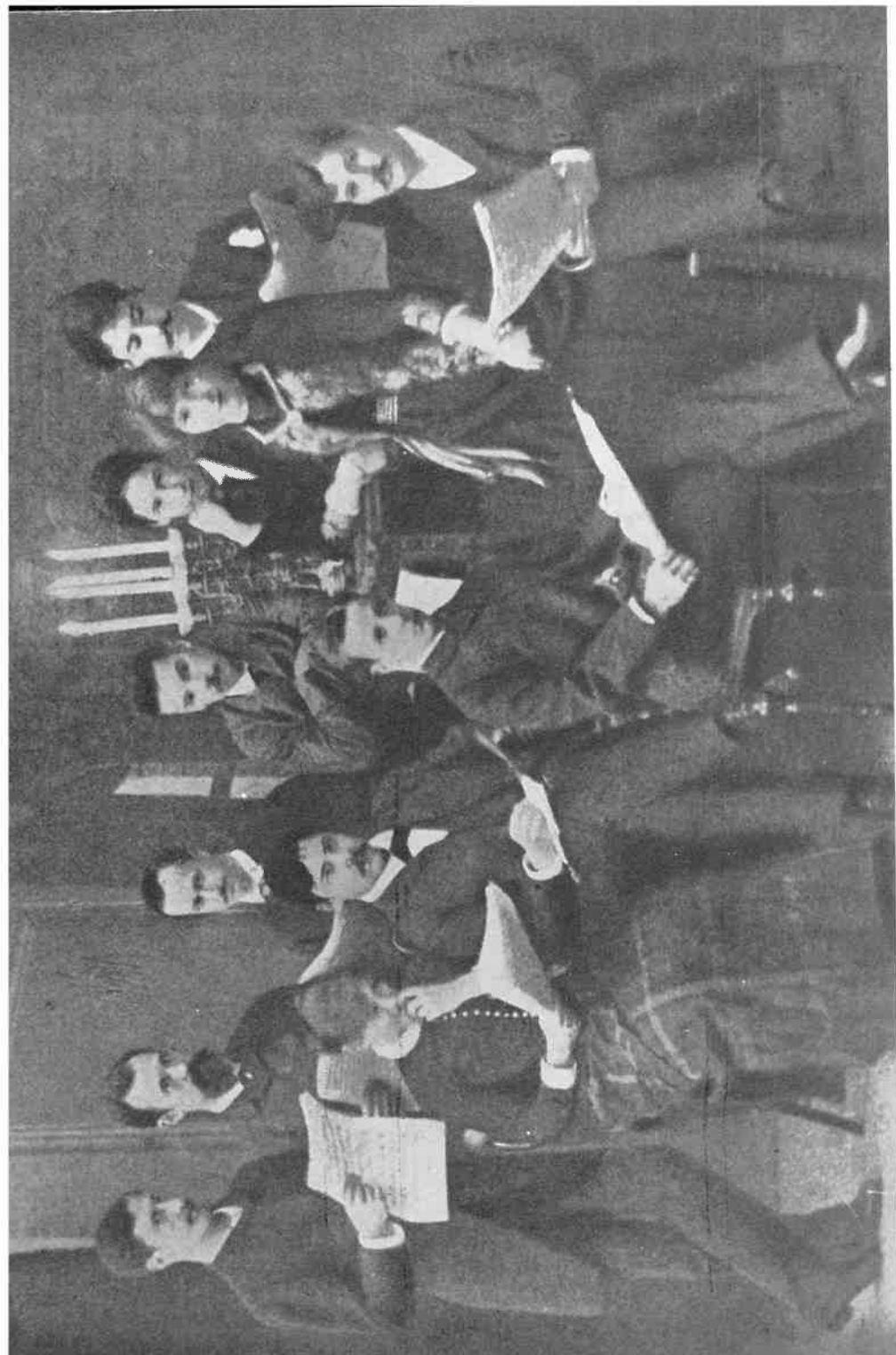




K. S. Stanislavskij ve věku devíti až desíti let



K. S. Stanislavskij v roce 1888



Zhouška kroužku Alexejevových



Stanislavskij – Ananij Jakovlev v Pisemského Hořkém osudu, 1888



Stanislavskij – Freze v Krylovově hře Mazlíček, 1888



▲ Stanislavskij – Nešťastlivec v Ostrovského hře Les

▲ Stanislavskij – Sottenville v Molièrově Jírovi Dandovi, 1888

Smrt Ivana Hrozného A. K. Tolstého. Scéna v carské ložnici. Stanislavskij v roli Hrozného. Inscenace z roku 1899

Racek A. P. Čechova. Stanislavskij v roli Trigorina (uprostřed za stolem) Inscenace z roku 1898



Na dně M. Gorkého. Výjev ze 4. dějství. Satin -- K. S. Stanislavskij, Baron -- V. I. Kačalov, Tatarin -- A. L. Višněvskij, Nasťa -- O. L. Knipperová

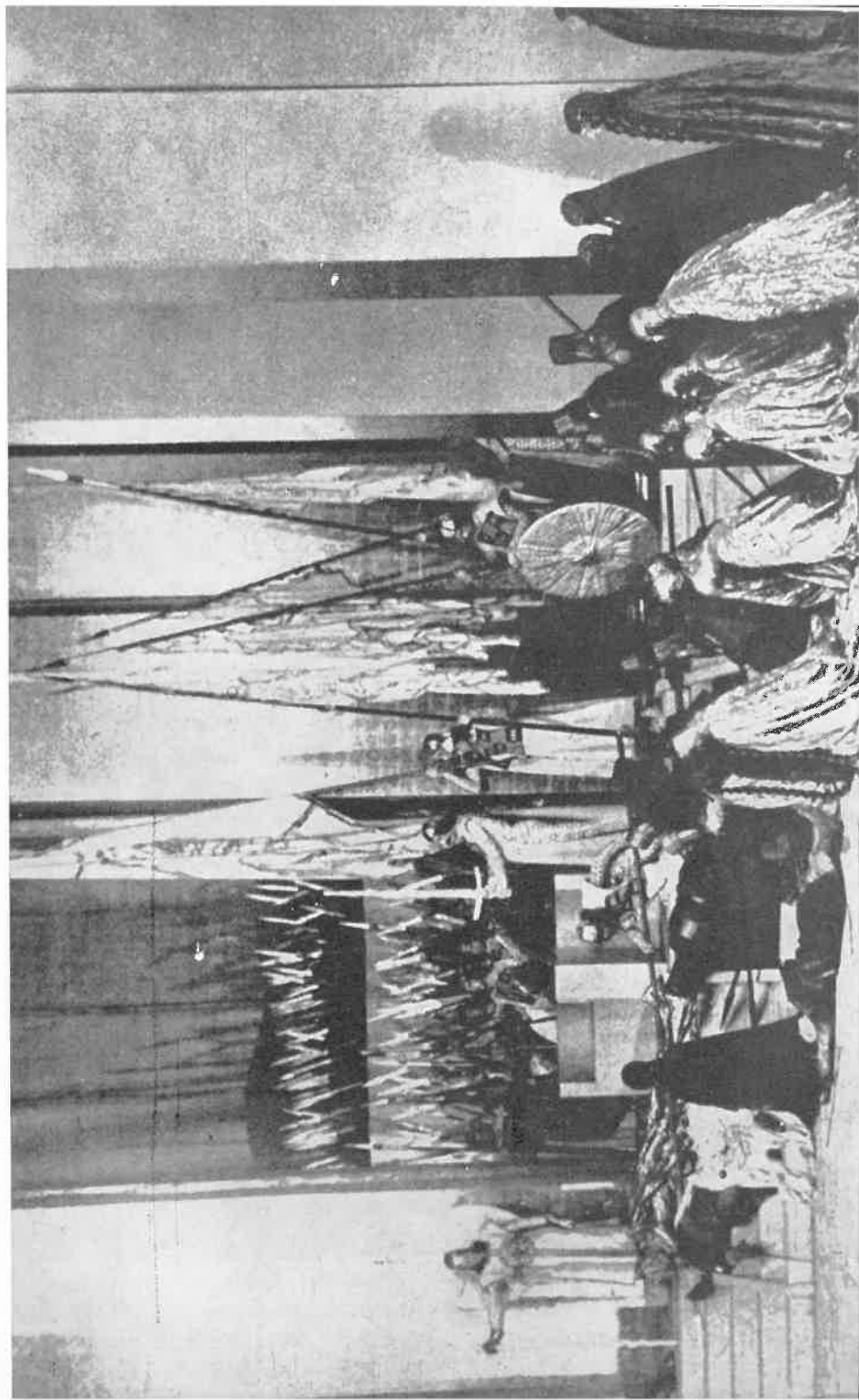


Skupina Moskevského uměleckého divadla se spisovateli A. P. Čechovem a M. Gorkým v roce 1900 v Jaltě



▲ Stanislavskij – hrabě Šabelskij v Čechovově hře *Ivanov*. Inscenace z roku 1918

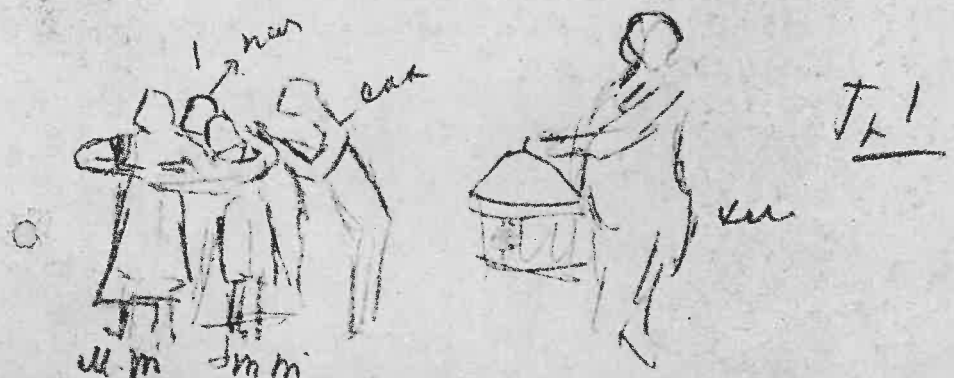
◀ Stanislavskij – Gajev v Čechovově hře *Višňový sad*. Inscenace z roku 1904



Hamlet W. Shakespeara. Výjev z 5. dějství. Inscenace z roku 1911



1) Tak jsem advokát -
 v krávné rožetky 1 pap
 2) = krávné v ústředí lidu
 3) Berejno nesou to dříve v noci

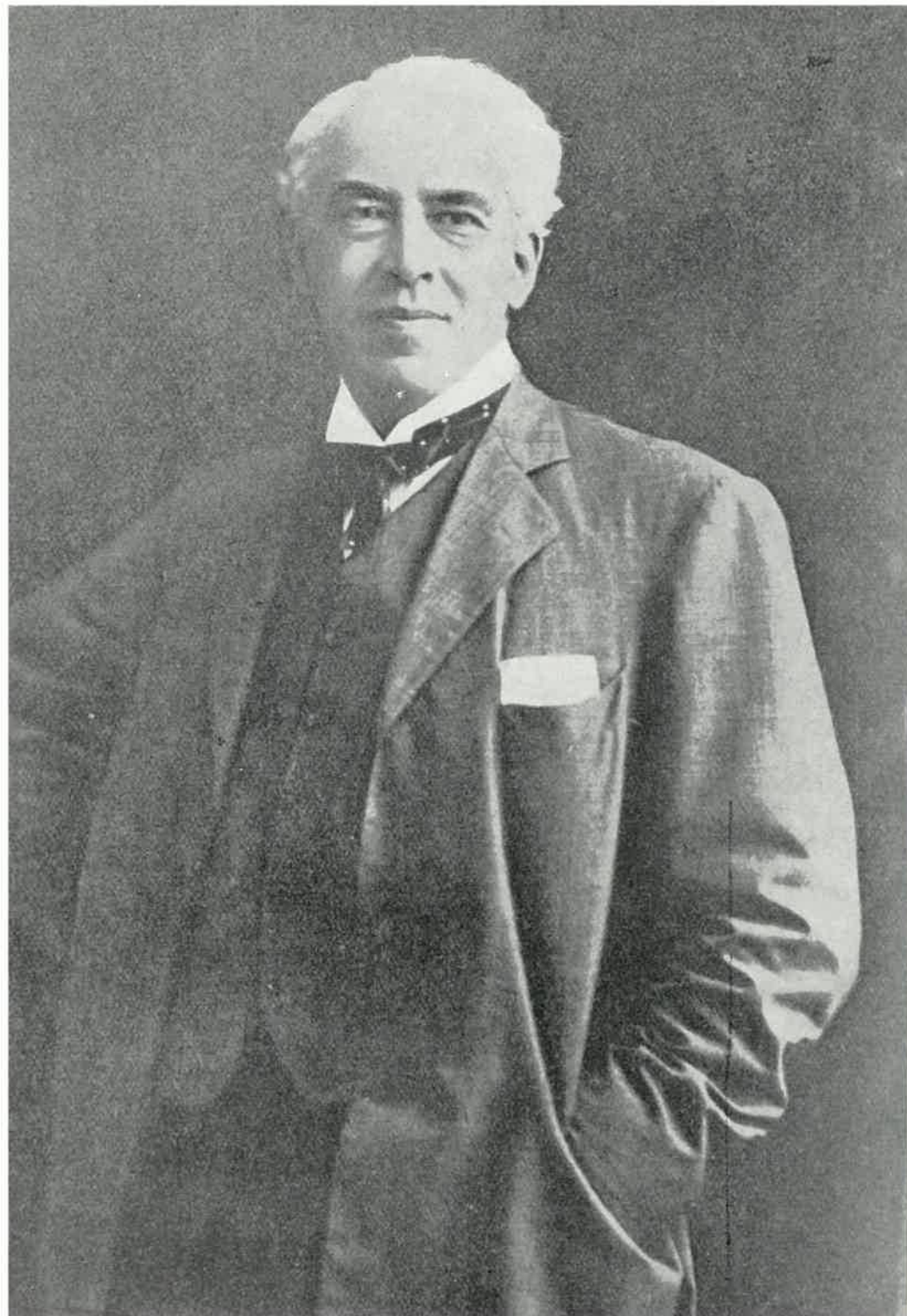


4) Krávné v noci v ústředí
 T. 2



▲ Stanislavskij – Famusov v Gribojedovově hře Hoře z rozumu. Inscenace z roku 1906
 ▲ Stanislavskij – kavalír di Rippafrata v Goldoniho hře Paní hostinská. Inscenace z roku 1914

Stránka z režisérské knihy Stanislavského. Poznámky k Maeterlinckově hře Modrý pták
 ▲ Stanislavskij – Krutickij v Ostrovského hře I chytrák se spálí. Inscenace z roku 1910
 ▲ Stanislavskij – Veršinin v Čechovově hře Tři sestry. Inscenace z roku 1901



Můj život v umění

podle nové módy, přidávat jim podle přání současného diváka na ostroiti. V záchvatu nadšení vidí novátoři v nové vnější formě obrozenou vnitřní podstatu. To je obvyklý omyl z ukvapenosti. I tady se opakovalo totéž, co se svého času stalo nám, jenže v opačném směru. My jsme v boji se stylizací považovali vnější zobrazení všedního dne za nové umění, kdežto nynější novátoři a divadelní revolucionáři v boji s všednodenností na jevišti propadli stylizaci.

Nicméně úprava klasiků podle módního stříhu nepřinesla žádné závažné výsledky. Pochopitelně. Starý, třebaš nestárnoucí Puškin se v moderního Majakovského nepromění, ani z Kramského se nestane Tatlin, z Glinky Stravinskij či z V. N. Davydova Ferdinandov nebo Ceretelli.

Divadelní revolucionáři se současně s pokusy přizpůsobit staré klasiky současnosti pokoušeli obejít se vůbec bez dramatiků. Organizovali prostě jevištní podívanou, lhosejno na jaké téma. Předváděli divadelnost kvůli samotné divadelnosti, blýskali se výpravou, hereckou virtuozitou a mnohostranností anebo vzali za základ politickou, společenskou či jinou tendenci a dodali jí nový, výrazný, někdy talentovaný umělecký tvar.

Nebo se pokusili vzít za základ podívané obecně užitečný, utilitární účel, zdramatizovat třeba vědecké nebo jiné úspěchy. Například: V městě řádila malárie a bylo třeba popularizovat prostředky boje s ní. A tak se inscenoval balet, v němž vystupoval cestovatel, který neopatrně usnul v bažině mezi rákosím znázorňovaným kývajícím se krásnými, polonahými ženami. Objeví se čiperný komár a kousnutý cestovatel vytvoří taneční kreaci zimnice. Pak přijde doktor, podá mu chinin nebo jiný prostředek a před očima všech se tanec nemocného zklidní.

Zkusili také popularizovat obecně užitečné technické informace pomocí výrobního baletu, který předváděl, jak pracuje tkalcovský nebo nějaký jiný stroj.

V zájmu propagace etických norem inscenovali v naprosto reálném prostředí soud nad domnělými zlosyny, například nad literátem, knězem, prostitutkou ap.

Jestliže je divadlo schopno plnit nejen umělecké, nýbrž i utilitární úkoly, tím větší užitek přináší, a my se můžeme jedině radovat z jeho mnohostrannosti. Byl by však omyl, kdybychom směšovali tendenci nebo obecně užitečné vědomosti, které se občas někdo pokusí vzít za základ nového divadla, s jeho tvůrčí podstatou, která je duší uměleckého výtvaru. Nelze považovat prostou podívanou, ponaučení nebo agitaci za skutečné umění.

Rovněž na poli čistě herecké práce se novátoři v očekávání nového talentu

splňujícího potřeby doby vrhali ke všemu novému jen proto, že šlo o nové, aniž se zamýšleli nad tím, zda odpovídá základním úkolům umění.

Protože neměli k dispozici *herce* schopného hovořit o velkých citech třeba jen ve starých klasických dílech, protože jim chyběly pevné základy umožňující tlumočit na jevišti život lidského ducha a prohlubující tvořivou hereckou techniku, vrhli se – jako svého času my – na to, co poutá oko a ucho, totiž na vnější stránku naší práce, na tělo, výraz, pohyb, hlas, na přednes, a s jejich pomocí se snažili vytvořit průbojnou formu jevištní interpretace.

I tady, v kvapném zaujetí pro vnějšek, mnozí prohlásili, že prožívání, psychologie je typická vlastnost buržoazního umění; proletářské umění musí být prý založeno na hercově tělesné kultuře. A nejen to; staré způsoby hry vycházející z organických zákonů přirozené tvorby byly prohlášeny za realistické, a tedy zastaralé pro nové umění, pro umění stylizované vnější formy. Kult této formy je posilován rozšířeným názorem, že nový druh scénického umění odpovídá vkusu a chápání nového, proletářského diváka, který prý potřebuje zcela jiné způsoby a metody hry, jiné herecké obrazivé prostředky.

Ale copak současná vyumělkovanost vnějškové umělecké formy se snad zrodila z primitivního vkusu proletáře, a ne z požitkářství a rafinovanosti spotřebitele dřívější, buržoazní kultury? Copak moderní „groteska“ není plod přesycenosti, přesně podle přísloví, že přejedenou hubu láká zelí v sudu?

Máme-li soudit podle návštěvnosti divadel, táhne to proletářského diváka tam, kde se může od srdce zasmát, kde si může upřímně zaplakat. Netouží po rafinovaném tvaru, ale po životě lidského ducha vyjádřeném prostě, srozumitelně, nevyumělkovaně, zato mocně a přesvědčivě. V umění stejně jako v jídle není zvyklý na pikantérie a gastronomické kořenosti, které povzbuzují chuť. Jeho hlad je hladem ducha, proto žádá prostou, výživnou stravu pro svou duši. Připravit takovou stravu je v našem umění to nejtěžší.

Bída je v tom, že sloučit bohatou fantazii s bohatým a prostým obsahem je v naší práci to nejobtížnější. Právě prostoty se nejvíc bojí a vyhýbají se jí ti, kdo nedosáhli mistrovské úrovně v herectví.

Kéž bychom se co nejrychleji zbavili nebezpečného a škodlivého předsudku, že proletář potřebuje vnějškové umění a vnějškové herectví.

V zájmu propagace nového kréda moderního divadla, totiž formy pro formu, vnější techniky pro techniku, vyhlašovaly se denně stále nové a nové teze a zásady, vymýšlely se systémy a metody, přednášely se referáty a organizovaly diskuse. Ještě než se stačila ujmout jedna poučka, už ji spěchala

vystřídat nová, opačná. Z takového divokého chvatu a tempa se rodily anekdotické fakty. Například jeden herec působil před revolucí v provincii a hrál tam v dramatu Ostrovského *Nebylo groše, najednou dukát*. V říjnu vypukla revoluce. Všecko staré se změnilo; přišel nový režisér a inscenoval v novém pojetí tutéž hru Ostrovského se stejným představitelem. Koncem sezóny musel týž herec hrát tutéž roli v jiném městě u třetího režiséra ještě modernějšího ražení. Tak se stalo, že jeden a týž herec vystupoval během jediné sezóny ve stále stejné úloze, pojaté ale potříkrát jinak, zcela opačně. Dokázal by to Thomasso Salvini, vzmohla by se M. N. Jermolovová na takovou geniální všestrannost?

Co takhle provést stejný experiment s takovým malířem jako Repin a objednat u něho v průběhu osmi měsíců tři obrazy: jeden podle Repina, druhý podle Gauguina a třetí podle Maleviče?!

To by byl tak přibližný obrázek toho, co se odehrávalo v divadelním světě v období, které teď popisují – období návratu našich kolegů ze zahraničí do Moskvy.

Mohli jsme se snad v atmosféře tehdejší dezorganizace pokoušet znovu stmelovat náš dočasně rozdělený soubor a uvažovat o nových perspektivách a nových cestách pro naše umění?

Opět jsme se jako před sedmnácti roky, před prvním zahraničním zájezdem roku 1906, octli na slepé koleji. Chtělo to podstoupit na větší vzdálenost a zdálky obhlédnout celkový obraz, abychom se v něm správně vyznali. Krátce a dobře, potřebovali jsme odjet na čas z Moskvy. Proto jsme se rozhodli, že využijeme dávná pozvání z Evropy a z Ameriky, a podnikli jsme zájezd, který trval od září 1922 do srpna 1924.

Němirovič-Dančenko musel odříct zajímavou cestu a zůstat v Moskvě spolu s částí souboru a Hudebním studiem, které při Moskevském uměleckém divadle založil.

Rozsah knihy mi brání popisovat americký zájezd. O tom se nedá vyprávět na několika stránkách. Mimoto by mě líčení cesty odvedlo od zvoleného směru, sledujícího mé tvůrčí hledání a evoluci umění. Tento směr jsem ovšem musel po dobu cesty dočasně opustit, protože ve vlacích a hotelích se nedalo pokračovat v experimentech a bádání. Nicméně částečně se mi podařilo poznat (tedy pocítit) nové a důležité jevy v oblasti hlasu a řeči, které mě tehdy zajímaly ze všeho nejvíc. O tom se musím aspoň stručně zmínit.

Stalo se totiž, že po příjezdu z Ruska do Berlína, kde jsme se s plným úsilím pustili do zkoušení, do režijní a herecké práce a kde jsem zároveň

musel jako reprezentant divadla často řečnit ve velkých sálech, mi začal vypovídat hlas. Sípání a slábnutí hlasu a jeho rychlá únava mi vadily v práci. Navíc byla přede mnou velká americká sezóna, která podle smlouvy slibovala intenzivní pracovní zátěž. Starost o hlas mě donutila pustit se do každodenních hlasových cvičení podle informací, které mi kdysi poskytl jednak staříček F. P. Komissarževskij, jednak M. G. Gukovová a A. V. Bogdanovič, pěvci z Operního studia Velkého divadla, které jsem vedl. Jenže hotelový život takové práci nesevědí. Jednou vám zaklepe na dveře nervózní soused, jindy je vám samotnému trapně a připadá vám, že u všech dveří jsou nastavené uši, zvědavé na váš špatný zpěv. Cvičil jsem proto s vynaložením jen poloviny hlasové energie, což bylo právě pro hlas velice prospěšné. Každodenně po dobu dvou let jsem systematicky pracoval na svém hlasu a posílil tak jeho mluvní schopnosti. Sípání mě přešlo a zdárně jsem absolvoval dvě americké a evropské sezóny s ranními zkouškami, častými představeními a projevy po divadle na různých recepcích a rautech. Ještě důležitější bylo, že mě práce s hlasem zaujala a já pochopil (pocítil), jak má pro herce velký praktický a umělecký význam.

Vedle zpěvu jsem se učil mluvit prostě, výrazně a ušlechtilě. V této obtížné oblasti jsem dosud nedosáhl toho, co chci, a možná že už nedosáhnu. Nicméně moje práce mi odhalila mnoho důležitého, co mohu předat mládeži.

To všechno byl výsledek bádání, které jsem prováděl v Operním studiu.

Po návratu do vlasti po dvouletém vystupování ve světě nás v Moskvě přivítaly velké změny; mnoho z nich mě překvapilo. Začnu tím, že tvůrčí život herců, nehledě na to, že divák zchudl a programy většiny divadel trpěly malou návštěvností, mi připadal intenzivní ve srovnání se Západem, kde se ještě projevovalo dočasné ochabnutí po světovém otřesu.

Nemohu bohužel ustupovat od vytčeného obsahu knihy a hovořit zde o krásných představeních uvedených za naší nepřítomnosti Němirovičem-Dančenkem v Moskevském uměleckém divadle s účastí jeho Hudebního studia. V této knize o „mém životě v umění“ se mohu dotknout hudební oblasti jen potud, pokud bezprostředně ovlivnila můj umělecký vývoj. Pokud jde o jiná divadla, překvapilo mě, že mnohé záměry, o nichž se před naším odjezdem teprve začínalo mluvit, dostaly už definitivní podobu. Dá se říci, že teď máme nová divadla různých typů: agitační s politickou satirou a tendencí; revue s odvážnými a vynalézavými jevištními triky

amerického střihu; divadlo publicistických žánrů zabývajících se problémy běžného života; experimentální divadlo; divadla kompilativního typu bez vlastních nápadů, ale schopná přizpůsobit nejvýraznější a nejzdařilejší výsledky odjinud svým scénickým a hereckým možnostem. Krásný architektonický a sošný princip, konstruktivismus a využití scénických plošin byly novým uměním plně vyčerpány. Není snad jediného divadla, které by z nich nevycházelo. Groteskní pojetí výpravy, dekorací a kostýmů bylo dovedeno na mimořádně průbojnou, leckdy talentovanou a uměleckou úroveň. Smělá kresba masky se zlatými a stříbrnými vlasy, futuristický způsob líčení, přilepené kartónové a plastické detaily byly jednomyslně přijaty a kopírují je téměř všechna divadla.

Za poslední dobu bylo u nás vyřešeno nemálo dozrálých scénických problémů. Například dnes tak oblíbený inscenační princip zavedený V. E. Mejercholdem. Mejerchold směle ukazuje rub jeviště, dosud pečlivě před divákem skrývaný. V jeho divadle je jeviště zcela otevřené a spojené s hledištěm, takže oba prostory představují jeden celek, v jehož hloubce, na pozadí přenosných stěn, vystupují herci. Pouze na ně dopadá jasné světlo, takže v jinak polotemném divadle tvoří jediný světelný ostrov a objekt pro zraky diváků. Tímto prostým způsobem Mejerchold neobyčejně vynalézavě jednou provždy skoncoval s jevištním portálem, který vadí herci a režisérovi při některých komorních inscenacích. Jevištní portál je velký a v jeho mohutném rámu vypadají představitelé rolí malincí. Prostor portálu je zavazuje, proto scénografové portál dekorativně zakrývají závěsy a sufitou, které však odvádějí divákovu pozornost od herce. U Mejercholda portál chybí, není tu tedy ani rozlehlý prostor rámu, který by bylo nutno zakrývat; divák ho prostě nevidí, proto může soustředit pozornost na to, co mu chce režisér ukázat, byť to byla nevelká přenosná stěna nebo jedna rekvizita atp.

V oblasti čistě vnější herecké techniky jsem byl také upřímně překvapen mnoha významnými úspěchy. Nepochybně se u nás objevil nový herec, i když ještě s malým písmenem: herec akrobat, zpěvák, tanečník, přednášeč, mim, pamfletista, humorista, řečník, konferenciér, politický agitátor – najednou a současně. Nový herec umí všechno: zazpívat kuplet i romanci, zarecitovat verše, přednést text role nebo zahrát na piano, na housle, hrát kopanou, tancovat foxtrot, metat kozelce, stát na rukou i chodit po nich, hrát v tragédii, ve vaudevillu. To všechno samozřejmě nedělá jako opravdový specialista, jen jako diletant, protože skutečný klaun metá kozelce líp, skutečná baletka, dokonce i ze sboru, tančí a pianista nebo houslista z orchestru hraje líp než nový herec.

Nicméně mnohostranný, pro divadlo tolik potřebný herecký výcvik a průprava těla, hlasu a vůbec celého výrazového aparátu dosáhly v poslední době, stejně jako výpravná složka, značných a pěkných výsledků. Je třeba se obdivovat fantazii, talentu, mnohostrannosti, odvaze, vtipu, vynalézavosti, vkusu a znalosti jeviště, které osvědčili vynálezci všech těchto scénických novinek a objevů. Pěju na ně chvalozpěvy. Leč s výhradou.

Pokud tělesná kultura napomáhá hlavním tvůrčím úkolům umění, tj. *tlumočit uměleckou formou život lidského ducha*, potud z celé duše vítám nové vnější úspěchy moderního herce v rozvoji vnějších výrazových prostředků. Ale jakmile se tělesná kultura stává samoúčelem v umění, jakmile začíná znásilňovat tvůrčí proces a prohlubovat nesoulad mezi směřováním ducha a hereckou stylizací, jakmile potlačuje cit, prožitek, stává se ze mne v té chvíli zapřísáhlý odpůrce nových a krásných vymožeností.

Čím to že přes úspěch vnějšího hledání vyhlíží nové divadlo tak obnošené a staře? Proč je v něm tak nudno?

Není to snad proto, že moderní umění není *věčné*, ale jen módní?

Anebo proto, že vnějšíkové inscenační možnosti jsou příliš omezené, a proto odsouzené k opakování, které samozřejmě omrzí?

Při pozornějším pohledu bije do očí fakt, že se v novém umění uplatňují stále tytéž staré jevištní prostředky, které jsme už vyzkoušeli: pořád ta stejná pódia a plošiny, přenosné stěny, drapérie, černý samet, krajně levé malířství zakrývající zastaralost hereckého umění. To jen dokazuje, že všechny vnějšíkové inscenační možnosti divadla byly patrně do dna vyčerpány a víc už se v této oblasti najít nedá.

Nové teď vzniká z nových kombinací dobrých starých zapomenutých postupů.

Ale proč v novém divadle vládne nuda?

Není to snad proto, že vnějšíkové, třeba formálně krásné a průbojně, nemůže žít na divadle samo o sobě? Vnějšíšek musí mít vnitřní oprávnění, jedině tehdy diváka uchvátí. Vada moderního umění tkví v tom, že vnější inscenační a herecké možnosti sice dosáhly vývojového vrcholu, jsou definitivně vyčerpány, ale na vnitřní tvůrčí možnosti se dokonale zapomnělo. Nejen to, novátoři je lehkomyšlně zatracují, jelikož neberou v úvahu, že lidskou přirozenost nelze změnit a že tělo nemůže žít bez duše.

Jestliže jsem byl na poli vnějšího umění – umění vnějšíkové formy – překvapen velkými úspěchy nového herectví, pak v oblasti vnitřní, duchovní tvorby jsem byl nelíčeně zarmoucen zcela opačným jevem.

Nové divadlo nezrodilo ani jednoho nového herce tvůrčího typu, silného

schopností zobrazovat život lidského ducha, neobjevilo ani jeden nový postup, nepokusilo se o jediný náznak hledání v oblasti vnitřní techniky, nevytvořilo ani jeden skvělý soubor; prostě nedosáhlo ani jediného úspěchu v oblasti duchovní tvorby.

Nejen to. Byl jsem překvapen, že spolu s novou scénickou formou se na jeviště vrátily úplně zvetšelé způsoby vnějšího, teatrálního, nezúčastněně chladného přehrávání, zděděného od staříckých francouzských melodramat a operních parodií, takzvaných vampuk.

Jenže starý herec z časů našich babiček ovládal své výrazové prostředky jako na slovo vzatý mistr, dědic dřívější staleté kultury, kdežto dnešní herec užívá zvetšelé manýry jako diletant.

Čím však vysvětlit, že vnějšíková vyhocená forma moderního umění je uvnitř naplněna starým šmíráckým haraburdím naivně vydávaným za něco nového?

Příčina je prostá a nejednou jsem o ní v této knize hovořil: příroda se mstí za násilí na ní páchané.

Úplně stačí postavit herce před tvůrčí úkol, který přesahuje jeho možnosti, a vyvolat tím násilí; vzápětí se vylekaný cit schová do své skrýše a vyšle za sebe hrubé řemeslo s celým arzenálem šablon. Čím jsou úkoly pro herce obtížnější a neúměrnější, tím hrubší, primitivnější a naivnější je jeho řemeslo. Přitom úkoly, které teď stojí před hercem, jsou nadmíru těžké, mnohotvárné a mnohostranné. Za prvé má obhájit smělou, až drze vyostřenou uměleckou formu inscenace a vnějšího hereckého projevu. K tomu potřebuje vnitřní techniku prožívání dovedenou k naprosté dokonalosti. Takové umění současný herec neovládá. Za druhé je třeba umět předělávat staré dramatiky na nový způsob nebo zcela zbavit divadlo básníka a jeho tvorbu zaměnit nejen zvněžku, ale i duchovně – tvorbou samotných herců. Za třetí je nutno vyrvat z díla duši a místo ní do něho vložit tendenci nebo utilitární cíl. Jestli jsou první dva úkoly neúnosně těžké, pak poslední je v umění prostě nesmyslný. Není proto divu, že herce v bezvýhodné situaci tvůrčí cit opouští a jeho místo zaujímá stará, naivní a zapomenutá šablona nejhrubšího zrna, šablona, která se teď vydává za novou deklamaci, za nový výraz, za nový herecký čin.

Nenastal již čas zamyslet se nad hrozícím nebezpečím a vrátit umění jeho duši – bude-li třeba, dokonce na úkor krásné vnější formy, jež vystřídala dřívější, zastaralý tvar?

Nezbývá než urychleně zlepšit a pozvednout duchovní kulturu a techniku herců na takovou výši, na jaké je dnes jejich tělesná kultura. Jedině tehdy

nabude nová forma nezbytného vnitřního zdůvodnění a oprávnění; bez nich zůstane neživotná a ztratí právo na existenci.

Taková práce je ovšem nesrovnatelně složitější a zdlouhavější. Vyostřovat cit a jeho prožívání je daleko obtížnější než vyostřovat vnější podobu ztělesněné postavy. Bez duchovní tvorby však divadlo nemůže být, a proto je nutné pustit se co nejrychleji do díla. Jak ho ale naplnit a jaká je moje úloha v nové práci?

Závěry a perspektivy

NEJSEM UŽ MLADÝ a můj herecký život se blíží k poslednímu dějství. Nastala doba bilancování, doba posledních výhledů, závěrečných pracovních plánů. Moje práce jako režiséra a herce se ubírala zčásti v rovině vnějškově výpravné, ale hlavně v rovině duchovní herecké tvorby.

Nejprve uzavřu záležitost vnějších, scénografických možností a úspěchů, jichž jsem byl v tomto směru svědkem.

Když jsem vyzkoušel všechny cesty a prostředky tvůrčí divadelní práce, když jsem splatil daň různým inscenačním proudům – historicko-naturalistickému, symbolickému, ideovému a dalším, když jsem prozkoumal scénografii rozličných uměleckých směrů a principů – realismu, naturalismu, futurismu, schematizace, vyumělkovaného zjednodušení, principu sošného, závěsového, s pohyblivými stěnami, tylem i všemožnými světelnými efekty, dospěl jsem k přesvědčení, že žádný z těchto prostředků nepředstavuje optimální pozadí, na němž by vynikl tvůrčí herecký projev. Jestliže jsem dříve při zkoumání dekoračních a jiných výprav docházel k závěru, že naše možnosti jsou v tomto ohledu skrovné, nyní musím přiznat, že všechny zbývající jevištní možnosti jsou vyčerpané do dna.

Jediným pánem a vládcem scény je nadaný herec. Přitom se mi však nepodařilo najít pro něj takové jevištní prostředí, které by mu nepřekáželo, ale naopak pomáhalo v jeho složité umělecké práci. Taková scéna by měla být prostá, její prostota by ovšem nesměla vycházet z chudé, nýbrž bohaté fantazie. Bohužel nevím, jak dosáhnout toho, aby prostota bohaté fantazie nevystupovala do popředí ještě výrazněji než přehnaná nádhera teatralnosti. Ukázalo se, že jednoduchost pohyblivých stěn, sukna, sametu a provazových dekorací z *Života člověka* a četných jiných je mnohem horší. Upoutává na sebe větší pozornost než obvyklá výprava, již naše oko přivyklo a kterou přestává vnímat. Nezbyvá než doufat, že se zrodí nějaký

velký umělec a vyřeší tento neuvěřitelně obtížný jevištní úkol tím, že pro herce vytvoří jednoduché, ale umělecky bohaté scénické prostředí.

Jestliže se však na poli výpravy mohou všechny divadelní prostředky považovat za prozkoumané, pak v oblasti vnitřní herecké tvorby vypadá situace docela jinak. Tam je všechno ponecháno talentu, intuici, tam vládne ve valné většině případů neomezený diletantismus. Zákony herecké tvorby nejsou probádány a mnozí pokládají jejich studium za zbytečné a dokonce za škodlivé.

Starý názor, že herec na jevišti potřebuje pouze nadání a inspiraci, je dostatečně rozšířen i dnes. Jeho zastánci se rádi dovolávají geniálních herců, jako byl náš Močalov, který prý potvrzuje jejich názor svým uměleckým životem. Nezapomínají ani na Keana – takového, jak byl představován ve známém melodramatu. Pokuste se říct hercům špatně obeznámeným se svým uměním, že uznáváte techniku, a oni začnou s pohrdáním křičet:

„Tak vy tedy zavrhuje talent, duši!“

Existuje i jiný velice rozšířený názor v našem umění – že je totiž potřebná především technika, a co se týče talentu, ten ovšem není na překážku. Když herci tohoto ražení zaslechnou, že uznáváte techniku, budou vám v první chvíli tleskat. Ale jestliže se jim pokusíte říct, že technika zůstává technikou, že rozhodující je přece jen talent, inspirace, nadvědomí, prožívání a že je tu technika právě kvůli nim, že vědomě slouží k tomu, aby podněcovala tvůrčí nadvědomou činnost, vaše slova je přímo zděsí.

„Prožívání?“ zvolají. „To už vyšlo z módy!“

Nebojí se snad tito lidé skutečného citu a prožitku na jevišti proto, že sami v divadle nedovedou nic procítovat ani prožívat?

Devět desetin hercovy práce, devět desetin jeho činnosti spočívá v tom, aby procítil roli duchovně, aby ji zažil; když to udělá, má roli skoro hotovou. Bylo by nesmyslné nechávat devět desetin práce na prosté náhodě. Ať si výjimečné talenty procítí a vytvoří roli hned; pro ně se zákony nepíší, ti je píší sami. Ale nejzvláštnější na všem je, že právě od nich jsem jakživ neslyšel, že technika je zbytečná, že stačí pouze talent, nebo obráceně, že technika je na prvním místě a talent až na druhém. Naopak, čím větší herec, tím víc se zajímá o techniku svého umění.

„Čím větší talent, tím víc vyžaduje péče a techniky,“ řekl mi jeden velký herec. „Když řve a falešně zpívá někdo se slabým hláskem, je to nepříjemné; ale kdyby začal zpívat falešně Tamagno se svým hromovým hlasem, bylo by to strašné.“

Tak usuzuje skutečný talent.

Všichni velcí herci psali o herecké technice, všichni až do pozdního stáří každodenně rozvíjejí a udržují svou techniku zpěvem, šermem, gymnastikou, sportem atakdale. Všichni po léta studují psychologii role a vnitřně na ní pracují, a jenom samostatní géniové se chvástají svou příbuzností s Apollónem, svým všeobjímajícím nitrem, inspirují se vodkou, drogami a předčasně opotřebovávají temperament a nadání. Ať mi někdo vysvětlí, proč houslista hrající v orchestru první nebo desáté housle musí dennodenně dlouhé hodiny cvičit své etudy. Proč tanečník dennodenně pracuje na každém svalu svého těla. Proč malíř či sochař dennodenně maluje a sochá a den promarněný bez práce považuje za nenávratně ztracený, zatímco herec nemusí dělat nic, může trávit dni po kavárnách ve společnosti roztomilých dam a po večerech se spoléhat na milodar shůry a na protekci u Apollóna. Tak dost! Copak lze mluvit o umění, když jeho žreci uvažují jako diletanty?

Neexistuje umění, které by nevyžadovalo virtuozitu, a neexistuje konečná míra pro úplnost této virtuozity. Znamení francouzský malíř Degas říkal:

„Máš-li mistrovství za sto tisíc franků, přikup si ho ještě za pět sous.“

Tato nutnost získat zkušenosti a mistrovství je zvlášť patrná v divadelním umění. Vždyť tradice malířství se uchovává v muzeích a ve sbírkách obrazů, tradice slovesného umění v knihách, bohatství hudebních forem v notách a zápisech. Mladý malíř může stát dlouhé hodiny před obrazem a snažit se postihnout Tizianův kolorit, Velasquezovu harmonii nebo Ingresovu kresbu. Je možné znovu a znovu číst oduševnělé Dantovy řádky nebo vybroušené Flaubertovy stránky, je možné prozkoumat do všech detailů Bachovu nebo Beethovenovu tvorbu. Ale umělecký výtvar zrozený na jevišti žije pouze okamžik, a kdyby byl sebekrásnější, nedá se mu poručit, aby trval.

Tradice jevištního umění žije pouze v hercově talentu a jeho dovednosti. Neopakovatelnost dojmu, který získává divák, omezuje úlohu divadla jako místa studia jevištního umění. V tomto smyslu nemůže divadlo začínajícímu herci zaručit stejné výsledky, jaké mohou dát muzeum nebo knihovna mladému malíři nebo spisovateli. Při současné dokonalosti vědy bylo by ovšem možné pokusit se zapsat na gramofonové desky hlasy dramatických umělců a jejich gesta a mimiku reprodukovat na plátně, což by byla skvělá pomůcka pro začínající herce. Ale nic nemůže zachytit a předat potomkům onen vnitřní průběh citu, ony vědomé cesty k branám nadvědomého, které jediné tvoří skutečný základ divadelního umění. Je to oblast živé tradice. Je to pochodeň, která může být předána jenom bezprostředně, přitom ne

z jeviště, ale pouze výukou, odhalováním tajemství, řadou pokynů z jedné strany, a úpornou, zanícenou prací vedoucí k pochopení těchto tajemství ze strany druhé.

Hlavní odlišnost hereckého umění od ostatních uměleckých druhů spočívá navíc v tom, že kterýkoli jiný umělec může tvořit tenkrát, když se ho zmocní inspirace. Kdežto jevištní umělec musí svou inspiraci ovládat a umět ji vyvolat v době uvedené na divadelních plakátech. To je hlavní tajemství našeho umění. Bez něho jsou nejlepší vnitřní vlohy i nejskvělejší vnější technika bezmocné. Toto tajemství si každý bohužel žárlivě střeží. Velcí jevištní mistři, až na malé výjimky, se je nejen nesnažili odhalovat svým mladším kolegům, ale střežili je pod neproniknutelnou clonou, což do značné míry bránilo rozvíjení tradice. A nedostatek tradice odsuzoval naše umění k diletantismu. Z neschopnosti najít vědomou cestu k bezděčné tvorbě dospěli herci k zlobohnému předsudku zavrhujevímu vnitřní, duševní techniku. Ustrnuli na povrchním jevištním řemesle a pokládali jalové herecké rozpoložení za skutečnou inspiraci.

Dochovaly se nám jednotlivé myšlenky vyslovené Shakespearem, Molièrem, otcem a synem Riccoboniovými, Lessingem, velikým Schröderem, Goethem, Talmou, Coquelinem, Irvingem, Salvinim a jinými zákonodárci našeho umění z nejrůznějších zemí. Tyto cenné myšlenky však netvoří systém, nejsou převedeny na společného jmenovatele, a proto zůstává faktem skutečnost, že v našem umění chybí pevné základy, jimiž by se mohl řídit vyučující. V Rusku, které přehodnotilo vše, co mu dal Západ, a vytvořilo své osobité národní umění, neexistence pevných základů, jež by toto umění zafixovalo, se pociťuje ještě pronikavěji. Když pomíneme hory napsaných článků, knih, přednášek a referátů o umění, když pomíneme hledání novátorů – s výjimkou několika poznámek Gogolových a několika řádek ze Ščepkinových dopisů, nebylo u nás napsáno nic, co by bylo prakticky nezbytné a vhodné pro herce ve chvíli, kdy tvoří, co by jako příručka učitelů sloužilo ve styku s žáky. Všechno, co bylo napsáno o divadle, je pouhá filozofie, někdy velice zajímavá, skvěle hovořící o výsledcích, jichž by se mělo v umění dosáhnout, nebo kritické úvahy o vhodnosti či nevhodnosti už dosažených výsledků.

Všechna tato díla jsou cenná a potřebná, ale ne pro bezprostřední praktickou práci, protože se nezmiňují o tom, jak dosáhnout konečných výsledků, co je třeba dělat dřív a co později se začínajícím i zcela nezkušeným žákem, anebo naopak s přespříliš zkušeným a zkaženým hercem. Jaká cvičení na způsob solfeggia potřebuje? Jaké stupnice, arpeggia potřebuje herec k roz-

víjení tvůrčího citu a k prožívání? Je třeba je očíslovat přesně jako ve sbírkách úloh pro soustavné procvičování ve škole i doma. O tom všechny práce a knihy o divadle mlčí. Neexistuje praktická příručka. Existují pouze pokusy, ale o nich je buď předčasné mluvit, nebo za to ani nestojí.

V oblasti praktické výuky koluje jakési ústní podání, jehož původcem je Ščepkin a jeho následovníci, kteří studovali své umění intuitivně, ale nepro-
věřovali je vědeckým způsobem a nezakotvili své poznatky v určitém konkrétním systému. Je zapotřebí mluvit o tom, že nemůže existovat systém, jak vyvolat inspiraci, stejně jako nemůže existovat systém pro geniální hru na housle nebo pro Šaljapinův zpěv? Génium se dostalo toho nejdůležitějšího od samotného Apollóna, ale existuje také obor, i když nevelký, ale závažný, který je ve stejné míře potřebný a nezbytný jak pro Šaljapina, tak pro sborového zpěváka, protože jak Šaljapin, tak sborový zpěvák mají plíce, dýchací ústrojí, nervy, zkrátka celý organismus – jeden dokonalejší a druhý méně dokonalý – které při vyluzování tónu v živém těle fungují podle stejných zákonů platných pro všechny lidi. Také v oblasti rytmu, plastiky, zákonů mluvy, a také v posazení hlasu a dýchání existuje mnoho společného, a proto pro všechny stejně závazného. Totéž platí o psychickém a tvůrčím životě, neboť všichni herci bez výjimky přijímají duchovní potravu podle zákonů daných přírodou, uchovávají vjemy v intelektuální, afektové nebo svalové paměti, přehodnocují materiál ve své herecké představitosti, vytvářejí dramatickou postavu s veškerým vnitřním životem, který je v ní obsažen, a ztělesňují ji podle známých a pro všechny závazných přírodních zákonů. Tyto obecné tvůrčí zákony, postizitelné naším vědomím, nejsou početné, jejich úloha není tak významná a omezuje se na vedlejší úkoly. Nicméně tyto přírodní zákony, dostupné vědomí, musí být každým hercem prostudovány, protože pouze jejich prostřednictvím lze uvést do chodu nadvědomý tvůrčí aparát, jehož podstata zůstane zřejmě navždy mimo dosah našeho chápání. Čím geniálnější herec, tím je toto tajemství větší a záhadnější, a tím potřebnější je technika tvůrčí činnosti ovládaná vědomím, aby působila na nadvědomé skryše, kde dříme inspirace.

A právě tyto elementární psychofyzické a psychologické zákony nejsou dodnes ještě jaksepatří prozkoumány. Informace o nich, jejich průzkum a praktická cvičení – etudy, solfeggio, arpeggio a stupnice – založená na těchto výzkumech v hereckém umění nenašly místo a činí z něho náhodnou improvizaci, někdy oduševnělou, jindy naopak sniženou na prosté řemeslo s šablonami a klišé jednou provždy danými.

Copak herci studují své umění, jeho přirozenou podstatu? Ne, nikoli,

studují, jak hrát tu či onu roli, a ne jak ji organicky vytvořit. Řemeslo herce učí, jak vcházet na jeviště a hrát, kdežto skutečné umění musí učit, jak vědomě v sobě vzbuzovat bezděčnou tvůrčí schopnost pro nadvědomou organickou činnost.

Prvořadým úkolem, nejbližší etapou našeho umění, bude bezpochyby usilovná práce v oblasti vnitřní herecké techniky. Jaká je moje role v této práci, kterou máme před sebou? Postavení nás starců a představitelů dřívějšího, takzvaného buržoazního umění, se silně změnilo. My, staří revolucionáři umění, se octli na jeho pravém křídle, a jak už bývá tradicí, leví na nás museli zaútočit. Potřebují mít přece nepřátele, na něž útočí. Naše nová role není tak příjemná jako dřívější. Vůbec si nestěžují, pouze konstatují. Každý věk má svoje. Nesluší se, abychom si stěžovali. Prožili jsme své. A nejen to, musíme děkovat osudu, že nám dal možnost jedním okem nahlédnout do budoucna, co bude po nás. Musíme se snažit pochopit perspektivy, konečný cíl, tak lákavý pro mladé pokolení. Žít a porovnat, co se děje v mladých hlavách a srdcích, je velice zajímavé.

V nové situaci bych se však chtěl vyhnout dvěma rolím. Bojím se, abych se nestal starcem, který si hraje na mladého, který se mladým vtírá do přízně a tváří se, jako by byl jejich vrstevník – s týmž vkusem a přesvědčením, jako mají oni, který se jim snaží pochlebovat, a přestože je dýchavičný, pokulhává a klopýtá, belhá se za mládeží ve strachu, aby za ní nezaostal. Ale nechtěl bych hrát ani druhou, opačnou roli. Bojím se stát příliš zkušeným starcem, který všemu porozuměl, je netolerantní, věčně nespokojený, bručlavý, neuznává nic nového, který zapomněl na hledání a omyly svého mládí.

V posledních letech svého života bych chtěl být tím, čím ve skutečnosti jsem, tím, čím musím být podle přirozených zákonů přírody, podle nichž celý život žiji a pracuji v umění.

Kdo však jsem a co představuji v novém, rodícím se divadelním životě? Mohu jako kdysi do nejmenších detailů chápat všechno, co se děje kolem a pro co plane mládež?

Myslím, že mnohé z jejich mladých tužeb už pochopit nemohu, to je zcela přirozené. Nutno mít odvahu si to přiznat. Z mého vyprávění teď víte, jak jsme vyrůstali. Srovnajte naši minulost s nynějším životem, který zocelil mladé pokolení v nebezpečí a zkouškách revoluce.

Naše doba byla dobou mírového Ruska, dobou hojnosti pro nemnohé. Nynější pokolení formovala válka, světové otřesy, hlad, přechodné období,

vzájemné nepochopení a nenávisť. My byli svědky minoha radostí, ale málo jsme se o ně dělili se svými bližními a teď platíme za svůj egoismus. Nové pokolení však radosti téměř nezná, hledá je a vytváří v souladu s novými životními podmínkami, snaží se po svém dohonit mladá léta ztraceného osobního života. Není na nás, abychom je za to soudili. Naší věcí je, abychom se zájmem a přízní sledovali evoluci života a umění, jež se před našima očima rozvíjí podle přirozených přírodních zákonů.

Existuje ale oblast, v níž jsme ještě nezestárli, naopak, čím déle budeme žít, tím v ní budeme zkušenější a silnější. Tady můžeme vykonat mnohé – můžeme pomoci mládeži svými znalostmi a zkušenostmi. Nejen to! Mládež se v tomto ohledu bez nás neobejde, jestliže nechce podruhé objevovat už objevenou Ameriku. Jedná se o vnější a vnitřní techniku našeho umění, stejně závaznou pro všechny – mladé i staré, levého i pravého zaměření, ženy i muže, nadané i průměrné. Správné posazení hlasu, rytmičnost, dobrou dikci potřebuje stejně ten, kdo zpíval za starých časů Bože, cara chraň, jako ten, kdo nyní zpívá Internacionálu. A tvůrčí herecké procesy zůstanou ve svých přirozených přírodních základech pro nová pokolení týmiž, jakými byly pro pokolení předcházející. Ale zatím právě v této oblasti se začínající herci nejčastěji vymknou a mrzačí svou přirozenost. Můžeme jim pomoci, můžeme je varovat.

Je ještě jedna oblast, v níž se může naše zkušenost mládeži hodit. Na základě toho, co jsme prožili, nikoli podle slov pouhé teorie, víme, co je to věčné umění a jakou cestu mu určila sama příroda, a víme také z vlastní praxe, co je to módní umění, a známe jeho pěšinky a zkratky. Měli jsme možnost přesvědčit se, že pro mladého člověka je velice užitečné sejít načas z vyšlapané cesty, ze spolehlivé dálnice na cestičku, volně se proběhnout, natrhat si květiny a ovoce, a potom se s nimi znovu vrátit na původní cestu a neúnavně pokračovat ve své pouti. Je ovšem nebezpečné dostat se úplně na scestí, uhnout z hlavní cesty, po níž se od nepaměti ubírá umění. Vždyť ten, kdo nezná tuto věčnou cestu, je odsouzen, aby bloudil slepými uličkami a pěšinkami, které ho zavedou do nejdlejších míst, nikoli ke světlu a prostoru.

Jak se však mohu podělit s mladším pokolením o výsledky své práce a varovat je před omyly plynoucími z nezkušenosti? Když se nyní ohlížím na cestu, kterou jsem prošel, na svůj život v umění, napadá mě srovnání se zlatokopem, který musí nejdřív dlouho putovat neschůdnými kraji, než objeví ložiska zlata, a potom musí promývat stovky kilogramů písku a kamení, než získá několik zrníček vzácného kovu. A já stejně jako ten

zlatokop mohu svým potomkům předat nikoli svou práci, svá hledání a své útrapy, radosti a zklamání, ale jen tu drahocennou rudu, kterou jsem dobyl.

Takovou rudou v mém hereckém oboru, výsledkem celoživotního hledání, je takzvaný můj „systém“, metoda herecké práce, k níž jsem dospěl, která umožňuje herci vytvářet obraz role, odkrývat v ní život lidského ducha a přirozeně ji ztělesňovat na jevišti v krásné umělecké formě.

Základem této metody se staly zákony hercovy přirozené podstaty, které jsem poznal v praxi. Klad metody spočívá v tom, že v ní není nic, co bych si vymyslel nebo neproověřil v praxi na sobě nebo na svých žácích. Sama přirozeně vyplynula z mé dlouholeté zkušenosti.

Můj „systém“ se dělí na dvě hlavní části: 1. vnitřní a vnější hercova práce na sobě samém; 2. vnitřní a vnější práce na roli. Vnitřní práce na sobě samém tkví ve vypracování psychické techniky, která pomáhá herci vyvolat tvůrčí rozpoložení, při němž se nejsnadněji dostane do stavu inspirace. Vnější práce na sobě samém pak záleží v přípravě tělesného aparátu k ztvárnění role a věrnému přetlumočení jejího vnitřního života. Práce na roli spočívá ve studiu duchovní podstaty dramatického díla, onoho zrna, z něhož vzniklo a které určuje jeho smysl, stejně jako smysl všech jeho rolí.

Nejhorší nepřítel pokroku je předsudek: brzdí, zatarasuje cestu rozvoji. Takovým předsudkem v našem umění je názor hájící diletantský vztah herce k vlastní práci. A s tímto předsudkem chci bojovat. Mohu pro to však udělat jen jednu věc: vyložit to, k čemu jsem dospěl za léta své praxe, ve formě jakési gramatiky dramatického umění s praktickými cvičeními. Zájemci ať si je projdou. Výsledek přesvědčí ty, co upadli do slepé uličky předsudku.

Tuto práci mám teď před sebou a doufám, že ji splní má příští kniha.

NEOTIŠTĚNÉ KAPITOLY A ÚRYVKY

V archívu K. S. Stanislavského uloženém v Muzeu Moskevského uměleckého divadla jsou tyto materiály, jež mají vztah k 1. vydání knihy Můj život v umění (1926): 1. strojopisný text rukopisu (počítaje kapitolou Plody osvěty), podle něhož se prováděla sazba; 2. strojopisný text rukopisu (počítaje kapitolou Othello) s poznámkami na okrajích od V. I. Němiroviče-Dančenka; 3. jednotlivé kapitoly, úryvky a varianty.

V Dodatcích jsou otištěny některé dříve nepublikované kapitoly, úryvky a varianty z uvedených archívních materiálů. Nejprve jsou zařazeny kapitoly, příp. jejich úryvky, potom následují varianty a doplňky (pozn. aut.).

Ke kapitole Hudba

Do Moskvy přišla ze zahraničí od spisovatele Turgeněva smutná zpráva, že mu na rukou zesnul geniální Nikolaj Grigorjevič Rubinstein. Jeho tělo převezli do Moskvy, aby mohl být pohřben doma. Bylo to někdy v březnu dubnu, právě v období největšího bláta a bahna, kdy se po moskevských ulicích skoro nedalo chodit. Můj bratranec, který byl tehdy předsedou Ruské hudební společnosti a konzervatoře založené zesnulým, mě prosil, abych vypomohl při uvítání tělesných pozůstatků a také o pohřbu. Já – sedmnáctiletý mladík – jsem byl takovou žádostí polichocen a upřímně řečeno rád jsem souhlasil, že budu veřejně figurovat jako pořadatel na pohřbu tak významného člověka. Dostal jsem na starost rozmístění deputací v čele průvodu, takže jsem pak sám průvod zahajoval; musel jsem však často z různých důvodů vyhledávat svého bratrance, který řídil celý ceremoniál (potřeboval jsem se poradit třeba o trase, která nebyla dostatečně vyjasněna), běhat od čela průvodu až k rakvi, za níž kráčel můj bratranec. Byl to víc než kilometr a přitom jsem musel běhat loužemi s promáčenýma nohama. Stejně jako mnozí další pořadatelé jsem byl vyřizen hned po prvním dnu, kdy byla rakev přivezena a poté přenesena do univerzitního kostela, kde se konal pohřební obřad. Příští den měla následovat daleko větší pouť – nějakých sedm až deset kilometrů – na klášterní hřbitov za městem. Bylo rozhodnuto, že pořadatelé pojedou na koni. Jízda na koni mě tenkrát uchvacovala, a tak mě toto řešení nadchlo. Měl jsem tehdy neobyčejně krásného koně, a kdyby se mi podařilo do příštího dne sehnat nebo udělat smuteční postroj, obléct se do smutečních šatů s černým cylindrem se smutečním závojem, každého bych si svým zjevem podmanil. Zřejmě herecký rys předvádět se mě bohužel už tenkrát zcela ovládal.

Příští den jsem vyjel na krásném koni ve smutečním postroji, v černých vysokých botách, v černém dlouhém plášti a černém cylindru a zařadil se do čela průvodu. Brzy se vyrazilo; já jel jako první. Můj kůň si pěkně

vykračoval. Cítil jsem, že jsem velkolepý. Sotva se průvod pohnul, objevili se vedle mě z obou stran četníci na koních, a já si připadal jako zatčený. Efekt byl do značné míry pokažen.

„Kdo je to?“ ptali se lidí ve špalíru na ulici. „Ten na koni v tom černém? Ten mezi četníky?“

„To bude jeho koňák. A ten kůň je taky nebožtíka. Proto na něm asi jede.“ „Ale ne, ten bude z pohřebního ústavu, nejspíš vrchní funebrák.“

Netušil jsem, jaký dojem vyvolám, natož že mě ostatní pořadatelé podvedou a sami přijdou po svých. Zkrátka hrál jsem hloupou roli a dlouhou dobu jsem byl pak předmětem vtipů, žertů a karikatur. Když jsem někým přišel, pokřikovali na mě: „To je ten černý, co rajtuje!“

Nebylo to poprvé, kdy jsem zakusil fiasko při veřejném vystoupení a proslavil se tím.

Ke kapitole Úspěch u sebe sama /Ves Stěpančíkovo/

...byla vybrána velice špatná Djačenkova komedie *Guvernér*. Čím to vysvětlit? Kaju se: tím, že jsem byl tenkrát krajně zaujat francouzským divadlem, mezi jiným i Comédie Française, a snil o tom zahrát si nějakou roli francouzsky. Ale jak a kde to zařídit?! Role guvernéra byla psaná napůl zkomolenou ruštinou a napůl francouzsky. Výborně! Když nemohu hrát celou hru, tak aspoň jednu z rolí. Ještě dříve než jsme se pro hru rozhodli, dovedl jsem napodobovat lámanou ruštinu a zároveň jsem měl i víceméně dobrou francouzskou výslovnost. Oba momenty přispívají k charakterizaci jednající postavy. To vědomí mě taky hrálo hned od první zkoušky. Kromě toho jsem měl pro danou roli i předpoklad nejen z dob svého obdivu pro judicovský operetní repertoár, ale z celého cyklu sehraných rolí tohoto žánru. Francouzská gesta, manýra chování, způsoby typické pro Francouze vůbec byly uloženy v mé svalové, sluchové a zrakové paměti a čekaly, až jich bude použito. V dřívějších dobách jsme hráli sice rusky, přitom jsme však usilovali o iluzi francouzštiny a vnějšího chování Francouzů. O to lehčí bylo dosáhnout toho ve francouzštině, která sama napomáhá k správnému rytmu, správnému důrazu a všem manýrám a trikům obvykle s nimi spojeným. Častými návštěvami pařížských divadel se mi v sluchu zafixovaly všechny intonace a hlasové modulace nejlepších herců Comédie Française. Kromě toho jsem mohl být stále ve styku s výtečným živým modelem v osobě francouzského dopisovatele naší kanceláře v továrně, s nímž jsem bez váhání navázal přátelství.

V žádné jiné roli jsem se necítil tak volně, vesele, bodře a lehce. Ztvárňoval jsem postavu, aniž bych o ní přemýšlel, přišlo to naprosto instinktivně,

protože jsem se cítil na scéně dobře. Možná že se poprvé vnější podoba postavy zrodila instinktivně, z nitra. Kdoví, možná že se tentokrát projevila francouzská krev mé babičky herečky. Je nepochybné, že jsem vycházel z charakterizace role, je nepochybné, že právě v tom tkvěl úspěch role i celého představení. Miloval jsem tu roli, představení mi přinášela velká uspokojení a zřejmě jsem se znovu na nějaký čas dostal ze slepé uličky na správnou cestu.

Ke kapitole Othello

...Ukazuje se, že Salviniův Othello není vůbec Othello, ale Romeo: nevidí nic kromě Desdemony, nepřemýšlí o ničem jiném než o ní, věří jí bezvýhradně, a my nechápali, jak může Jago proměnit tohoto Romea v žárlivce Othella. Jak vám přiblížit sugestivní moc Salviniho umění! Budu mluvit obrazně, to bude lehčí.

...Salviniova tvorba na jevišti je jako odlitek z bronzu, monument. Jednu jeho část jako by odlil monologem v senátu. V dalších obrazech a dějstvích odléval další části. Všechny dohromady vytvořily monumentální pomník lidské vášně. Žárlivost, sestavená z Romeovy lásky, nekonečné důvěry, uražené lásky, ušlechtilého zděšení a hněvu, ukrutné msty... Ale my jsme nevěděli, že všechny tyto jednotlivé součásti jsou tak zřetelné, tak definovatelné, tak hmatatelné a že se dají zkoumat. Salvini ukázal každou jednotlivou část, předtím se nám zdály mlhavé, nepostizitelné, nezřetelné, zrovna jako by se rozplývaly v průzračném éteru naší touhy. A kolik nesdělitelných, nových, ještě hlubších a nejasných pocitů a vzpomínek vzbudil tenhle těžký, hrubý bronz!

Salviniův Othello je monument, pomník, zákon na věčné časy, který nelze změnit.

K. D. Balmont kdysi řekl: „Je třeba tvořit navěky, jednou a provždy.“ Právě tak tvořil Salvini: navěky, jednou a provždy.

Tím, že Salvini v monologu před senátem na okamžik pootevřel bránu ráje, tím, že při setkání s Desdemonou na vteřinu ukázal, k jaké důvěřivosti a chlapecké zamilovanosti může dospět velký, statečný a už nemladý voják – záměrně pootevřel na chvíli rajskou bránu svého umění. Naráz a na celý život si získal naši důvěru, s žádostivostí jsme se vrhali na ta místa a slova role, kterých nám Salvini velel si všimnout a vrýt si do paměti.

Jen na jednom místě nás na okamžik šlehl, zřejmě proto, aby naše pozornost neochabovala. Bylo to ve scéně na Kypru, kde tvrdě účtoval s Cassiem a Montanem. Tak strašně se na ně díval svýma velkýma očima, s takovou čistě orientální lehkostí a hbitostí tasil svůj zahnutý jatagan a rozmáchl se

jím, až blýskl vzduchem, a my v mžiku pochopili, jak nebezpečné je s ni žertovat a že Othello od sedmi let, co v jeho „pažích byla síla, jen v táborech a v poli tužil se“.

Pochopili jsme také, že může „málo, jak ten svět je velký, o jiném mluvit nežli o válčení“¹.

Začalo třetí dějství. Ta nejbanálnější operní výprava, jak bylo zvykem ve Velkém divadle. Dekorace působily rozčarování, dokud na scénu nevstoupil Salvini, aby se pokochal svou Desdemonou, potěšil se s ní a pomazlil. Hned se zdálo, že si to hrají dva mladí zamilovaní lidé, hned to byl stařec, který s otcovskou něžností laská a hladí vlasy své vnučce, hned to byl dobrák muž, který byl předurčen, aby ho ženy klamaly. Zoufale se mu nechce vracet se ke svým záležitostem a rozloučit se s Desdemonou... Tak dlouho se loučili a hovořili přitom očima a jakýmsi kabalistickými znaky zamilovaných o svých tajemstvích, která nám zůstávala utajena. A potom, když Desdemona odešla, Othello dál hleděl za ní, takže Jagovi dalo velkou práci, aby odputal pozornost generála od mladé manželky a zaměstnal ho svou osobou. Zdálo se, že dnes Jago nic nepořídí s Othellem, který planul láskou k Desdemoně. Jen tak mimochodem se díval na všechny ty listiny, lenivě si hrál s husím brkem; byl vůbec v tuze příjemném rozpoložení ducha, než aby pronikal do nějakých nudných záležitostí. Nechce se mu nic dělat, proto taky klábosí s Jagem.

Viděli jste někdy, jak generál vtípkuje z nedostatku jiné činnosti se svým sluhou? Tenhle člověk zná zblízka soukromý život svého pána, je zasvěcen do všech jeho tajemství. Nedělá s ním žádné dlouhé ceremonie, ale zároveň nezřídka vyslechne jeho názor nebo radu, i když pravda často pouze pro obveselení. Generál Othello si také, když měl náladu, rád zažertoval se svým dobrým, věrným Jagem, který ho miloval a patřil k jeho domu. Nevěděl, že má co činit s ďáblem, který ho nenávidí a tvrdě se mu mstí.

První Jagovy narážky na nevěru Desdemony Othella-Salviniho upřímně rozesmávají. Jaga to však neodradí, má svůj plán, který svede jeho oběť krok za krokem až do pekla žárlivosti. Při střetnutí s myšlenkou, která jej v nejmenším nenapadla, se Othello nejprve zarazil, hned nad ní však začal uvažovat, protože mu přišla směšná jeho pochybovačnost. Neuvěřitelnost domněnky však Othellovi ještě vylepšila náladu, třeba jen proto, že právě jemu se to nemůže stát, protože Desdemona je tak čistá. Ale sám, i když to ještě netuší, stojí už o stupínek níž, blíží ke své záhubě, a to umožňuje Jagovi postrčit jej dál. Nad další Jagovou domněnkou o Desdemoně se už Othello zamyslel déle a důkladněji, protože mu připadala pravděpodobnější, reálnější. Tentokrát bylo těžší odehnat naočkovanou myšlenku a vrátit se

¹ Přel. E. A. Saudek

k dřívějšímu blaženému stavu. Zato když se mu to podařilo, s ještě větší žádostivostí se chytá svého štěstí, které málem zakolísalo a div mu neproklouzlo mezi rukama. Potom před Othellem vyrostla ještě daleko pádnější domněnka. Sotva jej nahlodala, už Jago přichází s novým, zcela pravděpodobným faktem a po něm s naprosto logickým závěrem, před nímž nebylo úniku. Podezření začínalo přerůstat ve skutečnou víru, chyběl pouze hmatatelný důkaz. Tyhle schůdky, po nichž Othello-Salvini sestupoval z výšin blaženosti do hlubin zhoubné vášně, Salvini sestavoval s takovou přesností, nemilosrdnou důsledností a nezvratnou přesvědčivostí, že divák mohl nahlédnout do všech zákoutí Othellovy trpící duše a celým srdcem s ním soucítit.

Nové setkání s Desdemonou nevzbuzovalo už v Othellovi dřívější radost, ale mučivé rozpolcení. Je-li všechno lež, a ty jsi krásná a čistá, pak jsem se na tobě provinil a budu se kát a milovat tě desateronásobně. Je-li však pravda, co říká Jago, a ty jsi stejně prohaná, jako jsi krásná, a jen halší svou duševní zrudnost nebeskou krásou, pak jsi netvor, jakého svět nezrodil, a já jsem povinen tě zničit. Kde najdu odpověď na otázku, a přitom co nejdřív, teď hned? Chci tě políbit, ale bojím se, že se pošpiním; chci milovat, ale musím nenávidět. Stále narůstající pochybnost Salviniho-Othella dosahuje takových rozměrů, že je vám za něho strašně. S bolestí pozorujete, jak k Desdemoninu údivu Othello štítivě uskakuje, když se ho pokouší obejmout a přitisknout se k jeho choré hlavě. A okamžitě potom se Othello už kaje a chce zahladit urážlivý vznět, jemuž se neubráníl. Zdesateronásobuje něžnost, vztahuje ruce po Desdemoně, aby ji jako dřív přivinul na svou hrud. Ona se přiblíží, ale on znova pochybuje a prudce ji zastavuje, aby ještě jednou prozkoumal, jestli ho neklame. Othello před ní prchá, lépe řečeno prchá před svým vnitřním bojem a duševním rozpolcením. V dalším výstupu se Othello-Salvini objeví na scéně jakoby s rozžhavenými útroby, zrovna jako by mu někdo nalil do srdce ohnivou lávu; tělo mu hoří, strádá nejen duševně, ale i fyzicky, hledá východisko, aby se zbavil bolu. Nikde nemá stání, vrhá se na všechno, co by mohlo utišit jeho bolest, pláče jako mladík, když se loučí se svým plukem, s bojovým koněm, s děly a vojenským životem; snaží se slovy vylíčit spalující bolest duše, kterou i my diváci prožíváme spolu s ním. Nic nepomáhá. Othello hledá utišení bolesti v pomstě; naráží na jedinou oběť, která se mu zjeví před očima, mrští Jagem o zem a skokem se na něj vrhá, tiskne ho k zemi, znovu vyskakuje, zvedá nohu nad Jagovu hlavu, aby ho rozmáčkla jako hada, ale vtom strnul, zrozpačitěl, odvrátil se, a aniž se na Jaga podíval, podal mu ruku, zvedl ho ze země a sám se vrhl na lůžko a rozplakal se tak, jako nařiká tygr ve stepi, když ztratil svoji družku. V těchto chvílích je příbuznost Othella-Salviniho s tygrem očividná. Pochopil jsem, že i dřív při objetích s Desdemonou, i v kočičkách

uhlazených manýrách, když květnatě řečnil v senátu, i v samotné jeho chůzi jsem rozeznával určité rysy šelmy. Ale tenhle tygr se mohl změnit v dítě; čistě dětským způsobem úpěnlivě prosil Jaga, aby ho uchránil dalších muk, aby mu obstaral důkaz – třeba o tom nejhorším –, jen aby už to nepokračovalo, aby se zbavil pochybností.

Přísaha pomsty se u Othella-Salviniho mění v jakýsi obřad pasování na rytíře. Vypadá to, jako by křížák přísahal, že spasí svět před pohanou lidské svatyně. V této scéně byl Salvini velkolepý.

Othello se nepřičteně raduje nad přesvědčivým důkazem – šátek v rukou Cassiových. Otázka, která ho drásla, byla vyřešena, mohl udělat tečku. Vidíme však, co ho stojí úsilí držet se poté, co se definitivně rozhodl. Tu a tam však přece jen selhal. Tak ve scéně s Emilií se neovládl a jedním tygřím gestem div nevyrvál kus masa této kuplířce, která byla v jeho očích jedním z hlavních viníků. Ještě obtížněji se ovládal v přítomnosti benátského vyslance Lodovika: viděli jsme, jak mu uvnitř kypící láva stoupá postupně k hrdlu a do hlavy, dokud nedošlo ke katastrofě. Poprvé udeřil tu, kterou zbožňoval a kterou teď nenáviděl na světě ze všeho nejvíc.

Nehodlám popisovat, jak se Othello-Salvini kradl ke spící Desdemoně v posledním dějství, jak se vyděsil vlastního pláště, který vlekl za sebou, jak se kochal spící a jak se polekal a div neutekl před nevinně odsouzenou obětí. Byly chvíle, kdy celé divadlo jako jeden muž vstávalo ze svých míst, pozornost všech byla napnuta k prasknutí. Když Othello-Salvini nemilosrdně tiskl hrdlo své milované, když se vrhl na Jaga a jedním vzmachem jataganu ho srazil – znovu jsem v jeho prudkosti, mrštnosti a energii poznával bengálského tygra. Jakmile se však dozvěděl o své osudové chybě, v mžiku se změnil ve zmateného chlapce, který poprvé spatřil smrt. A po slovech pronesených před vlastní popravou v něm znova promluvil a jednal voják, jenž je zvyklý po celý život střetávat se tváří v tvář se smrtí a nebojí se jí ani v poslední minutě svého života.

Jak je všechno, co ukázal a udělal Salvini, prosté a jasné, překrásné a ohromné.

Nevim, jestli Salvini takto chápal svého Othella. Ale já jej chtěl takovým vidět nebo spíš já sám chtěl zahrát takového Othella.

/Ernst Possart/

V Moskvě bylo založeno německé Paradiesovo divadlo. Jezdili tam na pohostinská vystoupení nejlepší němečtí a rakouští herci: Barnay, Possart, Haase, Sonnenthal a další. Jednu dobu se nové divadlo těšilo všeobecné pozornosti, zejména při pohostinských vystoupeních Possarta a Barnaye.

Possart byl *herce* v nejlepší i v nejhorším smyslu slova. Barnay byl krásný *člověk* s poetickou duší.

„Mein Organ ist mein Kapital!“ (Můj hlas je můj kapitál!) říkával s patosem Possart. Velice pečoval o svůj hlas a zavedl si zvláštní režim a pravidla hygieny: jeho jídlo a nápoje nepřipouštěly nic studeného a nic horkého. Nosil s sebou teploměr, aby mohl při obědě zjišťovat teplotu pokrmů a nápojů. Přinesou polévku, Possart do ní ponoří teploměr a čeká, dokud polévka neklesne na patřičnou teplotu. Nalijí víno, on opláchně teploměr a znova jej ponoří, tentokrát do vína. Je-li nápoj příliš studený, drží dlouho sklenici v ruce a zahřívá jej. Nakolik byla tato opatrnost žádoucí a nakolik přehnaná, nehodlám soudit.

Skutečně, hlas měl Possart nejen velkolepý od přírody, ale měl ho také skvěle školený a posazený: obrovský rejstřík, velká síla a zvučnost bohužel ruší nepříjemně pošiřlávání. Nevhodné bylo i to, že Possart používal svého nádherného hlasu nejen k prostému, výraznému a ušlechtilému krásnému vyjádření myšlenek a citů, ale i k zvučným monologům ve stylu falešné německé deklamace. Sám se svým hlasem kochal a vnucoval ho i divákům. Proč? Že má hlas – chválaboju! Měl by ho užívat a mluvit prostě. Dobrý hlas se sám obhájí. A když se dobrá věc vnučuje, jen jí to snižuje. Ve vznesených chvílích vrcholné vášně se Possart uchyloval ke zpěvavě stylizované deklamaci, jako by jí chtěl nahradit nedostatek opravdového duševního vznětu. Proto z jeho hry v tragédii, i když byla svým způsobem krásná a inteligentní, čísel vždycky chlad. To se stává vždy, když se technika používá jen pro samu techniku.

Ačkoli jsem Possarta viděl mnohokrát, jeho tragické role mi neutkvěly v paměti; mám na ně jedinou vzpomínku – že i on uměl když ne tvořit *věčně*, tak alespoň o něm mluvit – sice ne *jednou a provždy*, ale zato určitě pokaždé. To ho sblížovalo s ostatními velkými herci.

Zato v komedii byl Possart velkolepý: výjimečnou prostotou a suverénností, charakterizačním uměním, jemností kresby. Ve hře Erckmanna-Chatriona *Přítel Fric*, v níž hrál roli milého a dobrého rabína, vytvořil úchvatnou bytost, před níž se nelze nepoklonit. Je navždy uložena v mé paměti a duši. Neméně kouzelnou postavu vytvořil ve hře Björnsterna Björnsona *Bankrot*, kde hrál jen v jednom dějství – roli chytrého, mazaného advokáta, který přemlouvá podnikatele, aby ohlásil bankrot. To je také nezapomenutelná postava. Dobrý byl i v roli Jaga, když pomineme tragická místa. Ale tam, kde Possart kreslil charakteristiku postavy, tam, kde vulgárně jako voják zpíval píseň, byl skvělý. Po mém soudu byl vynikající charakterní herec. Vždyť i k tragickým rolím přistupoval prostřednictvím charakteristiky. A kdyby omezil svůj repertoár pouze na takové role, které odpovídaly jeho talentu, tedy charakterní, zaujímal by v našem umění ještě

významnější místo. Ale tak už to bývá: aby se herec stal světovým, je nezbytné, aby byl určitě tragédem. Tento názor se mi zdá stejně nejsporný, jako kdybychom tvrdili, že krasavice musí být brunetka. Possart vládl zcela mimořádnou schopností vnějšího převtělení; skvěle se líčil nějakými zvláštními šminkami a měl na to vlastní metodu. V klasických rolích navlékal na ruce a nohy pozoruhodné vatony, při ostatních rolích si skvěle maskoval ruce podle holého těla.

Possartův příjezd připadl do doby mého vnitřního zmatku, kdy jsem sháněl učitele herectví. Když jsem se doslechl, že veliký umělec se uvolil dávat hodiny jednomu mému známému, následoval jsem jeho příkladu a rozběhl jsem se za Possartem, který souhlasil, že bude mým dočasným učitelem, a okamžitě přistoupil k výuce. Nejprve mě přiměl, abych přečetl ruský několik monologů. Vyslechl mě, neřekl nic a přikázal mi, abych se na příští hodinu naučil německou báseň. Při mé bídne paměti a špatné znalosti jazyka to nebylo snadné. Ale přece jen jsem se ji, i když ne nijak slavně, nadřel. Possart mě přivítal suše, rovnou zasedl k pianu a začal hrát akordy.

„Tahle báseň se musí přednášet v C dur,“ vysvětloval mi, „ale dál přechází do d moll. Tohle jsou osminy a tady celé noty.“

Vykládal mi svou teorii založenou na hudebnosti a demonstroval své myšlenky na pianě. Přiznám se, že jsem mu díky svým chabým znalostem němčiny špatně rozuměl. Mé hodiny skončily už proto, že sám Possart brzy nato odjel z Moskvy.

Naposled jsem se s velkým umělcem setkal v Mnichově v Prinz-Regent-Theatru, kde působil jako vrchní intendant. Byl jsem v tomto velkolepém divadle na wagnerovském festivalu a o přestávce jsem potkal svého bývalého učitele. Possart mi však při setkání neodpověděl na můj pozdrav, patrně mě nepoznal anebo si nevšiml mé úklony. Tam jsem se také sešel se svým moskevským známým, který jak se ukázalo, byl stálým hostem divadla. Přislíbil mi, že mi zajistí protekci, abych si mohl důkladně prohlédnout divadelní budovu i jeviště; zajímalo mě to pro případ, že bych někdy stavěl vlastní divadlo. Společně jsme se vypravili za Possartem. Okamžitě poznal mého známého a nadmíru laskavě se s ním pozdravil.

„Dovolte, abych vám představil svého krajana a přítele a vašeho ctitele Alexejeva-Stanislavského.“

Possart se mi nadmíru laskavě uklonil, aniž mě poznal, a vzájemně jsme se pozdravili.

„Pan Stanislavskij je ředitelem známého moskevského divadla Spolku pro umění a literaturu a sám v něm taky hraje.“

Po těch slovech se s Possartem něco stalo, co – přiznám se – dodnes nechápu. Rázem byl k nepoznání, nasadil tu nejteatrálnější pózu, která by

i na jevišti působila afektovaně. Výborně tuhle hereckou pózu znáte. Vyjadřuje se jí nadřazenost a důstojnost. Jedna ruka za zády, druhá zastrčená za okraj vesty, hrdě vztyčená hlava a oči shlížejí shora dolů.

„Pan Stanislavskij vás prosí o svolení, aby si mohl prohlédnout divadlo a jeviště,“ pokračoval v raportu můj známý, i když byl stejně jako já trochu zaražený.

„Dass kannn nicht sseinnnn!“ (v žádném případě) odpověděl veliký herec.

Proč mě odmítl, nechápu. Asi není možné každého, kdo má vztah k divadlu, zasvěcovat do vlastních scénických tajů. Ale co měla vyjadřovat jeho afektovaná póza a deklamační tón s několika „n“ v závěrečné větě...?

Possart mi byl příkladem pracovitého, inteligentního herce. Ukázal, jakých výsledků lze dosáhnout pomocí techniky, když ne v tragédii, tedy v oblasti klasické komedie.

/Představení Klimentovové/

M. N. Klimentovová-Muromcevodá byla svého času známou operní pěvkyní, která se na sklonku své kariéry věnovala pedagogické činnosti... Inscenoval jsem s jejími žákyněmi a žáky ukázkové představení sestavené z různých úryvků. Díky popularitě a vlivu Muromcevodové podařilo se získat pro představení, které pořádala, jedno z nejlepších moskevských divadel i se sborem a orchestrem. A tak místo aby jim dopřáli odpočinku, začali nebohč členy sboru zvat na zkoušky kvůli nějakým neznámým žákům a skoro neznámému a podle jejich soudu podivínskému režisérovi. Samozřejmě že se vztah k práci nedal označit jako příkladný. Zkoušeli jsme jednu ze scén Glinkovy opery *Život za cara*, která byla v Rusku proslulá, a to scénu u kláštera. Legendární ruský hrdina rolník Susanin, jenž podle ústního podání zachránil ruského cara před Poláky, zavedl nepřátele do hlubokých lesů, kde spolu s nimi zmrzl. Mezitím jeho syn, chlapec Váňa, se rozjel na koni do kláštera, kde se skrýval car s celým dvorem. Chlapec, který sotva dosáhl ručkama k železným kruhům na bráně, zoufale klepe, aby probudil a vzburcoval všechny v klášteře. Ve chvílích, kdy netluče, modlí se u ikony anebo stočený do klubíčka sedí u mohutných vrat. Měl na sobě otcův kožíšek, který mu nepadl, na hlavě velikou otcovu čepici, a tváře ovázané před mrazem. Zpěvačka v úloze Váni byla malého vzrůstu; její drobná postavička schoulená u obrovské fortny, s prosebnýma dětskýma očkama zahleděnýma na obraz s věčným světlem, uprostřed věkovitého hvozdu a vysokých bílých zdí skýtala pěknou podívanou. Znameníť aríe, kterou zpívala v této scéně, byla tak náležitě ilustrována, završovala ji.

Konečně v klášteře dětský hlásek zaslechli; vyšel fortnýř, za ním druhý a třetí mnich; vzbudili pokladníka, pekaře hostií, přiběhli novici, žebráci, potulní slepí zpěváci, asketové, svita cara a carevny, nakonec se objevil sám převor. Chlapec vyskočil na pařez, aby stál nad zástupem shromážděných mnichů, a v nádherné, rozechvělé arii plné vzrušení jim vyprávěl, co se stalo a jaké hrozí nebezpečí.

Hlouček černých přísných mnichů na bílém pozadí klášterní zdi a sněhu působil neobyčejně efektně a barevným kontrastem i kompozicí vyjadřoval plně inscenační záměr výjevu.

Na zkoušce tento sbor čekal v zákulisí, až na něho přijde řada, ale ve volné zábavě, která se tam rozproudila, zmeškal nástup. Ze svého režisérského místa jsem zvolal:

„Sbor mnichů, nástup!“

Ozvalo se pochechtávání.

Znovu jsem opakoval svůj příkaz.

Ozval se hlasitý smích.

Vrhl jsem se do zákulisí.

„Co se děje?“ ptám se. „Proč nenastupuje sbor mnichů?“

V tu chvíli se všichni rázem rozesmáli a chechtali se, div se nepotrhali.

Nic jsem nechápal.

Ze sboru vystoupil jakýsi starý zkušený muž, zřejmě jeho nejváženější člen, Čech, který výborně věděl, jak se taková opera „hraje“, a přistoupil ke mně. Bez jízlivosti a zloby mě začal lámanou ruštinou poučovat:

„Žádní mniši, ale vesničani.“

„Jací vesničani?“

Čech trvá na svém: „Nejsme mniši, ale vesničani.“

„Kdopak žije v klášteře?“ nevyházím z údivu.

Sborista strnul. Jeho tvář nabyla skoro tragického výrazu.

„Mniši,“ vydralo se mu z hrdla přidušené zasténání.

„No tak, kdo vychází z kláštera?“

V tom okamžiku se celý sbor zatvářil dokonale přihlouple. Dívají se na sebe a krčí rameny. Od jednoho ke druhému se nesl výkřik údivu: „Mni-ši!!!“

Co se ukázalo? Kdysi dávno bylo při inscenaci opery zakázáno pouštět na jeviště mnichy, kněze a vůbec všechny osoby náležející k církvi. Divadlo podporované státem bylo církví považováno za hříšné dílo a v klavírním výtahu, v partiturách, v libretu i v seznamech bylo slovo mniši nahrazeno vesničany, protože se první vydání tisklo v zahraničí a také autor libreta ruské národní opery byl cizinec. Od té doby skutečně vycházel z kláštera sbor venkovanů. Nejzajímavější na tom bylo, že stejný údiv jako sboru se zmocnil i celé kanceláře divadla, když jí předali můj seznam, v němž jsem objednával určitý počet mnišských kostýmů pro sbor. Ne bez jízlivosti mi

poslali oficiální přepis s oznámením, že v opeře *Život za cara* nejsou zapotřebí žádné mnišské kostýmy. Na to jsem jim odpověděl stejně oficiálním přepisem a prosil jsem je, aby mi sdělili, kdo žije v ruských klášterech – mniši, nebo vesničani. Jak jsem se potom doslechl, můj dotaz omráčil celou kancelář stejně jako sbor.

Ke kapitole Místo intuice a citu — historizující naturalismus */Julius Caesar/*

Z inscenačních úspěchů tohoto představení je třeba ještě připomenout obraz bouře s rychle letícími oblaky, zákmit blesku a bubnování deště, což v té době byla v moskevském divadle nevídaná novinka. Ve druhém dějství se podařilo vytvořit velice efektní zahradu vily za městem s výhledem na vzdálený Řím a pozvolné svítání. Ve scéně na fóru u mohutné sochy Pompea bylo zdařile vystiženo narůstání spiknutí, stupňující se netrpělivost spiklenců uprostřed netečného hloučku senátorů nezasvěcených do akce. Zajímavě byla udělána scéna v táboře, z něhož bylo vidět několik stanů a jednající osoby přecházely z jednoho do druhého, jak to vyžadoval průběh děje. V téže scéně se vhodnou kombinací zrcadel zjevil přízrak Caesarův. Všeobecně lze říci, že na vnější stránku představení bylo vynaloženo obrovské množství práce a vynalézavosti.

U nás v divadle se stalo zvykem, že jsme se večer před představením po řadě generálních zkoušek sesedli kolem stolu a znovu pročítali hru. Tak tomu bylo i v předvečer premiéry *Julia Caesara*. Na tomto závěrečném čtení se všech zmocnilo neobyčejné nadšení. Zdálo se nám, že jsme našli nejen vnější atmosféru, ale i ony vnitřní momenty, jimiž jsme mohli žít v Shakespearově hře stejně přirozeně jako v hrách Čechovových. Na sebe však musím prozradit, že při prvních představeních se mi nepodařilo uchovat tento vnitřní život. Příčin bylo povícero: za prvé, stejně jako dřív mě pronásledoval „operní“ kolorit, to znamená pláště, tógy, krása záhybů a póz atakdale. Za druhé, velkou roli v marném hledání „pravdy vášní za daných okolností“ sehrálo to, že každý detail inscenace, každý koutek na jevišti i v zákulisí byl tak říkajíc zkropen potem, připomínal dlouhou a úpornou dřinu, zkrátka nejenže nenapomáhal pravdivému rozpoložení na jevišti, ale spíš naopak je mařil. Když bylo potom představení inscenováno v Petrohradu, na novém jevišti jsem ztratil tento pocit, dekorace se mi staly cizí a pravda vnitřního scénického života se mi vrátila. Začal jsem hrát mnohem lépe a můj výkon byl příznivěji oceněn. Musím ostatně vůbec konstatovat, že je velice obtížné vylepšovat roli ještě poté, co byla sehrána. Spousta našich interpretů pozvolna přecházela k mechanickému opakování toho,

k čemu dospěla během zkoušek. Musím říct, že já pokračoval v práci na roli a ta se časem zušlechtila, dostala se na vyšší stupeň.

[[Roli Julia Caesara hrál Kačalov. S Kačalovem se obvykle každý snadno dohodl, neboť mu byla cizí herecká vybíravost; leč když mu byla tato role nabídnuta, rozhodně ji odmítl – natolik se mu zdála bezvýznamná a nezajímavá. Ale Němirovič-Dančenko ho přesvědčil, a měl pravdu. Kačalov roli skvěle zvládl, vytvořil životnou a výraznou postavu; ba dá se říct, že role Caesara založila širokou popularitu tohoto vynikajícího herce.

Inscenace byla v mnoha ohledech velice složitá. Za prvé materiálně: obrovský počet statistů pro davové výjevy, orchestr, velké množství kostýmů; za druhé, představení bylo velice únavné, protože vyžadovalo časté převleky, přitom některé velmi těžké – soukenné pláště, kovové brnění na plstěné podšívce, jiné naopak lehoučké – domácí chitóny a krátké tuniky, a protože se oblékaly na rozehráté tělo, vystavovali jsme se na jevišti nevyhnutelnému průvanu.

Představení znamenalo skutečnou událost a vzbudilo rozruch nejen v divadelních kruzích a v tisku. Vědci vyvolali vědecké spory o věrnosti těch či oněch archeologických detailů; profesori klasických gymnázií přicházeli se svými svěřenci a potom jim zadávali jako slohové téma popis římského života podle představení Moskevského uměleckého divadla.

Poutavý referát v Moskevské psychologické společnosti byl provázen zajímavým pokusem. Posluchači byli vyzváni, aby podrobně popsali scénu Caesarova zavraždění. Svědecké výpovědi se neobyčejně rozcházel. Mnozí viděli i to, co nám ani na mysl nepřišlo, a byli by ochotni svá tvrzení odpřísáhnout.

Stáhli jsme inscenaci *Caesara*, protože byla drahá a únavná. Dekorace a kostýmy jsme prodali jednomu provinčnímu divadlu, ale jak jsme se později dověděli, nikdo nevěděl, jak oblékat a nosit kostýmy a jak rozlišit mužské od ženských.

Ke kapitole Společensko-politický repertoár

...Spisovatel N. V. Gogol řekl o hereckém umění: „Předvádět postavu může kdokoli, ale stát se postavou může jen velký umělec.“ V naší profesi je podstatný rozdíl mezi *zdát se* postavou anebo sám se postavou *stát*, to znamená tvářit se, že cítím, anebo skutečně cítit.

My herci rádi předvádíme postavu, hrajeme její podoby, ale neumíme si nějak poradit, aby se tyto podoby, to je rysy a city role, v nás vytvářely samy sebou, intuitivně. Když se to podaří, pak výsledky bývají nejlepší, maximální: vnitřní podoba splývá s vnější, jedna rodí a podporuje další, přičemž

jsou všechny vzájemně nerozlučně spjaté. Dojde k nim ovšem jen takový herec, o kterém jsme už mluvili. Někdy pocítí herec náhle vnitřní podobu díky jednomu určitému, náhodně pronesenému slovu, které utkvělo hluboko v jeho nitru. Je to divné: často slyším něco daleko závažnějšího, a přece mi to nezapadne do duše, zatímco obyčejné slovo, na pohled nijak zvláštní, zasáhne přímo cíl, pronikne do tvůrčího centra.

Například kolik překrásných literárních přednášek o Ostrovském jsme vyslechli od Němiroviče-Dančenka, když inscenoval *Mudrce!*

Žádný pronikavý účinek se nedostavil – až náhle zazněla letmo pronesená věta: „Ve hře je plno epického klidu Ostrovského.“

A právě tehle „epický klid Ostrovského“ pronikl do tvůrčích hlubin mého nitra.

Skoro totéž a ve stejné roli se mi přihodilo i s vnější podobou generála Krutického.

Kolik fotografií, náčrtů a kreseb zřejmě vhodných pro vnější ztvárnění role mi ukazovali, kolik jsem jich našel já sám; obstarali pro mne dokonce typ generála, podle něhož Ostrovskij Krutického psal. Přesto jsem si ho nebyl schopen vybavit a ani s pomocí dalšího materiálu jsem svého Krutického nevyčítal.

A pak se to stalo: octl jsem se v jisté záležitosti u sirotčího soudu. Je to jedna z přežilých institucí, kterou jednoduše zapomněli včas zlikvidovat. Jako by se tam všechno pokrývalo – dům, pořádky i lidé – a obrostlo mechem času. Na nádvoří tohoto kdysi obrovského úřadu stálo stejně zubožené a mechem obrostlé postranní křídlo; seděl v něm jakýsi stařík (neměl nic společného s mou maskou v roli) a něco horlivě psal a psal – jako generál Krutickij své projekty, které nikdo nepotřeboval. Adekvátní dojem, jenž ve mně vyvolal zvetšlý úřad a jeho osamělý obyvatel, mi napověděly masku, tvář i postavu mého generála. I tady na mě zřejmě zapůsobil *epický klid*. Vnější a vnitřní podoba, které jsem našel každou zvlášť, se spojily – proto tato role, která začala v linii „hraní podob a vášní“, se rázem změnila v jinou, totiž v proud intuitivně emocionální, podle mě jedině správný. Jako by nějaký výhybkář poslal mě a můj vlak ze slepé koleje, na níž jsem trčel, na hlavní trať a já se po ní rozjel nezadržitelně vpřed.

/Spor s výtvarníkem/

Byla doba, kdy na jevišti vůbec neznali výtvarníka: jen malíře dekorátéra s ročním služným, který maloval všechno, co bylo třeba. Z uměleckého hlediska to byly špatné časy. Posléze se k všeobecné radosti znovu do divadla vrátil výtvarník. První čas se choval tiše, držel se stranou jako skromný

nájemník, který se dostal do cizího bytu, ale postupně stále víc a víc ovládal pole a v některých divadlech se dokonce stal hlavním iniciátorem představení, téměř jeho jediným tvůrcem a vytlačil herce z jeho náležitých míst. Zvláště se to projevilo například, když jeden ze znamenitých výtvarníků, který připravoval inscenaci hry v našem divadle, mi poslal poštou návrh mé masky s kategoricky strohými poznámkami, jak se mám nalíčit. Když jsem se na návrh podíval, uviděl jsem úplně neznámého člověka, pravý opak toho, co chtěl autor a co pod jeho vlivem vyrůstalo v mých představách. Vypadalo to, jako by si výtvarník ani nepřečetl text hry, kterou jsme studovali. Neměl nejmenší tušení o složité duševní a analytické práci na hře a roli, s jejíž pomocí probíhá v duši a těle hercově tvůrčí proces organické povahy. Nepromyšlený návrh výtvarníka mi připadal ubohý a jeho sebevědomí urážlivé.

Ještě štěstí, že mám tak výjimečné postavení, pomyslel jsem si, že mohu výtvarníkovi dát najevo svůj nesouhlas a hájit svůj názor. Samozřejmě ani pro mne to není lehké, ale přece jen je to možné. Ale když si na chvíli představím situaci herce nebo režiséra, kteří si nemohou dovolit mít svůj úsudek před autoritou výtvarníka, pocítujeme křivdu za naše umění a odpor k násilí páchanému na hercově duši. Herec vytvořil, zamiloval si a vypěstoval ve své duši zevrubně promyšlenou a vnitřně procítěnou postavu, začal žít – a najednou dostane odněkud z Jalty nebo z Kavkazu balíček od výtvarníka, který se tam někde kochá přírodou. Herec vyndá z balíčku portrét úplně cizího člověka, jehož zevnějšek má přijmout a ztotožnit ho s tím živoucím člověkem, který se už zrodil v jeho duši.

„Promiňte, nemám čest znát toho podivného a nepříjemného pána,“ nesměle prohlašuje herec.

„Nechte toho mudrování, to je vaše maska,“ slyší místo odpovědi příkaz shora.

Ubohému herci nezbyvá nic jiného než vlastníma rukama srazit hlavu postavě, která v něm vykryštovala, a na její místo nasadit hlavu cizího, nenáviděného neznámého. Dokáže pak touto mrtvou maskou prorazit vřelý cit, jenž se zrodil v jeho duši? Co vznikne z takového nesouladu?

Zatím výtvarník na Kavkaze uvažuje takto:

„Jednající osoba, jejíž masku si u mě objednali, je zřejmě hloupý člověk. Měl by tedy mít nízké a úzké čelo,“ a už při tom kreslí. „Zřejmě to bude aristokrat,“ usuzuje dál výtvarník. „Měl by tedy mít tenký nos a rty,“ a už ty rty kreslí. „Je frajer. Měl by tedy mít bradku podle obrázku z módního žurnálu. Je zřejmě zlý. Tak tedy tenké rty, brunet, nízko posazené obočí...“ Atd. Atd.

Možná však, že herec založil svou roli na nečekaných kontrastech: zlý, ale blondýn. Aristokrat, ale s tlustýmnosem. Hlupák, ale s velkými kouty.

Při setkání s výtvarníkem jsem se neudržel a řekl mu: „Vy nám nesmíte diktovat, naopak náš herecký cit vám nadiktuje, co se zdá mně, interpretu role, a co je třeba pro inscenaci. Vaším úkolem je pochopit náš záměr, jeho podstatu a napovědět kresbou to, co těžko herec vypoví slovy. Vy, stejně jako herec, nejste samostatný tvůrce. Jsme závislí na autorovi a dobrovolně se s ním ztotožňujeme; vy závisíte na autorovi i herci a také se musíte dobrovolně s námi ztotožnit.“

Proboha, co jen se to dělo s výtvarníkem, který si o sobě myslel, že je jediným tvůrcem představení! „Já?! Já mám napovídat nějakým hercům?! To jim budu radši přikazovat. Ale ne! Tohle mě nevyvede z míry. A je mi úplně jedno, jestli se vám můj návrh hodí nebo ne. Stačí že místo malování obrazů ztrácím čas s divadlem.“

„To znamená, že jste pro nás cizí člověk,“ odpověděl jsem mu. „Jste podnájemník, který se chce stát domácím. Vy nepotřebujete ani divadlo, ani dramatika, ani Shakespeara, ani Gogola, ani Salviniho, ani Jermolovovou. Potřebujete jenom divadelní rám, abyste v něm vystavoval svá plátna. Potřebujete naše těla, abyste je oblékal do svých kostýmů. Potřebujete naše tváře, abyste na ně maloval jako na svá plátna. A všechno dohromady – divadlo a nás v něm – potřebujete jen proto, abyste se proslavil. Nejsnáž se toho dá dosáhnout v divadle, kde se každý den scházejí tisícové davy, zatímco na výstavách se návštěvníci počítají na desítky. Zamilujte si nejdřív velké myšlenky básníků, velké herecké talenty, samo herecké umění, jehož podstatu možná ani neznáte. A pamatujte si – bez herce by nebylo ani divadlo, ani vy v něm. Jen přijďte mezi nás a zkuste s námi podobně jako režisér, jako herec analyzovat hru, poznávat její nadvědomý život. Pomozte nám jej vzkřísit, a až jako režisér a herec pochopíte, co lze udělat z hereckého a výpravného materiálu, jímž disponuje divadlo a inscenátoři, uzavřete se do svého ateliéru a oddejte se své vlastní inspiraci. Pak nám, kteří se morili a trápili spolu s vámi, nebude váš výtvarník cizí. Do té doby, než pochopíte má slova a hercovo rozhořčení, zůstanete v divadle cizím člověkem, nepotřebným členem naší rodiny, dočasným podnájemníkem v našem domě. My však prahneme po tom, abychom navždy splynuli s opravdovým výtvarným umělcem, který si zamiluje a pochopí vznešené poslání divadla a našeho jevištního umění.“

VARIANTY

MALÉ DIVADLO

Str. 37. *Varianta začátku kapitoly*

Když jsem pochopil přednosti dramatického umění ve smyslu šíře úkolů a jejich hloubky, když jsem si uvědomil, jak je obtížné osvojit si toto umění, zasvětil jsem mu všechny své skryté myšlenky, čas i hmotné prostředky. Chrámem dramatického umění bylo tenkrát naše drahé Malé divadlo, nazývané Ščepkinovým domem, podobně jako pařížské Comédie Française se říká Molièrův dům. Tehdy Ščepkinův odkaz žil ve stěnách jeho divadla, udivoval prostotou, působil radost uměleckou pravdou. Tam vládla skutečná umělecká atmosféra, která lépe než všelijaká gymnázia s jejich vězeňskými poměry pěstovala širokou, volnou uměleckou duši. Mohu směle říct, že mě nevychovalo gymnázium, ale Malé divadlo.

Str. 38. Po slovech: „...byl jsem nyní hýčkán i rozmařilým bohatstvím talentů Malého divadla“.

Jak mohly tyto skvělé stránky umění zůstat tajemstvím pro Evropu, která nás tenkrát přezírala, pro Ameriku, která se o nás nezajímala? A zatím by se mohla tato památná doba našeho divadelního života srovnat s divadly a společnostmi Molièra, Shakespeara, Goldoniho, Gozziho, velikého Schrödra, Goetha a Schillera, Výmarského divadla a dalšími. Také u nás se tvořila vlastní škola, vyrůstali noví herci, dramatikové a básníci jako Puškin, Lermontov, Gogol, Gribojedov, Ostrovskij, Turgeněv, Pisemskij, Černyševskij atd., nemluvě už o celé řadě jiných, méně nadaných spisovatelů.

NOVÉ ROZPAKY

/Nežij, jak bys chtěl – Ženino tajemství/

Str. 126. Po slovech: „Proto tedy mohou být takové role zvláště škodlivé a já před tím varuji mladé herce, kteří se v sobě ještě nepropracovali k technice, ale už sahají po Hamletovi, Othellovi a jiných tragických rolích. Než se pustí do takové práce, ať si hledí osvojit co nejvíce postupů vnitřní techniky!“

Kulminační momenty nejvyššího vypětí temperamentu byly ještě horší, nebezpečnější a škodlivější pro přirozený herecký projev. Dospět k takovým polohám nenásilně vyžaduje velkou přípravu. Jsou-li první kroky logické jako stupně schodiště, dovedou vás stále výš a lze tak nakonec – za účasti vědomí – dojít k určitým krajním mezím, kde začíná vrcholná doména nadvědomí. Setrvačností je možné vznést se až do jejího hájemství a nechat

se ovládnout pouhým citem. Všecko záleží na prvních krocích, vytvářejících samotný rozběh – setrvačnost.

Když však žádné schodiště vzhůru nevede a role se pohybuje po rovině chvíli kupředu a chvíli zpět a belhá se přes výmoly dolů a nahoru, kde pak vzít rozběh, kde získat setrvačnost k cestě do výšin? Nezbude nic jiného než se násilně nutit do citu. V naší práci není nic škodlivějšího než mechanický vnější nátlak na cit bez účasti vnitřního duchovního podnětu, neboť cit přitom setrvává v dřimotném stavu a herec se začíná fyzicky přepínat. Hercovo svalstvo je úslužný hlupák, který je horší než nepřítel. Proto každý mladý herec, jenž žene svou vůli do vysilujících prožitků, rozvíjí pouze herecké svalstvo.

ÚSPĚCH U SEBE SAMA

/Ves Stěpančikovo/

Str. 135. Po slovech: „V této podobě byla hra povolena téměř bez skrtů.“

Novela *Ves Stěpančikovo* stojí stranou od všech ostatních věcí Dostojevského. Chybí tu bohohledačství, zato zde neomezeně vládne autorův krutý génius...

Na jevišti to je trýznivá tragédie s veseloherním koncem, který příliš útěchy neskytá.

ÚSPĚCH U OBECENSTVA

/Uriel Acosta/

Str. 143. Po slovech: „Jak důležité je pro herce, aby měl dobrou paměť! Proč jen mi na gymnáziu nesmyslným memorováním paměť zkazili!“

Trpěl jsem kromě této přirozené vady ještě předsudkem. Říkal jsem si: „O text nejde! Přejde sám, jestliže procítíš roli.“

Pravda, stává se to. Ale bývá tomu i obráceně: pokud se text neupevní, role se nerozvine. Vynechávání některých slov textu, nejasné tlumočení myšlenek, komolení vět a slov, leckdy i tichý hlas a nezřetelná výslovnost mi nejen bránily hrát, ale vadily také obecnstvu, aby mě mohlo poslouchat a rozumět mi.

Str. 146. Po slovech: „Připadal jsem si jako tenor, kterému chybí vysoké c.“

V duchu jsem záviděl velkým hercům, jako byli Salvini, Duseová a Jermolovová, a ptal jsem se jich, co dělají, aby se mohli volně vzepnout až k vrcholnému prožitku role. Jistě na to mají nějaký tajný technický fígl. Bez něho jsem byl bezmocný jako před zdí, kterou mám přeskočit.

KLÍČOVÉ SETKÁNÍ

Str. 175. *Varianta začátku kapitoly.*

...Potřebovali jsme vlastní divadlo, každodenní organizovaná představení. Stále častěji jsem byl naléhavě vyzván, abych co nejrychleji splnil svůj slib a založil vlastní divadlo. Častěji a důrazněji byly vyslovovány pochybnosti, že je můj plán uskutečnitelný. Některé herce začali přetahovat jiní divadelní podnikatelé. Tehdy mi osud znovu pomohl, když mě svedl s tím, koho jsem dávno hledal. Setkal jsem se s Vladimírem Ivanovičem Němirovičem-Dančenkem, který byl jako já posedlý stejnou touhou. Je to podivné. Už dávno jsem se s ním znal, dávno byl v divadle doma: byl dramatikem i učitelem dramatického umění, režisérem i kritikem a znalcem tohoto oboru, ale místo abych šel rovnou za ním, hledal jsem pomoc tam, kde jsem ji prakticky nemohl najít – mezi opravdickými divadelními podnikateli, kteří jsou nuceni obchodovat s uměním. Divadlo, jež plní kulturní poslání, klade na své pracovníky vysoké požadavky. Aby někdo mohl být ředitelem, vedoucím takové instituce, je třeba, aby měl talent, aby byl znalcem svého oboru, to znamená, že musí chápat umění nejen jako kritik, ale také jako herec, režisér, učitel, inscenátor, literát a administrátor. Divadlo je nutno znát nejen teoreticky, ale i prakticky. Je třeba se vyznat v jevištním zařízení a v architektuře divadla, znát psychologii davu, možnosti herce a všech jevištních pracovníků, chápat povahu a psychologii herců, požadavky jejich tvůrčí práce a života, je třeba být literárně vzdělaným, mít široký rozhled a takt, náležitě vystupování a sebekázeň, inteligenci i administrativní schopnosti a mnoho jiného. Jen málokdy se všechny tyto přednosti sejdou u jednoho člověka. V plné míře jimi oplýval Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko. Byl to můj vysněný ředitel. Němirovič-Dančenko zase snil o stejném divadle jako já a pátral po takovém člověku, za jakého mě považoval. Dlouho jsme se hledali, ačkoli se zdálo, že hledat nebylo co, protože jsme se dávno znali a často se stýkali, jen jsme se v sobě vzájemně nevyznali.

PŘED OTEVŘENÍM MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA

Str. 192. Po slovech: „*V úloze obroditele divadla po stránce dramaturgické vystoupil Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko. I v této sféře čekalo divadlo na průkopníka, protože hodně z toho, co se tenkrát hrálo, bylo zastaralé.*“

Bylo to období, kdy naše nejlepší scéna – státní Malé divadlo – byla samá veseloučká a hloupoučká přeložená tříaktovka, zasazená do ruských poměrů. Divadlo si monopolizovala skupina nepřilíš schopných dramatiků, kteří psali na zakázku přátel a kolegů herců pro jejich benefice. Díky mimořádné-

mu talentu interpretů mívaly jejich věcičky na jevišti švih: herci vyvažovali nedostatky her a zakrývali chatrnost jejich obsahu. Takový ubohý repertoár se udržoval na ruských jevištích desítky let. Bylo k zlosti, na co plýtvali silami geniální a nadací herci té doby.

Str. 194. Po slovech: „...*Čechov se o naše divadlo zajímá a předpovídá mu velkou budoucnost.*“

Mládí, fanatismus, chuť do práce a revoluční duch divadla ve smyslu uměleckého novátorství se rovněž Čechovovi líbily a vzrušovaly ho.

HISTORICKO-NATURALISTICKÉ ZAMĚŘENÍ NAŠICH INSCENACÍ

Str. 203. Po slovech: „*Historicko-naturalistické zaměření bylo jen počátečním, přechodným stadiem a vzniklo z různých příčin. Těch nebylo málo, avšak hlavní z nich bylo to, že herci sami ještě nebyli na velké úkoly dostatečně připraveni.*“

Bez pomoci režiséra jsme nemohli v nových rolích sami v sobě vzbudit na objednávku tvůrčí prožitek. Jen když se dostaví inspirace, pocítíte roli a role se vám podaří. Kdepak – byli jsme bezradní a nevěděli jsme, z jaké strany přistoupit k novému dílu. A tu režisér, aby uměle probudil hercovo živé zaujetí pro roli a připomněl mu duševní pocity, které vyžaduje znázorňovaná postava, užíval lsti. Nemluvil o prožívání ani nás neodrazoval od našich citů, ale zpestřoval vnější režijní plán nekonečným množstvím úkolů, především fyzického charakteru. A čím prostší, známější a všednější to byly úkoly, tím snadněji je herec chápal a plnil je. Tvořily nepřetržitý sled aktivní činnosti na jevišti, a to pro každého herce a pro každý jednotlivý okamžik, který trávil na scéně. Tak se všechny role v průběhu hry zaplňovaly vnějšími aktivními úkoly. Režisér říkal herci, který hrál třeba nějakého bojara v *Caru Fjodorovi*:

„Když vyjdete na scénu, ze všeho nejdřív se třikrát pokřižujte, potom se hluboce pokloňte na všechny čtyři strany, beze spěchu, důstojně, jak se sluší a patří; pozorně si prohlédněte všechny, kdo jsou na jevišti: pomocníka Ivanova i pomocníka Sidorova a Petrova. Poopravte si opasek, kožich, záhyby rukávů, vytáhněte hřebínek, přičísněte si vlasy, bradku a uhladte je. Utřete si čelo podšívkou dolní části kožichu. Sedněte si co nejpohodlněji, zešíroka, protože vážený bojar má právo na hodně místa; rozhodte do stran cípy kožichu, rozkročte se; vytáhněte z dlouhých rukávů, které nahrazují kapsy, nebo z holeně vysokých bot svitek a přečtěte vše, co je tam napsáno, od začátku do konce. Potom přistupte ke stolu, podepište listinu a předejte ji patřičnému herci.“

Herec přesně plnil vnější partituru role, kterou mu určil režisér, a přitom

soustředoval svou pozornost na zadaný úkol. Neměl čas myslet na diváka, nezbýval mu v roli čas a místo na nečinnost nebo na obvyklé herecké představy a předvádění se. Když si herec zvykl na četných zkouškách plnit řadu za sebou následujících úkolů, připadalo nám, že začíná žít na jevišti zpočátku vnějším a potom i vnitřním životem.

Režisérův trik spočíval tedy v tom, aby prostřednictvím vnějšího života, kterého se lze zmocnit daleko snadněji, vyvolal nejdřív všeobecný fyzický stav, dobře známý ze skutečnosti a připomínající reálný život, a pak v organické návaznosti na něj vyprovokoval i vnitřní cit, který obyčejně doprovází děj anebo je pravděpodobný v daných životních podmínkách.

Hercův vnější život, uměle vytvořený režisérem, byl přirozeně vytržen buď ze známé skutečnosti blízké a vlastní našemu citu, anebo z každodenního života, který nás obklopuje či který jsme měli možnost zblízka pozorovat nebo jej známe z historických podrobností. Tyto režijní návodné detaily přítomné na jevišti nejen ve výpravě, ale i v samotném podání herců ještě víc podtrhovaly historicko-naturalistické pojetí.

Str. 204. Po slovech: „*Začali jsme tedy vnějším realismem a dlouho pokračovali v této cestě nejmenšího odporu.*“

Skoro nikdo z diváků tenkrát nechápal, co se dělo za kulisami. Když byla výprava krásná, tak tleskali; byla-li neobvyklá, tak byli nadšeni; odvážnou výpravu považovali za revoluci, a jestliže herci hráli neobvykle, šlo jistě o nové umění. Spory a protesty, kritika a chvalozpěvy, klení a zbožňování patřily k úspěchu a rozruchem, který vyvolávaly, dělaly mladému dílu reklamu.

Zvolený směr jsme nezbytně potřebovali k boji s divadelní konvencí a starou otřelou šablonou, která tehdy zaplavila divadlo. K tomu, aby se dalo vytvořit nové, bylo třeba předem zlomit staré, zbytečné, to znamená hrubé divadelní řemeslo, protože proniklo všude a neustoupilo nikde novému a protože svou povrchností ubíjelo v duši každý vznět. Dokud se neodstraní všechn ten nános, nevynikne, co se skrývá pod ním. Dokud se nezbaví lodní kýl vrstvy mušlí, nelze plout dál. Hrubá divadelnost převléká všechno živé a bezprostřední do šaškovského kostýmu s rolničkami, který dodává všemu živému příchutí protivného pouťového panoptika a kejklářství, jež dovede pobavit, nikoli přesvědčit.

SYMBOLISMUS A IMPRESIONISMUS

Str. 211. Po slovech: „*Jednoduše řečeno, nedokázali jsme duchovní realismus hraných děl vybrousit do symbolů.*“

A tak nehledě na to, že režisér, tj. Němirovič-Dančenko, skvěle hry interpretoval, Ibsen zůstával v našem provedení suchý, nežil plnokrevným životem.

INTUICE A EMOCE

/Racek/

Str. 214. Po slovech: „*Nevidomému oku se zdá, že Čechov sleduje jen vnější linii fabule, že líčí všednodennost, drobné životní detaily. Ve skutečnosti to je pro něho jen nutný kontrast k vznešenému snu, který ustavičně žije v jeho duši a trápí se očekáváním a nadějami.*“

Čechovovské všední dny potřebuje básník jako protiváhu k své věčné touze po lepším životě.

Směr Čechovovy tvorby se pohybuje v rovině duševních nálad a v této sféře je jeho spisovatelská a dramatická technika neobyčejně jemná, nová a osobitá.

Nálady vytvářené Čechovem jsou nakažlivé, jako by v nich žilo jakési vibrio. Jeho síla spočívá zejména v umělecké pravdě.

Pravda bývá různá: jednak vnější, zasahující jen okrajově život, děj hry nebo myšlenku a všímající si citu, fyzických počitků, jednak vnitřní, pronikající do hlubokých vrstev lidské duše.

Str. 216. Po slovech: „*My oba, V. I. Němirovič-Dančenko a já, jsme přistupovali k Čechovovi a k duchovnému pokladu ukrytému v jeho dílech vlastní cestou: Vladimír Ivanovič literárně uměleckou, spisovatelskou, já zas obrazivou, vlastní mému hereckému povolání.*“

Vladimír Ivanovič mluvil o citu, který v díle hledal nebo tušil, já však o něm mluvit nedovedl, raději jsem ho *ilustroval*. Když jsem se pustil do slovního sporu, nikdo mi nerozuměl, byl jsem nepřesvědčivý. Když jsem ale vyšel na jeviště, stal jsem se srozumitelný a výmluvný.

PROVINČNÍ ZÁJEZDY

Str. 233. Po slovech: „*Jak uměle vypadalo najednou všechno to, k čemu jsme přivykli na jevišti.*“

...považující tuto svou divadelní pravdu za skutečnou! Řekne se: „Tak to má být.“ A vzápětí vyslechnete přednášku o relativní pravdě a o jevištní konvencí atd. Kdyby se tak ti, co tohle říkají, dostali na naše místo, na toto poučné představení v přírodě, za ranního úsvitu... Pak by teoretici pochopili v praxi, že stromy, vzduch a slunce prozradí skutečnou uměleckou pravdu, jaké se co do hloubky a krásy nevyrovná nic z toho, co v nás budí mrtvé divadelní kulisy. I když je autor dekorací opravdový umělec, existuje jiný, daleko větší umělec, který působí tajnými, nám neznámými cestami na naše vědomí. Tímto umělcem je sama příroda. Živá umělecká pravda, kterou nám odhalí, je nejen krásnější, ale i jevištnější než relativní pravda a diva-

delní konvence, jež je zvyklá omezovat hereckou tvorbu. To jsem tehdy s naprostou samozřejmostí poznal a nejednou si ověřil také později během své další herecké kariéry.

S. T. MOROZOV A STAVBA DIVADLA

Str. 236. Po slovech: „*Savva Morozov objednal mimoto ze zahraničí i z Ruska mnoho jiných elektrických a jevištních vymožeností.*“

Vznikly jednotlivé místnosti na rekvizity a nábytek pro týdenní večerní program; zvláštní místnost pro elektrotechniky s jejich přístroji, reflektory a jinými osvětlovacími zařízeními a efekty; prostorné skladiště pro dekorace týdenního repertoáru. Všecky tyto místnosti bezprostředně přiléhaly k jevišti a byly umístěny tak, aby při proměně nedocházelo ke střetům a lidé si nepřekáželi. Dekorace se odnášely vpravo, rekvizity nalevo, blíž k jevišti, elektrotechnické zařízení dál od rampy atd. Samo jeviště bylo vždy prázdné, nezatarasené nejrůznějšími rekvizitami a kulisami, které byly připraveny v příslušném skladu na večerní představení. To umožňovalo rozevřít celý prostor jeviště. Bylo skutečně veliké... Byly tu připraveny všelijaké efekty, kupříkladu na imitaci bouřky, jaké nejspíš tehdy neměli v žádném divadle. Tvořil je celý soubor asi čtyř či pěti věcí: bubny, soustava prken a kamenů, které dokázaly vyvolat opravdu dokonalou představu hromobití.

Anton Pavlovič Čechov se živě zajímal o všechny tyto detaily a vymoženosti divadla a velice se zlobil, když ho zapomněli zpravit a začali zkoušet bez něho. Chtěl poznat divadelní život do všech podrobností, miloval jeho složitý, těžkopádný aparát, komplikovanou a obtížnou organizaci. Za Čechovovy přítomnosti se zkoušelo hromobití, a spisovatel nám dával obdivuhodné a cenné rady, neboť měl pro využití zvuku na jevišti neuvěřitelně jemný cit.

Zákulisní království herců bylo zařízení podle plánu a na principech, na nichž jsme se dohodli při naší proslulé schůzce s Němirovičem-Dančenkem. Měli jsme útulné mužské a ženské foyer pro přijímání návštěv, herecké šatny se vším pohodlím, se skříněmi, knihovničkami, pohovkami a ostatním nutným vybavením kulturně zařízené obytné místnosti. Pokud jde o druhou půlku divadla určenou divákům, byla umístěna ve staré budově, která byla do značné míry renovovaná a nově adaptovaná z peněz, jež zbyly po vybudování první poloviny divadla, určené pro samotné umění. Zůstala nám jen malá peněžní částka, proto úpravy byly velice prosté. Museli jsme žít, nakolik stačila kapsa. Hladké stěny s nevelkým soklem, dřevěné ostění v imitaci mořeného dubu, rámování z obyčejného obarveného hrubého plátna, dřevěné lavice v imitaci dubu s polštářky. Na zdech visela řada

velkých portrétů světoznámých spisovatelů. Lóže a veškerý nábytek v hledišti byly také z tmavého dřeva, což dodávalo celému divadlu téměř kostelní přísnost. Kvůli snížení hluku byly všechny chodby pokryty koberci. Všude vládla vzorná čistota a pořádek.

SPOLEČENSKO-POLITICKÝ REPERTOÁR

/Nepřítel lidu/

Str. 239. Po slovech: „*Někteří diváci vyskočili ze svých míst a vrhli se k rampě.*“

Díky nízkému jevišti a nepřítomnosti orchestru vztahovaly se ke mně stovky rukou, které jsem musel tisknout. Mladší z diváků vyskakovali na jeviště a objímali doktora Stockmanna. Herec se ztotožnil s diváky, kteří se vžili do role hlavního představitele v divadle...

MÍSTO INTUICE A CITU – NATURALISMUS

/Vláda tmy/

Str. 247. Po slovech: „*Ve snaze hledat stále něco nového nemohl jsem se smířit s divadelní manýrou při tvorbě postav mužiků...*“

...po vzoru operní selanky. Opravdu, pro toho, kdo zná vesnici, Rusko, kdo ví, co to jsou rolníci, co je tma a její vláda nad duší, tomu je trapné, když vidí tolstojovského mužika nebo venkovanku s projmutým pasem, v pěkných střevíčkách, se stužkami na hlavě a s účesem div ne od kadeřníka.

VIŠŇOVÝ SAD

Str. 261. Po slovech: „*...takový optimismus a životní elán nutno prohlásit za svrchovaně výjimečný a mimořádný.*“

Všechny Čechovovy hry jsou prostoupeny touhou po lepším životě a končí upřímnou vírou v nadcházející budoucnost. Je udivující, že taková víra žije v duši na smrt nemocného geniálního básníka, který prožil těžký život.

Proč černí pesimisté zaměřují svou pozornost pouze na chmurné stránky jeho duše a tvorby a tak nepatrně si všímají světlých? Nebo snad směšují samotného dramatika s postavami, které vytvořil? Ale k tomu, aby někdo napsal Ivanova, není přece nutné být Ivanovem. Stejně jako k tomu, aby Gogol vytvořil v Revizorovi městského hejtmana, sudího či kurátora chudinských ústavů Zemljaniku, nemusel se stát úplatkářem. Myslím právě naopak: Čechov a Gogol tak výrazně charakterizovali Ivanova, městského hejtmana a ostatní, že sami takoví nebyli.

Anebo by snad Čechov měl ke svým hrám přilepit veselé zakončení

v duchu šťastných konců, které známe z biografu: nečekaná nebo dlouho očekávaná svatba, všeobecné smíření, případně ničím nezkalené rodinné štěstí či jiný radostný konec, vypočítaný na nekonečné vyvolávání obecností? V tom případě by se možná vyhnul pověsti, kterou mu přiklali pesimisté.

Dívím se, že v naší době se ještě udržuje takový prozaický, zjednodušený a přímočarý vztah a přístup k umění, jež přece provádí syntézu složitého života ducha současných lidí.

Str. 261. Po slovech: „*Ještě méně mi je pochopitelné, proč je Čechov považován dnes již za zastaralého a proč existuje názor, že by nemohl porozumět revoluci a novému životu, který vytvořila?*“

Vždyť jej přece pochopili jeho vrstevníci, kteří zůstali naživu z předcházející epochy, titíž čechovovští lidé, které tak dobře popsal; mezi nimi jsou i jeho blízcí přátelé a ctitelé. Proč mnozí z nich přijali nový život, a proč sám Čechov by to rovněž neměl dokázat?

Str. 261. Po slovech: „*Uměl jako málokdo zobrazit nesnesitelné ovzduší nehybnosti, zesměšnit banalitu života, který plodila.*“

Čechova je třeba posuzovat ne podle záporných stránek života, které kritizuje a vystavuje všeobecnému odsudku, ale podle jeho snů, které nám s takovou láskou tlumočí ústy svých hrdinů.

Jako je tmavá barva potřebná pro zvýraznění světlé, stejně nezbytně musí Čechov zobrazovat temné stránky reálného, každodenního života proto, aby mohl zdůraznit světlé naděje a tužby.

Sám Čechov se neobráží v černých, ale v bílých barvách svých obrazů, to znamená ne v realitě a každodennosti, ale ve svých snech. Čechov není zaostalý měšťák, ale naopak do velkých dálek zahleděný idealistický snílek. Zejména v takovém přístupu k Čechovově tvorbě spočívá celé tajemství, jak chápat jejího ducha. Ať divák vidí v jeho hrách obraz smutných stránek minulosti, pro nás, herce, kteří je tlumočíme na jevišti, jsou to stránky budoucnosti, ztělesnění věčné touhy po lepším životě. Jiné cesty pro postižení skrytých koutů Čechovovy duše neexistují. Vnímání pravdy reálného života v současnosti a upřímná víra v ideální sen, v budoucnost – to jsou klíče k tajným dveřím tvůrčího nadvědomí v jeho dílech.

Str. 262. Po slovech: „*Člověk, který už dávno tužil mnohé z toho, co se teď naplnilo, uměl by akceptovat všechno, co sám předpověděl.*“

Jistě souhlasíte, že všechny tyto vlastnosti a myšlenky nejsou dokladem Čechovovy zaostalosti a neporozumění době. Naopak vypovídají, že i v naší současné porevoluční situaci by se neoctl v zadních řadách.

Nezaostal tedy Čechov, ale ten nudný život, uprostřed něhož žil, který odsuzoval a k jehož změně vyzýval společnost. Proto ti, kteří prohlašují, že Čechov zastaral, nemluví o něm jako o člověku, ale jen o době a lidech, mezi nimiž žil a s nimiž přirozeně musel mít co dělat ve svých dílech, která zrcadlila jeho současnost. Tato epocha, její tehdejší život a mnozí lidé v něm byli protivní ufnukanci, odpudiví, plní životní šedi, všednosti a maloměš-táctví. Na to nemohou existovat dva názory. Ale Čechov si mezi nimi kupodivu uchoval bodrost a víru, dokázal předvídat budoucnost a vítat ji, být jedním z nejpokrokovějších lidí své doby.

Nelze směšovat samu osobnost básníka s látkou jeho děl. Nelze vinit spisovatele z toho, že dobře zachytil svou dobu. Kdyby to dělal špatně a přikrašloval svou nudnou dobu, došel by snad uznání pokrokových lidí a vysloužil by si přívlastek idealista?

Str. 264. Po slovech: „*Kapitola o Čechovovi není proto ještě u konce, nebyla ještě jak náleží přečtena a nebyla pochopena její podstata; knihu předčasně zavřeli. Měli bychom ji znovu otevřít, prostudovat a dočíst do konce.*“

Teprve potom poznáme, co je třeba v našem umění dělat dál. Bez Čechova to není možné, jako to není možné bez Puškina, Gogola, Gribojedova, Ščepkina. To jsou základní sloupy, na nichž veškerou tíhou spočívá budova našeho chrámu umění. Odstraňte jeden z těchto základních pilířů a budova se zřítí. Pak bude nutné čekat na nové Čechovy, aby byla znovu postavena.

OBJEV DÁVNO ZNÁMÝCH PRAVD

Str. 286. Po slovech: „*Bojíme se, že zmeškáme nástup, že vyjdeme na jeviště neupravení, s nedokončeným převlekem a maskou. Ale nemáme strach, že zmeškáme začátek prožívání role a vždycky nastupujeme bez jakékoliv vnitřní přípravy, s prázdnou duší – a nestydíme se za svou vnitřní nahotu.*“

Proč tedy přijíždíme do divadla? Proč hrajeme *Hamleta*? Není to proto, že se chceme pochlubit svými krásnými nohama, tělem, plastikou, obratností? Opravdu jde jenom o to? Copak *Hamlet* zrál v Shakespearově nitru proto, abychom se během pěti minut navlékli do jeho kostýmu a předváděli davu své nohy, hlas a obratnost?“

ŽIVOT ČLOVĚKA

Str. 304. Po slovech: „*...našemu hereckému umění nepřinesly nic nového.*“

Nejde přece jen o to, abychom pozvali výtvarníka levého zaměření a objednali u něho výpravu podle požadavků poslední módy; nejde ani o to,

abychom si vymysleli nové, nejneočekávanější jevištní triky a přitom se po herecké stránce spokojili s přežilými inscenačními postupy. Je potřeba něco úplně jiného!!

OPERNÍ STUDIO VELKÉHO DIVADLA

Str. 361. Po slovech: „*Také koncerty kvůli kousku chleba je od návštěv studia neustále odváděly.*“

Tehdy přišly do módy koncerty, neboť nové obecenstvo se v celých zástupech lačně vrhlo na umění. Divadelní a koncertní sály byly náhle malé, a tak se musely pořádat uzavřené večery pro různé instituce a kolektivy, na kterých účinkovali pozvaní zpěváci. Tam, kde se dopoledne řešily vážné ekonomické záležitosti, večer vládlo umění. Po celé Moskvě se zpívalo a recitovalo. Poptávka po hercích byla obrovská, poněvadž nový divák se upřímně nadchl pro umění. Takové nadšení šlo na ruku hercům, jelikož jim poskytovalo nový výdělek. Tyto okolnosti však rozměľňovaly, kazily herecké umění a současně nám překážely v práci, protože připravovaly studio o ty, s nimiž se nacvičovala operní čísla.

Str. 365. Po slovech: „*Stísněný prostor je nutil stát na místě a plně se spolehnout na mímiku, oči, slova, text, plastiku a tělesný projev.*“

Při takovém nedostatku místa se rozestavení a přesuny jednajících osob prováděly opravdu uvážlivě a promyšleně. Bylo to zvláště obtížné pro nezkušené, kteří na jevišti s oblibou hrají nohama. Zdá se jim, že nemohou příliš dlouho stát na místě, aby se divák nezačal nudit; proto ho baví neustálými pohyby, hlavně přecházením. Bylo nutné omezit nejen tyto nadměrné přechody, ale i ostatní pohyby. Šel jsem ještě dál a redukoval jsem zbytečná gesta a ponechal pouze akci. Úspornost pohybů jsem povýšil na princip a ten mi pomohl odstranit operní gestikulaci, dobře známou a zesměšňovanou ve vampeuce.

Rytmičnost, která se také stala základem inscenace a práce herců, nevyžadovala prostou akci, ale akci sladěnou s hudbou, která by hudbu vysvětlovala, doplňovala a odhalovala její vnitřní smysl.

V rytmičném sjednocení akce, hudby, zpěvu, mluvy a samotného prožívání spočívá síla představení. Nejde o jeden vnější rytmus pohybu, ale především o vnitřní rytmus prožívání; nejde o rytmus zdvíhající se ruky nebo vykračující nohy, ale o rytmus vnitřního pohybového centra – svalu, který provádí tyto pohyby rukou a nohou. Rozsah knihy mi nedovoluje podrobně se rozhovět o významu vnitřního rytmu a o mém hledání v tomto směru. Omezím se pouze na to, že rytmem rozumím především tento vnitřní rytmus.

Str. 365. Po slovech: „*...pomáhají vytvořit na jevišti náladu onoho venkovského poklidu, v němž se Tatána na první pohled zamiluje do Oněgina.*“

Ale přijeli hosté a všechno se změnilo. Dcery ožily, stařenky začaly něco kutit v domácnosti a hosty svěřily do péče dívek. Dvě ženské hlavičky vzrušené a zvědavě vyhlížejí za sloupy Oněgina a Lenského, kteří přijeli a schovávají se zase za jiné sloupy a prohlížejí si milé venkovské slečny, jimž „nadešel den“ lásky. Stmívá se, v oknech zazářila světla. Stůl s rozsvícenou lampou a samovarem láká k posezení. Na schodech terasy našla útulek Olga a Lenskij – on jí ve tmě potají prvně líbá ruku. Plachá Tatána se prochází sadem s Oněginem. Stařenky, čekající na dívky a hosty, spatřily mimoděk z terasy milostnou scénu a celé vyplašené hnaly všechny do domu na čaj. Je vidět, jak se všichni v jídelně rozsadili kolem stolu.

Str. 366. Po slovech: „*Ve scéně plesu u Larinových s barvitými hudebními charakteristikami se nám podařilo sloučit v jeden celek přirozenost a rytmičnost pohybu. Nejdůležitější částí této scény je vznik a prudký spád Lenského hádky s Oněginem.*“

...totiž zamilovanost Lenského do Olgy, její koketování s Oněginem, na které mladík odpovídá přítelově nevěstě z nudy a dlouhé chvíle dvořením. Při obvyklé zmatené inscenaci lidové scény na plese je tato základní linie zastřena všeobecnou tlačenicí, shonem a ostatními atributy banálních sborových davových scén. Bylo třeba posunout výstup hlavních jednajících osob dopředu a odstranit z předscény celý dav, který měl sloužit pouze za pozadí hlavním hrdinům opery. Proto jsem umístil taneční sál až za sloupy s obloukem na vyvýšeném pódiu a na proscéniu jsem postavil velký stůl se samovarem plný nejrůznějších jídel ze statku Larinových.

Za stolem byli usazeni nudící se provinciálové – hosté na plese u Larinových: statkáři v různobarevných fracích, staré klepny v čepcích, jejich mladické dcery-provinční slečinky, dámy a mladí muži. V dále při introdukci s leitmotivem Tatánina milostného stesku a rozechvění bylo vidět, jak si dívka opatrně od rohu prohlíží Oněgina a snaží se, aby nebyla zpozorována. Tento vstup, jako i všechny ostatní na začátku každého dějství, se u nás hrály nikoli při spuštěné, ale zvednuté oponě a byly dokresleny akcí samotných herců. Jednak to napomáhalo uvedení děje a dobře na něj připravovalo here i diváky, jednak to bylo výborné cvičení pro žáky. Scénický doprovod introdukce byl tak umělecky i pedagogicky motivován.

Podle operní partitury slyší unudění hosté v dále zvuky orchestru, který dovezl na ples setník. Nastává oživení. Sbor děkuje paní domu, („Tot věru nečekaná věc,“ zpívají.) Skupiny statkářů přistupují k její ruce za doprovodu těžké melodie (basové) části sboru, charakterizující i jejich chůzi. V rytmu lehkých skotačivých pasáží smyčcové části orchestru a doprovodu přibíhají slečinky a šeptají něco svým matkám a tetičkám. Potom se objeví

sám setník, vykračuje si, uklání se, otáčí se po vojensku do taktu hudby, obklopen štěbetáním mladičkových dívek, které mu děkují za orchestr. Rozeznávají se tóny valčíku a pobízejí všechny od stolu do sálu. (Vpředu) si vedou kavalíři dámy k tanci. Matinky a tetičky spěšně cupkají ve valčíkovém rytmu za nimi, aby se potěšily pohledem na dcerky. Jednu z nich přemlouvá starý statkář, kterému se zachtělo setřást ze sebe stáří a předvést mládeži, jak s matkou tančivali za starých dob. Zatímco všichni krouží v sále, na proscéniu staré kmotry dopíjejí čaj a drbou. Přibíhá Olga a v patách za ní její ženich Lenskij. Ale na předscéně mu ji před nose, aby pozlobil přítele, odvádí k tanci Oněgin. Valčík končí a celý zástup spolu s Triquetem se vrací a usazuje kolem stolu. Francouz místo proslovu zpívá blahopřání k Taťaniným jmeninám. Všichni do taktu plácají a potleskem v rytmu nebo synkopami různě – jedni ve čtvrtkách, druzí v osminách, šestnáctinách apod. – Triqueta doprovázejí.

ZÁVĚRY A PERSPEKTIVY

Str. 382. Po slovech: „*Jak se však mohu podělit s mladším pokolením o výsledky své práce a varovat je před omyly plynoucími z nezkušenosti?*“

Znám jen jeden prostředek vhodný k boji s touto pro divadlo zhoubnou situací: vyložit v uceleném systému všechno to, čeho jsem dosáhl po dlouhém hledání, a vložit tak do rukou adeptů herectví vodítko, celou řadu cvičení, která by jim prakticky ukázala, jak má herec pracovat na sobě samém a na roli, aby si vytvořil podmínky příznivé pro skutečnou jevištní inspiraci, čili aby ji vyvolal ve chvílích, kdy to je pro jeho umění nezbytné.

POZNÁMKY

- 11 *Můj otec Sergej Vladimirovič Alexejev...* – Stanislavskij pocházel ze starého ruského rodu, jeho předkové hospodařili v okolí Jaroslavi, vykoupili se z nevolnictví a počátkem 18. století se pustili do podnikání v Moskvě. Zlatnický podnik Alexejevových je poprvé upomínán v dokumentech z roku 1785, kdy zaměstnával asi 28 dělníků. V roce 1843 již vydělával z celkové produkce 935.000 rublů (22 podniků) kolem poloviny. Zaměstnával 140 dělníků, pronikal do zahraničí, měl svá odbytiště ve Varšavě, konkuroval na trzích v Turecku a ve Východní Asii. Ke korunovaci Alexandra II. obdržel státní objednávku v hodnotě 800.000 rublů, takže rozšířil počet zaměstnanců na tři sta. Tím byly položeny definitivní základy firmy „Vladimír Alexejev“. O jejích úspěších svědčilo ocenění na výstavě v Londýně, Paříži, Vídni a jinde. Stanislavskij sem nastoupil s radostnými pocity, neboť se zbavil „protivné školy“. Záhy ho však odpuzovalo strýcovo rutinérství. Ruské zlatnictví 80. let ztrácelo krok s technickým vývojem a vyklízelo odbytiště v zahraničí. Stanislavskij se spřátelil s řadou dělníků, oblíbil si zkušené mistry Elberta a Jegorova. Ve vzpomínkách tehdejších zaměstnanců platil Stanislavskij za nadšence, z jeho podnětu se například pustil mechanik Burylin do složité opravy parostroje ze zahraničí, s nímž si nikdo nevěděl rady. V rámci modernizace plánoval Stanislavskij nový postup tavby zlata, tažení zlatého drátu diamantovými průvlaky, mechanizovanou výrobu řetízků, galvanizaci. Ve Francii a v Německu obkresloval nové stroje. Velice chválil tolerantnost francouzských mistrů a stěžoval si na německou nedůtklivost. Údajně „nepraktický“ Stanislavskij zvýšil nákupem nových strojů produktivitu práce čtyřnásobně. Roku 1893 předložil správní radě návrh na reorganizaci celé továrny; prosazoval elektrický pohon a dalekosáhlou rekonstrukci výrobních prostor, jež napomohla spojení konkurenčních firem I. Alexejeva, P. Višňakova a A. Šamšina. Tím vzrostl základní kapitál na jeden milion rublů. Úspěšně dokončená rekonstrukce upevnila autoritu K. S. Stanislavského, takže od 31. ledna 1894 stanul v čele správy celého podniku. S jeho přispěním byli ke spolupráci získáni přední vědci a technici, výroba využívala domácích surovin a odpovídala požadavkům technického rozvoje.

Výsledky na sebe nedaly dlouho čekat, podnik pronikl na zahraniční trhy v Severní Americe, Indii, Číně a Turecku. Kolem roku 1905 zde pracovalo 240 dělníků a výroba se nadále rozšiřovala, zahrnula podmořské kabely a žárovková vlákna. K 16. lednu 1912 zaměstná-

vala 779 dělníků a jen obrat za prodej kabelů přesáhl dva milióny rublů, více než desetinu obratu všech elektrotechnických továren v Rusku. Historikové závodu Elektroprovod, utvořeného na základě bývalého Alexejevova podniku, konstatují věcně, že bez domácí výroby wolframového vlákna, skleněných objímek aj. by se stěží mohl uskutečnit leninský program elektrifikace na počátku dvacátých let.

- 37 *Malé divadlo tedy bylo hybnou pákou, která řídila náš intelektuální život...* – Malé divadlo v Moskvě patřilo k nejstarším domácím souborům, na jeho scéně se zformovala realistická tradice ruského herectví s ideálními předpoklady pro silný citový prožitek. V polovině 19. století vyslovil M. S. Ščepkin požadavek, aby se představitel ztotožňoval s rolí, vnikal do její podstaty, vytvářel osobitý typ, nadaný jedinečným chováním, přednesem, gestikulací. Na scéně Malého divadla se objevovala domácí dramatika, zde našel své uplatnění Gogolův *Revizor*, Turgeněvova *Venkovanka*, Gribojedovo *Hoře z rozumu* i *Ostrovského Bouře*. Stanislavskij měl možnost sledovat nesporný rozkvět hereckého umění, spojený s představiteli, jež většinou upomíná. V osmdesátých letech minulého století uvádělo Malé divadlo mj. Puškinova *Borise Godunova* (1880), Suchovo-Kobylinův *Proces* (1882), Schillerovu *Pannu orleánskou* (1884), Shakespearova *Macbetha* (1890), Turgeněvův *Měsíc na vsi* (1881). Repertoár umožňující akcentovat představy demokratických kruhů, odpovědnost lidského jedince za mnohem více než vlastní osud, nezbytnost emancipace, rovnoprávnosti, význam vzdělání ve vztahu k ušlechtilému poslání celého národa. Takovéto myšlenky odpovídaly neoromantickému stylu, který se v Malém divadle překrýval s realistickou linií a přispíval k jedinečné syntéze. Herectví Malého divadla kultivovalo přednes, nápěvnou deklamaci, libovalo si ve výtvarných seskupeních, nákladném výpravném rámci. Postupně se uzavíralo v okruhu divadelního vidění, nemělo bezprostřední vztah k tematice nastolené A. P. Čechovem. Stanislavskij si právem vážil většiny hereckých představitelů, nemohl nepostřehnout jejich vyspělou profesionalitu a nezávislost. Vzdálenost od Petrohradu dovolovala mnohem demokratičtější zaměření, i když se obecnost z řad studentstva mohlo objevit pouze na galérii.

K. S. Stanislavskij se záhy pustil do odvážného soupeření s Malým divadlem, scéna „Loveckého klubu“ se nacházela v těsné blízkosti (dnešní Ústřední dům uměleckých pracovníků). Celým životem jej však provázela úcta k vrcholným hereckým výkonům G. N. Fedotovové, M. N. Jermolovové, A. P. Lenského aj.

- 72 *Navíc odtud odešla i Glikerie Nikolajevna, a to byl jediný člověk, kvůli kterému stálo za to tam chodit...* – Divadelní pedagogika zůstávala v předrevolučním Rusku závislá na prostředí dvorních divadel, zjevný předstih měla baletní výchova a příprava pro operu. Bez nadsázky lze konstatovat, že takřka všichni významní herci nějakým způsobem působili jako pedagogové, především si dovedli vyhledat vlastní žáky, odchovance. V prostředí divadelních škol se vzájemně překrývala jedinečná schopnost předních herců a menší informovanost o stěžejních základech metodiky a pedagogiky.

Dlouho se nedařilo překlenout principy klasicismu s jeho snahou o pouhé napodobování vzorového hereckého výkonu. Stanislavskij zastihl školu Malého divadla v problematickém stavu, navíc jeho herecké zkušenosti převyšovaly obvyklý průměr. Tím byl motivován poměrně chladný vztah k výuce a poměrně brzký rozchod...

- 102 *S tím souvisí malá příhoda, kterou bych rád vyprávěl...* – Kroužek Alexejevových trpěl všemi neduhy amatérského divadla v podstatě rodinného typu. Rozdělení rolí záviselo na možnostech bratrů a sester, rytmus zkoušek narušovaly rodičovské povinnosti. Stanislavskij směřoval výše, proto se nemohl s těmito ochotnickými zvyklostmi spokojit. Tak se stalo zákonitostí založení Spolku pro literaturu a umění (1888), kde se spojilo úsilí K. S. Stanislavského, operního pěvce a pedagoga F. P. Komissarževského a výtvarníka F. L. Sologuba. Stanislavskij tu sehrál Barona ve *Skupém rytíři* A. S. Puškina, *Carlose* a *Dona Juana* v *Kamenném hostu* A. S. Puškina, *Sotenville* v *Georgi Dandinovi*, *Ananije Jakovleva* v *Hořkém osudu* a *Imšina* ve *Svévolnících* A. F. Pisemského, *Paratova* v *Bez věna* A. N. Ostrovského, *Rostaněva* v *dramatizaci Vsi Stěpančikova* F. M. Dostojevského, *Zvezdinceva* v *Plodech osvěty* L. N. Tolstého, *Uriela Acostu* v *Gutzkowově tragédii*, *Othella* v *Shakespearově tragédii*. Na scéně Spolku pro umění a literaturu se Stanislavskij prosadil jako režisér *Plodů osvěty* (1891). V podstatě poloprofesionální divadlo umožnilo Stanislavskému, aby si ověřil nesporné talentové předpoklady a postupně se rozžehnal s amatérskými zlozvyky. Vysoká postava, zvučný hlas, výrazná tvář, přemíra temperamentu, schopnost dokonalého sepětí s partnerem zde slavila oprávněně úspěchy. Popularita herce Stanislavského rostla a lze ji bez nadsázky srovnávat s postavením předních herců Malého divadla, jak potvrzuje skutečnost, že si jej za partnera zvolila P. A. Strepetovová, že se účastnil pohostinských turné M. N. Jermolovové a G. N. Fedotovové. Pro další profesionální dráhu herce a režiséra Stanislavského mělo snad největší význam třibení vkusu, odklon od nicotných

hříček a situačních komedií, poznání hodnot klasického repertoáru a her kritického realismu. Odtud vedla již přímá cesta k Moskevskému uměleckému divadlu (1898).

176 *Hlavně však šlo o to zjistit, ... nakolik je každý z nás schopen kompromisu a v čem se shodujeme...* – Organizační principy Moskevského uměleckého divadla (původně Moskevské umělecké všeobecně přístupné divadlo) představují něco nezvyklého a stěží v této sféře napodobitelného. V čele stanuli dva vedoucí: K. S. Stanislavskij a V. I. Němirovič-Dančenko, každý z nich si přivedl vlastní soubor. Stanislavskij osvědčené herce Spolku pro umění a literaturu, Němirovič-Dančenko z dramatických kursů Moskevské filharmonie. Splývání obou částí nebylo snadnou záležitostí a probíhalo po několik sezón. Obě vedoucí osobnosti, z nichž jedna byla nadána vetem uměleckým, druhá pak literárním, spojovala zásadní shoda v představách o nutnosti reformy ruského činoherního umění v duchu požadavků repertoáru kritického realismu – oddělovala je zákonitě rozdílnost estetických názorů, odlišná metodika a vkus. Archívy uchovaly nespočetné a rozsáhlé dopisy, jakési diplomatické nóty, důkazy četných seismických otřesů a sopečných výbuchů. Konečné katastrofě vždy však zabránilo pomýšlení na „společnou věc“, milované Moskevské umělecké divadlo, v jehož čele stál K. S. Stanislavskij po 40 let.

197 *...protože se herci potřebují uklidnit a soustředit...* – Datum zahájení nepomohla určit pověřčivost V. I. Němiroviče-Dančenko, který se obrátil ke kartářce. Ta mu předpověděla, že všechno, co podnikne v polovině října a polovině týdne, bude mít úspěch. Proto padla volba na druhou dekádu v měsíci a na „střední“ den v týdnu, na středu. Vysvěcení divadla a mši zamítli církevní činitelé, proto se soubor spokojil s modlitbou ve foyeru divadla.

200 *...od Říjnové revoluce až po současnost...* – Stanislavského rozčlenění celkového vývoje Moskevského uměleckého divadla na tři fáze vychází ze stěžejních společenských událostí, jak je představovala první ruská revoluce a Velká říjnová socialistická revoluce. Z hlediska vývoje stylu se přibližně šest až osm sezón vyrovnávalo s požadavky realismu, aniž si vždy uvědomovalo specifickou divadelního umění. Probíhal zde pozoruhodný vývojový proces, odklon od přemíry rekvizit a nadměrné iluzivnosti, krajnostní nápodoby reality. Podobné poznání doznělo při uvedení Vlady tmy L. N. Tolstého (1902) a Stanislavskij nejednou konstatoval, že vývoj stylu připomínal pohyb v kruhu, pohyb po spirále,

kdy se soubor vracel k výchozím bodům, ale jeho poznání směřovalo k jiné rovině a mohlo přihlížet k mnoha uměleckým zkušenostem. Druhá fáze vývoje probíhala v nanejvýš nepříznivých společenských podmínkách: carismus nezamýšlel podporovat demokratické snažení, na uvádění her M. Gorkého nebylo ani pomýšlení. Nutností se stala orientace na klasický repertoár, nechtěně se začaly prosazovat akademické tendence. Apolitičnost však uchránila scénu Moskevského uměleckého divadla před podprůměrnou soudobou produkcí i před vysloveně konzervativními hrami. Zakladatelé nejednou přiznali, že se ocitli v bezvýchodném postavení, herecké umění „vysychalo“, ztrácelo na působivosti a z původního programu zůstaly trosky. V třetí fázi, po roce 1917, došlo ke komplikovanému přerodu: do hlediště vstoupilo nové obecenstvo, vynořily se netušené požadavky. Leninská kulturní politika ochránila Moskevské umělecké divadlo před náporom utilitárních požadavků, důsledky představ o momentální proměně, kategorickými soudy proletkultovských institucí, jež kladly do příčinné závislosti zánik starého světa a nevhodnost působení předrevolučních scén. Ke cti K. S. Stanislavského svědčí, že neuvažoval o uvádění agitačního repertoáru, východisko hledal k novému pohledu na klasiku. Postupně se ukázala jistá souzvučnost hledisek zakladatelů s proudem tzv. poputčiků, dramatickými díly V. Ivanova a K. Treňova, J. Oleši a L. Leonova, uváděnými od poloviny dvacátých let.

218 *...které je mu bezmezně zavázáno a věčno...* – Není žádným tajemstvím, že půvab Racka okouzil V. I. Němiroviče-Dančenko, který zřejmě vynikal větším pochopením pro novodobou dramatickou literaturu. Stanislavskij dlouho nemohl proniknout k podstatě, vadila mu závislost na historickém stylu s jeho nezbytnou popisností. Sám A. P. Čechov se obával těchto stránek umělecké poetiky K. S. Stanislavského, proto neustále inspiroval V. E. Mejercholda nejrůznějšími podněty a zapřísahal jej, aby tlumil iluzivní tendence. Ostatně o tom hovořil sám A. P. Čechov se souborem.

„Když přišel A. P. Čechov podruhé na zkoušku Racka (11. září 1898), vyprávěl jeden z herců, že tu budou za scénou kvákat žáby, cvrkat cvrčci, výt psi.

„A k čemu je to dobré?“ zeptal se znepokojený A. P. Čechov. „Je to reálné,“ odpověděl herec.

„Reálné,“ opakoval Anton Pavlovič, pak se usmál a po chvíli dodal: „Jeviště, to je umění. Kramskoj namaloval žánrový obraz, nádherně tu zachytil tváře. Což takhle vyříznout jeden namalovaný nos a dát na jeho místo opravdový. Nos bude reálný, ale obraz zničíme.“

Další z herců nadšeně vyprávěl, že na konci třetího dějství Racka zamýšlí režisér vyvést na scénu čeleď a ženu s plačícím dítětem.

Anton Pavlovič řekl:

„To je zbytečné. Je to stejné, jako kdybyste hráli na klavír pianissimo, a v tu chvíli spadlo víko.“

„V životě se tak stává, že do pianissima vtrhne forte a něco podobného jsme nečekali,“ snažil se oponovat jeden z herců.

„Ano, jenže jeviště vyžaduje jistou stylizaci,“ říká A. P. „Nemáte tu čtvrtou stěnu. A kromě toho umění, scéna zahrnuje v sobě kvintesenci života, na jeviště nesmíme přenášet cokoli zbytečného...“ „Mejercholdův záznam tohoto rozhovoru nevyžaduje komentáře, dokládá jen obtížnost pochopení Čechovova stylu a jeho nesnadných požadavků, jemuž se do cesty stavěly dřívější poznatky spojené s nastudováním historicko-naturalistického proudu.“

228 ...*jezdili do jejich města se všemi novými inscenacemi...* – Divadelní Moskva a divadelní Petrohrad měl odlišné požadavky a rozdílnou atmosféru. Moskva tvořila v menší závislosti na přáních carské dynastie, mohla uvádět demokratičtější repertoár; Petrohrad tvořil v ideálnějších materiálních podmínkách – působila tu paralelně francouzská komedie, německá dramatická skupina a italská opera. Sem směřovali přední zahraniční umělci, zde se odehrávala pohostinská představení světově uznaných souborů (Meiningenské divadlo zde předvedlo celý repertoár – 28 titulů). V Petrohradě existovalo náročnější obecnstvo. vedle konzervativních požadavků aristokratických předplatitelů a snobského publika přicházelo se nejednou do hlediště za nadaným hercem, vychutnávaly se nuance výkonu. Hostování v Petrohradě znamenalo prověrku mistrovství a získat zde úspěch nebylo samozřejmostí.

234 *Teď se tedy naskytlá příležitost...* – S. T. Morozov patřil k podivuhodnému pokolení ruských milionářů, jež milovalo umění a dovedlo soustředit neuvěřitelné poklady. Díky P. M. Treťjakovovi se podařilo zachránit poklady ruského malířství, díky S. I. Ščukinovi získat díla francouzské moderny, díky A. A. Bachrušinovi vytvořit jedinečnou sbírku divadelních reálií atd. Přitom většina z těchto nadaných a kulturních jedinců si uvědomovala své postavení a vzdáleně připomínala postavu Jegora Buljčova ze hry M. Gorkého. Rozporuplnost, protikladnost, která jejich činy doprovázela, nebyla jen výsledkem náladovosti, ale zahrnovala v sobě nesmiřitelné konflikty doby. S. T. Morozov financoval počáteční sezóny Moskevského uměleckého divadla, uhrazoval scho-

dek, aniž podstatněji zasahoval do uměleckých záležitostí. Jednou rukou surově potlačoval stávky v textilních závodech, druhou podporoval M. Gorkého a de facto financoval nákup zbraní pro moskevské dělnictvo. Opájel se ovzduším Moskevského uměleckého divadla a zároveň se finančně podílel na výrobě nanejvýš problematických domácích filmů. Jeho sebevražda představovala východisko z neřešitelné situace, pro Stanislavského však znamenala těžkou ztrátu.

254 ...*zanechalo stopu jen nepatrnou...* – V Ljubimovce dozrály představy o Višňovém sadu, na konečné podobě se nepodílela jen životní realita usedlostí kolem Moskvy, rodového sídla, kde se započala herecká dráha K. S. Stanislavského, dojmy z putování po Volze a Occ společně s Morozovem, ale také neustálý styk s herci Moskevského uměleckého divadla – Višněvským, Moskvinem, Lilinovou aj. Po kouzelném létě nastoupil chmurný podzim, padly iluze o možném rozšíření rodiny, naděje spojované s mateřstvím O. L. Knipperové-Čechovové, o slovo se hlásila nemoc a A. P. Čechov právem vzpomínal na dny prožité společně s herci Moskevského uměleckého divadla jako na „radostné mládí“.

257 *Terčem těch nárazek jsem byl pochopitelně já...* – Stanislavskij si zřejmě uvědomil problematičnost výkladu Višňového sadu, proto nesáhl k zevrubnějšímu popisu přípravy a průběhu představení. Nanejvýš taktně naznačil rozdílnost představ a nerozepsal se o mnoha konfliktech, jež nastudování předcházely. Příčina tkvěla v nepochopení vývoje Čechovova stylu, podcenění tragikomického žánru, jisté stereotypnosti, jež se vytvořila díky úspěchu nastudování Racka, Strýčka Váni, Tři sestery. Dílčí epizody přerostly v samostatné výjevy, detaily odváděly pozornost od celku, hlavní motivy zanikaly.

Drsná kritika z pera V. E. Mejercholda ve studii K dějinám a technice divadla, kategorické rozhraničení naturalistického divadla a divadla náladového mělo své oprávnění.

V tehdejších podmínkách neexistovala však scéna, jež by více rozuměla A. P. Čechovovi, jehož smrt se pro K. S. Stanislavského stala opravdovou tragédií. Odpadla možnost spolupracovat s autorem, jemuž soubor rozuměl přes všechna dílčí nedorozumění a střetání, jehož dílo bezmezně miloval a obdivoval, po roce 1906 cenzurní zábrany nedovolily inscenovat hry M. Gorkého – a tak se rozpadla původní repertoárová orientace se všemi nepřijemnými důsledky.

264 *Nové cesty nebyly a staré zatím chátraly...* – Stále více se ukazovalo, že

nelze slučovat řadový divadelní provoz a experimentátorské záměry K. S. Stanislavského. Proto vzniklo Moskevské divadlo-studio v Povarské (Kuchařské) ulici, jež se pokusilo zopakovat úspěšné principy Moskevského uměleckého divadla. V čele stanul K. S. Stanislavskij a V. E. Mejerchold, oba vedoucí si přivedli vlastní soubory ze školy MUD a z Tovaryšstva nového dramatu. Od samého počátku existovala rozdílná představa o zaměření studia: Stanislavskij chtěl uvádět symbolistická dramata, aby objevil nové výrazové prostředky schopné zabránit převaze popisnosti – „vnitřní realismus“; Mejerchold začínal konkretizovat zatím mlhavé podoby „stylizovaného divadla“. Zánik podmínilo množství vzájemně se překrývajících faktorů: odpor V. I. Němiroviče-Dančenka k pobočné scéně, jež odváděla Stanislavského od Moskevského uměleckého divadla; radikální obrat mecenášů, kteří po roce 1906 nechtěli už mít nic společného s riskantním podnikáním ve sféře umění; rozpolcenost souboru, kde se vydělovaly obě základní skupiny – a rozdílnost uměleckých představ zakladatelů tohoto experimentálního divadla.

Přes krátkodobost existence vznikly tu mnohé zajímavé postupy, k nimž se Stanislavskij vracel počátkem třicátých let, když uvažoval o založení nového experimentálního divadla, kde režie chtěl svěřit V. E. Mejercholdovi a hereckou výchovu M. N. Kedrovovi.

276 *Ale nyní, na sklonku své spisovatelské činnosti, uviděl to, o čem celý život snil...* – Stanislavskij se nezmiňuje o hostování v Praze, kde se představení změnila v obrovskou manifestaci slovanské vzájemnosti a probíhala v duchu jedinečného zájmu o bratrskou ruskou kulturu. Takovéto dojmy zachytil na stránkách memoárové knihy *Z minula V. I. Němirovič-Dančenko*.

6. dubna 1906 spatřila Praha na scéně Národního divadla historickou hru A. K. Tolstého *Car Fjodor Ivannovič*, jež uchvátila pravdivostí, historického ovzduší a okouzila hereckým výkonem I. M. Moskvina. Česká kritika se rozepsala o slabosti a neudržitelnosti samoděržaví, neoprávněnosti zvěle a násilí, jež zotročuje nádherný ruský lid – natolik pochopila demokratický záměr K. S. Stanislavského (Národní listy, 7. 4. 1906).

8. dubna uvedlo Moskevské umělecké divadlo Čechovovu hru *Strýček Váňa* a triumfální úspěch podmiňovalo „mistrovství ansámblu“, jedinečnost dokonale sehraného orchestru. Kritika postřehla režisérovi snahu vystihnout „vliv nedobrého života“, nevhodných sociálních podmínek. Právem bylo konstatováno, že „příčina této choroby“ koresponduje s českými poměry (Právo lidu, 9. 4. 1906).

9. dubna nastoupila na scénu Národního divadla Gorkého hra *Na dně*, výsledný dojem zůstal více než strhující. Zd. Nejedlý tehdy upozornil na zásadní rozdíly v koncepci obou textů a výstižně přirovnal čechovovské představení k obrazu sténajícího Ruska, zatímco ve hře M. Gorkého nacházel revoluční patos a výzvu ke svobodě (Boje o Nové Rusko, Praha 1953).

Studie J. Kvapila, memoáry herečky H. Kvapilové, recenze kritika F. X. Šaldy, O. Theera, V. Tilleho potvrzují, že se české divadelní umění setkalo s něčím, co „bylo ve vzduchu“ a čekalo na konkretizaci. Příklad Moskevského uměleckého divadla pomohl zhmotnit představy o realismu, umožnil nastolit odlišnou metodiku práce na roli, pravdu života jako rozhodující kritérium. Z těchto pozic se podařilo v českém divadle uvádět v Kvapilově režii *Tři sestry* (1907), *Živou mrtvolu* (1911), *Jiráskovu Samotu* (1908), *Šrámko Létu* (1915) aj.

Pohostinská představení Moskevského uměleckého divadla v Praze umožnila zformovat proud realismu a vyhranit hereckou školu spojenou se jménem H. Kvapilové a E. Vojana.

315 *...v němž viděla génia a jednu z největších osobností moderního moderního divadla...* – I. Duncanová nabídla K. S. Stanislavskému, že mu předvede pověstný tanec „sedmi závojů“ z *Wildeovy Salomé*. Odpověď lze považovat za typickou pro moralistu K. S. Stanislavského (zejména ve vztahu k herečkám, jež nepovažoval za příliš „seriózní živel“): „Rádi se přijdeme podívat s Marií Petrovnou“, tzn. ženou K. S. Stanislavského!

Setkání s E. G. Craigem znamenalo pro K. S. Stanislavského etapovou událost, poslední příležitost v předrevolučních letech, jak obnovit experimentální linii v činnosti Moskevského uměleckého divadla. Craigovy představy zahrnovaly v sobě tradici anglické kultury, divadelní interpretaci textu sblíženou s principy symbolismu, našly nesmírně efektní výtvarný princip založený na proměnách zástěn. Rozpory vznikaly v pojetí hereckého stylu: Stanislavskij očekával od Craiga něco na způsob „obrody“, odpoutání se od stále více se prosazující konvenčnosti. Výsledek však nenaplnil očekávání. Bez ohledu na Craigovu náladovost a neskromnost ukázalo se, že jeho požadavky odporovaly podstatě psychologického herectví a v mnohém se kryly s koncepcí V. E. Mejercholda v éře „stylizovaného divadla“. Stanislavskij zamýšlel obrozovat umění přetělesnění, Craig je chtěl zrušit a nahradit promyšlenou a prokomponovanou hrou stínů a světla, výtvarně členěnými mizanscénami.

Mimochodem E. G. Craig po americkém vydání Mého života v umění považoval popis výpravy za nevhodný a odporující právům majitele patentu (finančně zdatný režisér si scénografické řešení přisvojil a získal na ně patent!), Stanislavskij vyhověl a původní znění bylo obnoveno pouze v ruském vydání z roku 1936 a v Sebraných spisech (1954).

- 331 *Pomoc a podpora ze strany mladých sil, které mělo připravovat studio, byly nezbytné a neodkladné...* – Stanislavskij všemožně podporoval experimentální činnost, ve vzniku studií spatřoval možnost, jak ulehčit generační střídání a současně vychovat pokolení pro scény mimo Moskvu. Prvé studio vzniklo v roce 1913, v roce 1924 se změnilo v Druhé Moskevské umělecké divadlo; Druhé studio v roce 1916 za vedení N. O. Massalitinova, N. G. Alexandrova, N. A. Podgorného a V. L. Mčeledova; Třetí studio se utvořilo ze skupiny herců vedené J. B. Vachtangovem (1920), z něho vzniklo Vachtangovovo divadlo; Čtvrté studio (1921) se změnilo v Realistické divadlo (1927), vedené zprvu M. M. Tarchanovem, L. Volkovem a V. Fjodorovem, později N. P. Ochlopkovem.

Z těchto studií vyšlo nové herecké pokolení – A. K. Tarasovová, O. N. Androvska, N. P. Chmel'ov, M. I. Prudkin, V. J. Stanicyn, M. M. Janšin, A. P. Zujevová, A. D. Dikij, M. A. Čechov, O. I. Pyžovová, S. V. Giacintovová, S. G. Birmanová, A. L. Abrikosov, N. M. Gorčakov, J. A. Zavadskij, B. J. Zachava, C. L. Mansurovová, V. P. Marecká, R. N. Simonov, B. V. Ščukin aj. Výčet jmen by mohl pokračovat, zkratkovitý výběr dokládá, nakolik se Stanislavskému dařilo obklopovat se nadanými herci a režiséry, inspirovat mládí, v němž spatřoval záruku „nehynoucí existence ruského umění“.

- 383 *...co upadli do slepé uličky předsudku...* – Kniha Můj život v umění vznikala postupně. Nejprve se objevily životopisné vzpomínky K. S. Stanislavského Počátek sezóny (1907–1908), navazující na režisérské poznámky (1899–1902) a příruční knihu dramatického umělce (1903–1908). Nad rukopisem začal K. S. Stanislavskij pracovat v době zahraničního turné (1923), dokončil jej v roce 1924, kdy také vyšel v anglickém překladu (bostonské vydání). Pro domácí nakladatelství byl rukopis doplněn, odredigován (moskevské vydání, 1926). Další vydání pouze opravilo některé chyby (1928). Nejpresnější text obsáhly Sebrané spisy (1954).

V současné době je v SSSR připravováno dvanáctidílné vydání odkazu K. S. Stanislavského doprovázené šestidílným vydáním režijních

knih. V takovémto rozsahu nebyl dosud zveřejněn odkaz žádného divadelníka. Samotný rozsah stvrzuje představu o významu teoretického díla K. S. Stanislavského, jež vzbudilo zájem ve většině zemí.

Prvý český překlad Mého života v umění se objevil v době, kdy se pozornost naší veřejnosti právem obracela k Sovětskému svazu, v době ohrožení první buržoazní republiky hitlerovským fašismem. Poválečné vydání naopak souznělo s jedinečnými pocity osvobozeného Československa, jež ve společenském uspořádání první země socialismu právem hledalo poučení pro všechny sféry života (1946).

ŽIVOT PRO UMĚNÍ, UMĚNÍ PRO ŽIVOT

V uměleckém dění jsou momenty, kdy potřebujeme analyzovat dosavadní výsledky a soustředit síly k dalšímu náporu. Chvilě, kdy některý z druhů umění dosáhl takzvané „hranice zvuku“ a s dřívějšími postupy, jež mu celá desetiletí zaručovaly úspěch a pozornost obecnosti, už nevystačí, neboť společenské nároky stoupají. Doba, kdy se většina tvůrců proklamativně hlásila k principům celoživotního díla Stanislavského, je bohudíky za námi; minulo období mechanického chápání, které vycházelo z náhodných postřehů a naivně se domnívalo, že pomocí citace ze vzpomínkových materiálů o Stanislavském dosáhne žádoucího výsledku. Stanislavskij však není zapomenut, každý se s ním musí nějakým způsobem vyrovnat; čím poctivější a nadanější je tvůrce, tím je podobně setkání hlubší a opravdovější, tím odpovědněji hledá v jeho odkazu poučení a sílu, chce čerpat i z jeho omylů a neúspěchů, k nimž měl odvahu se veřejně přiznat.

Stanislavskij zůstává živý jako zkušený praktik, který dovedl vytušit utajené zákonitosti tvůrčího procesu a odvodit z nich umělecké postupy dodnes většinou nepřekonané. Jeho dílo naplňuje úctou každého citlivého jedince, pro něhož představuje tvorba neodmyslitelnou součást poznávání životní reality, objevování dosud neobjeveného a poznávání zatím nepoznaného. Geniální režisér a herec, zakladatel Moskevského uměleckého divadla, nám ulehčil zákonitě návraty ke svému dílu tím, že napsal jedinečnou knihu Můj život v umění (Moja žizn v iskusstve, 1926), mylně považovanou za herecké memoáry. Ve skutečnosti je těchto několik set stránek prostoupeno hlubokými filozofickými a etickými poznatky, odvozenými z bolestného hledání orientace v životě i na scéně, které se nemohlo obejít bez proher. Za úspěchy a objevy se draze platilo, naivní podání ustupovalo do pozadí, postupně získávala převahu životní moudrost a maximální smysl pro odpovědnost. K pochopitelné touze, jak seberealizovat vlastní herecké předpoklady, přistupovala schopnost, která dovolovala „naslouchat době“ a „žít jejím rytmem“.

Knihou Můj život v umění nám umožňuje rozpoznat lidské hodnoty Stanislavského (původním jménem Alexejeva), odhadnout smysl jeho úsilí a odpoutat se od mnoha legend a mýtů, jimiž minulost geniálních jedinců bývá obklopena. Na jejích stránkách zůstávají zachyceny etapové chvíle Stanislavského dozrávání, třibení jeho estetických představ, které se musely odpoutávat od pouhého zbožňování scénického umění a živelné touhy po strhujících hereckých výkonech, od přeceňování efektního kostýmu, osobitého přednesu a nejrůznějších póz. Východí články této nekonečné řady proměn představují zřejmě živé obrazy inscenované v letním stadle rodiny Alexejevových, na statku Ljubimovce nedaleko od Moskvy, obrazy připravované guvernankou J. A. Snopovovou, nápadně připomínající postavu Charlotty z Čechovova Višňového sadu.

Mezi učitelé mládežnického Stanislavského neschází ani V. I. Vilborg, Rubinštejnův žák z moskevské konzervatoře, proslulý smyslem pro hudebnost a vášnivý obdivovatel operních představení na scéně Velkého divadla. Nechyběl tu učitel tance I. A. Jermolov, příbuzný přední herečky Malého divadla M. N. Jermolovové. Samý výběr těchto pedagogů, zabývajících se estetickou výchovou početné rodiny sourozenců Stanislavského, svědčí o rozhledu rodičů a snaze uchránit děti před obvyklými pedanty a konjunkturalisty.

K nejzávažnějším okamžikům v životě mladého Stanislavského patřila zřejmě návštěva cirkusu, kde se poprvé zamiloval. Jeho idolem se stala krasojedkyně Elvíra. Ani tehdy se už temperament budoucího herce a režiséra nedal zapřít, Stanislavskij vyběhl z lóže a „políbil lem jejích šatů“, pochopitelně za potlesku celého hlediště. K oblíbeným artistům patřil klaun Moreno, který jej zaujal trhanými pohyby, schopností napodobovat a karikovat nejrůznější osobnosti. V domácích představeních, kdy si děti hrály „samy a pro sebe“, napodoboval Stanislavskij jeho přeskakující hlas, prudká gesta, i když artistická zručnost pro něho zatím zůstávala nedosažitelnou metou. Z cirkusového prostředí si však odnesl úctu k profesionalitě, snahu neustále zdokonalovat vlastní výkon a nebrat vážně sebevětší úspěch amatérských představení v prostředí domácího divadla.

Po uchvácení cirkusovou podívanou, nepředstavitelnou v sedmdesátých letech minulého století bez výpravních pantomimických meziher, následovalo zbožnění baletu a operety. Jako dospívající chlapec miloval Stanislavskij melodramatická baletní libreta, odvíjející se z proměn mileneckého vztahu, stíhaného nepochopením a překonávajícího neuvěřitelné překážky. Pro desetiletého gymnazistu byl nedostižným vzorem herec A. D. Davydov, proslavený tklivým přednesem cikánských románů, v nichž zněla touha po volném životě v nekonečných stepích a horách. Zdá se, že ho také uchvátila herecova jedinečná schopnost navázat takřka okamžitě kontakt s hledištěm, půvabné, nepodbíživé improvizace. Patnáctiletého Stanislavského zaujala představení Malého divadla, především výběr her neoromantického zaměření, jedinečné herecké výkony nacházející ohlas v hledišti. Jeho vnitřní se postupně oprostilo od navívy řadového diváka a obsáhlo zárodky budoucího profesionálního vztahu k dramatickému umění. Na většinu představení se připravoval, studoval text uváděné hry, seznamoval se s recenzemi v tisku. Dokonce dal dohromady skupinu studentů, kde se o představeních diskutovalo a podrobně se rozebíral smysl textu, záměr režiséra i konečný výsledek. Když se stanoviska rozcházel, následovala další návštěva představení, aby se na základě ověřených postřehů mohlo pokračovat v diskusi.

K strhujícím a nezapomenutelným zážitkům patřilo hostování předních zahraničních herců, zejména Ernesta Rossiho, Tommasa Salviniho a Ernsta Possarta koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let. Obdivoval jejich technickou vyspělost,

schopnost koncipovat dramatickou postavu jako individuální typ, vzdálený konvenčního pojetí. V útržkovitých poznámkách zachytil mnohé z těchto dojmů; vyplývá z nich pozoruhodná schopnost postřehnout celistvost výkonu, neulpívat na podrobnostech a podružných detailech. Skutečným božstvem se pro mladého Stanislavského stal Tommaso Salvini, dlouho pak ještě napodoboval jeho pózy, gesta a intonace.

Vystoupení zahraničních herců utvořovala Stanislavského v jeho představách o nezbytnosti vyspělé profesionality. Nikdy by nesplnila své poslání, kdyby nesouzněla s potřebami domácího divadelnictví a jeho tradicí. Stanislavskij je v záznamech konfrontoval s výsledky herců Malého divadla, především N. I. Muzila, kterého dopodrobna sledoval ve vaudevillu Šálek čaje a komediální hříčce Starý matematik aneb Čekání na kometu v okresním městečku. Ne náhodou byly zmíněné tituly zařazeny do repertoáru ochotnických představení kroužku Alexejevových, domácí scény, na níž vystupoval Stanislavskij společně se sourozenci. Koptrování Muzilových hereckých kreačtí, rozmáchlých gest, prudkých změn rytmu přednesu mělo úspěch a amatéru Stanislavskému se zdálo, že doslova exceloval. Mnohem později dospěl k poznání, že se hlediště opravdu bavilo, ale tleskalo vlastně N. I. Muzilovi, který tu byl úspěšně napodobován.

Nemalou úlohu sehrála rovněž italská operní představení, symfonické koncerty Moskevské konzervatoře, řízené A. G. Rubinštejnem, kde nechyběly úryvky či samostatná nastudování ruské i zahraniční světové opery. Dochované memoáry sourozenců Stanislavského, přípravné verze vzpomínek i výroky na stránkách Mého života v umění naznačují, že budoucí zakladatel Moskevského uměleckého divadla miloval melodramatické výjevy překypující sentimentem a rafinovaně stupňovaným napětím. Zbožňoval výpravné scény, při nichž tonoucí loď zápasila s náporom bouřlivého živlu, kdy don Juan mizel v útrokách pekla, jak dokládají dochované kresby ve školních sešitech.

Zato pravá muka mu působilo vyučování, biflování „řady nesmyslů“, jak říkal. Ještě po letech mu vystával studený pot na čele, když se rozpomenul na řecké či latinské verše nebo na nepravdělná slovesa.

Rodiče Stanislavského ponechávali dětem značnou volnost, důvěřovali vychovatelům a předpokládali, že jejich inteligentní potomstvo samo pochopí, co je pro život důležité a čím se není nutno přilížit zdržovat. Jejich obdivuhodné stanovisko mělo však jistou slabinu: v rodinném prostředí scházel řád, „všechno se ponechávalo spíše náhodě“. Tím lze snadno vysvětlit, proč zájmy estetické převládaly nad školními povinnostmi – ovzduší rodiny stranilo všemu jedinečnému a mimořádnému. Stanislavskij zaznamenal na stránkách Mého života v umění obvyklou situaci: „...na stole – kniha, v zásuvce – návrh dekorace. Jakmile učitel opustil místnost, hned se ocitla na stole výprava...“

Díky zmíněným okolnostem ukončil Stanislavskij školní docházku v 7. třídě gymnázia, kterou nakonec po mnoha obtížích neabsolvoval, a tak musel přestoupit do 5. třídy Lazarevova ústavu východních jazyků. Jeho otec zřejmě počítal s tím, že syn uplatní tyto znalosti v rozrůstajícím se obchodě s asijskými pobočkami. V den, kdy propadl i v nově zvoleném školním prostředí z latiny, koupil mu chápající otec druhého koně a napsal přehádný dopis, v němž ho nabádal, aby se nedal deprimovat a uchoval si pevné nervy, které se mu v dalším životě budou ještě hodit!

A tak se základní vzdělání Stanislavského uzavřelo v 6. třídě gymnázia. Později Stanislavskij hořekoval nad prohřešky mládí a pokládal se za „nedouka“, poznamenaného nesoustavným vzděláním, jež mu vadilo jak v obchodním podnikání, tak i v tvůrčí práci režiséra a herce. Snad proto s takovou vehemencí prosazoval celistvost divadelní výchovy, která vždy počítala se širokým zájemem o vzdělání a potírala obvyklou snahu mládí předčasně se specializovat.

Na scéně kroužku Alexejevových napodoboval K. S. Stanislavskij zajímavá představení a oblíbené herecké výkony bez podstatnějšího výběru. Nejednou přeceňoval vlastní schopnosti a neohlížel se na možnosti sourozenců. Chtěl návštěvnické domácí scény za každou cenu bavit. Jen zvolna v něm uzrávalo poznání, že umění se nemůže obejít bez profesionální přípravy a soustavné práce. Materiální postavení rodiny dovoľovalo, aby Stanislavskij pokračoval ve svém „koníčku“ a sklízel patřičný obdiv. Zárodky jeho zdravé kritičnosti však vykonaly své. Přestože zatím Stanislavskij neuvažoval o dráze profesionálního herce, nechtěl zůstat diletantem, a tak s osmiletými ochotnickými zkušenostmi začal navštěvovat hereckou školu Malého divadla a jako její žák nadále působil ve funkci jednoho z ředitelů Moskevského hudebního spolku a pokladníka Moskevské konzervatoře. Zároveň se účastnil mnoha transakcí rodinného zlatnického podniku. Hereckou výchovou procházela uznávaná osobnost, člověk s nespornými zkušenostmi, vyhraněnými zájmy a v nezanedbatelném společenském postavení – žádný začátečník, jemuž škola měla ulehčit vstup do života i do umění!

Tím byl předurčen i jeho brzký rozchod se školou Malého divadla, s institucí, která počítala s nezkušeným a tvárným žactvem. Stanislavského pobouřila tendence studovat jednotlivé role a neohlížet se na nezbytné souvislosti. Proto zde setrval necelé čtyři měsíce a herečka G. N. Fedotovová mu pomohla opravit výslovnost některých hlásek...

Děle se nezdržel ani na Pařížské dramatické konzervatoři, kde se na jeho výchově patrně podíleli známí herci jako Gyott, Delaunay, Maubant i Worms. Podle nezveřejněných vzpomínek O. P. Poljanské, která působila se Stanislavským na scéně Spolku pro umění a literaturu, se však nejednou odvolával na „pařížské poznatky“, kde se studovaly kontrastní etudy. Hned se herec procházel jako vznešený princ, vzápětí musel sehrát zuboženého chudáka; po milostném výstupu zamilované dívky následoval výjev žebrající stařeny. Sám Stanislavskij shrnul výsledky tohoto krátkodobého studia v poz-

námce k rukopisu monografie N. Efrose: „Raději bych pomlčel o úlitbě, kterou jsem odevzdal pařížské konzervatoři. Taktně lze říci, že jsem tam prodělal výuku díky a přednesu...“

Po těchto nepřilíš radostných zkušenostech vyhledal Stanislavskij známého operního pěvce F. P. Komissarževského, který se koncem osmdesátých let zřekl umělecké praxe a věnoval se pouze pedagogice. Z rozsáhlé korespondence vyplývá, že mezi učitelem a žákem vzniklo vzácné porozumění a Stanislavskij zaujal Komissarževského natolik, že propustil všechny žáky, aby se mohl věnovat pouze jemu. Komissarževskij důvěřoval talentu Stanislavského, nepochyboval o dosud neprokázaném rozsahu jeho hlasového fondu, i když jej znepokojovaly časté záněty vyvolávané přetížením. Podstatnější výhrady měl k afektovanosti hereckého výrazu, k nesouladu s hudebním rytmem. Konkrétní výsledky se omezily na jediné představení, kdy byl Stanislavskij obsazen do role velekněze Ramphise ve Verdiho *Aidě* a po němž vtípně konstatoval: „Nevím, co mi přineslo větší užitek, zda hodiny zpěvu, nebo rozhovory, které následovaly po nich.“

Záhy se však ukázalo, že hlas Stanislavského nesnesl přepětí, a proto naděje na operní dráhu pomasly. Přesto žák zůstal s učitelem ve styku. Stanislavského lákaly nekonečné úvahy o postátní dramatického umění, nutnosti změn ve stylu, v zákonitých souvislostech mezi pohybem a rytmem přednesu. Už v jeho mladistvých předstávkách se matně rýsovaly „rytmické hry za hudebního doprovodu“, k nimž se později jako zkušený režisér vrátil v kapitole „pedagogického románu“, věnované „tempo-rytmu“. Pokračování našly v organizátorské činnosti, prosazující v podstatě požadavky neúnávného hledačství na jevišti Spolku pro umění a literaturu. Jmenovitě Komissarževskij utvrdil Stanislavského v přesvědčení, že se nutně musí odpoutat od rutinovaného proudu a založit zatím poloprofesionální scénu, schopnou změnit se v základnu budoucí reformy celého ruského divadelního umění.

Zmíněné myšlenky obsáhl dopis F. O. Komissarževského datovaný 16. srpnem roku 1884, který lze považovat za dokument programového významu, předurčující zaměření Spolku pro umění a literaturu. Autor dopisu tu zapřísahal Stanislavského, aby nespolehal na náhodné výsledky amatérských scén, příliš poplatných vkusu jednotlivých mecenášů, a spojoval naopak veškeré naděje se soustavnou přípravou herců s „odlišným myšlením a jiným stylem“. Rozchod s dosavadní „ochotnickou horlivostí“ považoval za samozřejmost, i když smyslem se neměla stát „bezduchá produkce představení“, okázalost výpravy, početnost davových výjevů, ale „harmoničnost konečného výsledku“. A také promyšlenost repertoárového výběru, režisérova interpretace prostoupená společenskými aspekty, osobitě pochopení autorova stylu a schopnost převádět jej do „řeči divadla“. Vedle shody estetických názorů a nezastřaného obdivu ke zkušenému umělci existovaly ještě další důvody, které v konečném výsledku upevňovaly přátelské vztahy. Stanislav-

skij trpěl pocitem osamění, když zemřel jeho jediný přítel Fjodor Kaškadamov, proto porozumění Komissarževského pro něj znamenalo psychickou i morální oporu.

K tomu přistupovala i oprávněná nespokojenost s výsledky kroužku Alexejevových, postupně klesajícího na úroveň průměrného domácího divadla a pronásledovaného tradičními neduhy podobných scén. Tehdy Stanislavskému nevtravě rady Komissarževského nejvíce pomohly. Mnohé z nich se uplatnily v programu Spolku pro umění a literaturu, mnohé na samém počátku éry Moskevského uměleckého divadla. „Umřít při práci a pro práci“; „naše doba pohřbila a hubt neustále opravdové umění ve všech oblastech“; „hořím, hořím pro tvůrčí práci, která mi jediná může poskytnout dokonalou rozkoš“; „musíme najít cestu z toho labyrintu, musíme prosadit sílu vůle a bohatství citu...“

Komissarževskij rozšiřoval obzory Stanislavského, upozorňoval jej na pozoruhodnou prózu i dramatické texty, doporučoval mu studium psychologických a fyziologických spisů, zprostředkujících pochopení „podstaty herectví“. Stanislavského Umělecké zápisy (Chudožestvennyje zapisi, 1939), zárodečná podoba Mého života v umění, hýří množstvím těchto postřehů, odvozených z korespondence s Komissarževským. Některé z nich našly uplatnění v nastudování Shakespearova Othella i Gutzkowova Uriela Acosty, v přípravě role dona Juana, z níž začínající režisér usilovně „stíral operní pozlátko“.

Tak se před Stanislavským rozevřely perspektivy umělecké tvorby a jeho zájem se přenesl od nainvitovaného napodobování k samostatnější činnosti.

V tomto vývojovém procesu sehrál značnou roli režisér Malého divadla A. F. Fedotov. Jeho inscenace nepředstavují sice vrcholné hodnoty v dějinách ruské divadelní režie, Stanislavskému a celému Spolku pro umění a literaturu zprostředkoval však principy v profesionálním prostředí běžné. Loučení s amatérskou minulostí nebylo totiž tak samozřejmé, jak se nejednou předpokládá. I pro Stanislavského se stalo bolestnou záležitostí, kterou jen obtížně překonával. Režisér Fedotov vyžadoval nekompromisně studium role, náročnější rozbor i celkové pochopení v době, kdy se většina herců spokojovala se znalostí vzájemně navazujících replik. Nekompromisně trval na soustavnosti zkoušek, kde potíral náladovost primadon a jejich ignorování celistvosti představení. Soulad konečného výsledku předpokládal trpělivou přípravu, tvůrčí ovzduší a postupné sžítování s postavou, teprve pak se mohly uvést do souladu principy vrcholného představitel scénického realismu herce M. S. Ščepkina s požadavky dramatika A. N. Ostrovského.

Režisér A. F. Fedotov nezapomínal na dokonalejší přípravu davových výjevů. Výprava musela odpovídat hereckému stylu. K těmto zásadám se Stanislavskij přihlásil inscenací Plodů osvěty L. N. Tolstého, jež se změnila v programový a progresivní čin, i když režii stále ještě poznamenávaly symptomy dogmatismu a nepochopení podílu herecké složky.

Ano, Stanislavskij na počátku osmdesátých let byl roztržštěný, roztěkaný, osciloval mezi snahami tvůrčími a organizátorskými. Léta hledání, tříbení vkusu a krystalizace nesporného zájmu o umění se v něm však nezapřela. A tak začínající herec a režisér vedl rozsáhlou korespondenci s Komissarževským, zaměřenou k otázkám smyslu a poslání dramatického umění; studoval Sečenovovy spisy o fyziologických podmínkách nervové soustavy; a zároveň hrál, zpíval, tančil a poletoval na scéně v nejrůznějších vaudevillech a fraškách. Snažil se prosadit jako spisovatel, když společně s Kaškadamovem připravil libreto operety Každý znej své místo. Tehdy se uchýlil poprvé k pseudonymu „Stanislavskij“. Rozhodnutí dát přednost pseudonymu si pravděpodobně vynutila rozsáhlá obchodní činnost v rámci otcovského podniku. Volba padla na pseudonym dlouholetého domácího lékaře a přítele rodiny Alexejevových A. F. Markova, jenž se skrýval kdysi na scéně pod jménem Stanislavskij. Zvolené přijmení se hlásilo k jeho hereckým kreacím, mimoto se stěžl dalo rozšiřovat.

Tak v roce 1885 zmizel z amatérské scény ochotník Alexejev, aby ho vystřídal polo-profesionální Stanislavskij, který se záhy pustil do odvážného soupeření s Malým divadlem bez ohledu na proslulost hereckého pokolení Fjermolovové, Fedotovové a Lenského. Zažloutlé fotografie ukazují Stanislavského v efektních pózách nekompromisně naznačujících převahu „mužského půvabu“. S jakým neodolatelným šarmem hrával v Krylovově Chutném soustičku, Frolovově Svěhlavičce, Fjodorovově Milostné záměně nebo Lenského hříčce Pukni vzteky, ale ožeňme se, v situačních komediích a fraškách, ničím se neodlišujících od povrchního repertoáru, kde se neprosadily sebemenší ohlasy sociální problematiky a humánní požadavky reformy tehdejší společnosti! Podle hereckých kreací Davydova a Muzila koncipoval černobíle charakterizovanou postavu staříckého profesora matematiky prolezlého nemocemi, brutálního prušáckého důstojníka, koktajícího bradýře, studentského hejska, slabomyslného filozofa, nadutého statkáře, zbabělého cirkusového akrobata, potouchlého zlodějíčka. Celou škálu postav, které umožňovaly dokumentovat rozsah hereckého nadání s ideálními předpoklady pro karikaturu. O nějaké logické motivaci jednání postavy nemohlo být ani řeči, jenom se pozvolna obohacovala plastičnost pohybu, ladnost gest a smysl pro soulad přednesu s hudebním doprovodem.

Stránky Mého života v umění dovolují rozpoznat, nakolik se postupně měnil umělcův přístup k vytvářeným rolím, jak se rodily zárodečné fáze celistvějšího podání, v němž se uplatňovaly postřehy ryze režisérské. A tak Stanislavskij více pomýšlel na individuální stránky vytvářeného typu než na „originalitu osobnosti“. Představení Meiningského divadla zrychlila zmíněný vývojový proces – Stanislavskij viděl Kupce berátského, Zimní pohádku, Julia Caesara, Večer třikrátlový, Fiescovo Janovské spiknutí, Valdštejnovu smrt, Pannu orleánskou i Krvavou svatbu, to jest všechna v Moskvě uvedená díla. Pořizoval si přesné popisy, které připomínají zevrubné rekonstrukce; rozsáhlé komentáře, jež nezachycují jen výsledný dojem, ale snaží se

dopátrat, jakými cestami k němu soubor dospěl, jak byla nasvícena scéna, jak komponovány davové výstupy nebo jak připraveny zvukové efekty. Hlavní pozornost však patřila nástupům postav, nakolik se odlišovaly od dosavadních stereotypních řešení, prostorovému rozmístění mizanscén. Stanislavskij si zaznamenával strukturu i barvu závěsů, tvar opon, rekvizity...

Záznamy prozrazují jistou rozpolcenost hledisek – na jedné straně režisér Stanislavskij uznával profesionalitu meiningenských herců s vyvinutým smyslem pro scénickou atmosféru a dramatické napětí; na straně druhé se však nedala zapřít úcta k uváděným textům, představy o „nedotknutelnosti Shakespearových tragédií a komedií“, jež vyústily v negaci veškerých zásahů a úprav. Cít pro harmoničnost nemohl respektovat „strojovou přesnost německých představitelů“, v níž se uplatňovalo pedantství hraničící s nepochopením vlastní podstaty umění. V tomto ohledu se Stanislavskij právem hlásil k přednostem emotivního herectví, k němuž směřovala ruská domácí tradice. Stanislavskij nezamýšlel mechanicky napodobovat styl meiningenských představení, zhlédnutí inscenace ho však utvrdily v názoru, že pokrok ve scénickém umění není možný bez podstatného posunu ve sféře herectví, bez nastolení náročnějších měřítek. V popředí jeho pozornosti se objevila „pravda života“ posuzovaná z pozic demokraticky zaměřené ruské inteligence a uváděná do souladu s poznatky úspěšného organizátora nejružnějších společenských příležitostí i smělého reformátora rodinného podniku.

Méně známá fakta ze života Stanislavského jako předsedy správní rady strýcova i otcova výnosného podniku, renomovaného zlatnického závodu, jehož výrobky dosáhly uznání v zahraničí, vyvracejí představu o „nepraktickém umělci“. Naopak „inženýr Stanislavskij“ prosadil zde elektrický pohon, podílel se na konstrukci řetízkových strojů, zaváděl do výroby wolframové vlákno nezbytné pro žárovky i podmořské kabely. Ukazuje se, že jeho vyspělé technické myšlení, doprovázené vynikajícími organizátorskými schopnostmi, dovolilo přenášet analogické kvality do divadelního prostředí – a tam znamenalo doslova převrat. Ve sféře, kde dosud vládla intuice, empirie, živelnost, bohémské návyky a náládovost, nastolovalo přesný pracovní řád, odpovědnost a serióznost jako předpoklady pro dokonalou tvorbu. Podnikatel Alexejev s technickými znalostmi a herec a režisér Stanislavskij není bytost rozpolcená, která by po vyjití výrobní či obchodní akci hledala útočiště ve světě umění. Dopoledne patřilo do roku 1917 rodinnému podniku, odpoledne zkouškám v divadle, večery představením a noci nekonečnému přemítání a přípravě teoretických prací o herectví. Panoval tu precizní řád, jedno nevylučovalo druhé díky nepředstavitelnému pracovnímu vypětí. Finanční nezávislost podnikatele Alexejeva poskytovala značnou volnost herci Stanislavskému, který plánil z Moskevského uměleckého divadla ukládat na zvláštní konto, z něhož financoval experimentální výboje.

Vlastní filozofické, etické i společenské názory Stanislavského charakterizuje doku-

ment z počátku devadesátých let, závět pořízená s ohledem na další osudy dcery Kíry a sestavená zřejmě pod dojmem otrěsných událostí, atentátu na nevlastního bratra N. A. Alexejeva, tehdejšího moskevského starostu. Dokument se obejde bez komentáře. Jeho tezovitá stručnost dává vyniknout typickému stylu Stanislavského myšlení, jeho mimořádnému smyslu pro spravedlnost a důvěře v duchovní hodnoty povyšované nad materiální statky.

„Ve čtrnácti letech zapsat Kíru do gymnázia, do té doby se bude učit doma. Najmout dobrou a přísnou guvernanku. Žádné zbytečně drahé učitele. Podle možnosti at studuje řeči, hlavně se musí naučit číst. Posilovat její zájem o literaturu a zahánět choutky na bohaté ženichy. Zasloučovat ji do umění, o něž se bude pravděpodobně zajímat, ovšem s mírou, a obdobně jí od mládí připomínat, že život není sladký bonbónek, ale hořká pilulka, že jeho smyslem není požitkářství, bohatství a všemožné slasti, ale práce a krása povznášející ducha. Snažit se jí provdat za dobrého, inteligentního a poctivého muže, pracovitého, a ne lenocha, ať je to kdokoli: kupec, umělec, vědec, lékař nebo učitel. Když se Kíra zamíljuje, pak jí v lásce nebránit, jenom dbát, aby všechno bylo v počestnosti a pořádku.

Od dětství ji chránit před aristokratickými běloručkami a budoucími povaleči, kteří se tak často vyskytují v bohatých rodinách. Ať se učí číst, ať si zvyká pracovat. Žádný zbytečný přepych a drahé šaty, dokud nedospěje a nevytvoří si vlastní názory na život. Přimět ji, aby si vážila babiček, vychovatelů, členů rodiny. Udělat všechno, aby zůstala věřící, protože jedině tak si může uchovat smysl pro poezii a morální hodnoty, tolik v životě potřebný.

Až dosáhne tří let, propustit chůvu a přijmout vychovatelku – Francouzku (jen aby nebyla do větru), nebo ještě lépe Angličanku. Učit Kíru pomáhat chudým a chápat potřeby ostatních...

Pod tímto dokumentem, datovaným 17. dubna 1893, je rukou M. P. Lilinové, manželky Stanislavského, připsáno „se vším souhlasem“.

Svébytná Stanislavského závět, pamatující na budoucnost milované dcery před odjezdem do zahraničí – dokument koncipovaný ve chvílích rozjímání o nevyzpytatelnosti lidského osudu – upoutává opravdovou skromností, promyšleností vyslovovaných zásad, souznějících s celoživotním přesvědčením.

Stanislavskij vskutku nepatřil k apolitickým jedincům, pamatujícím výlučně na prosperitu obchodního podnikání. Nejednou prokázal občanskou statečnost a zásadovost, dovedl se postavit na stranu práva a lidskosti proti konzervativnímu carismu. Neváhal protestovat, když byl propuštěn ředitel petrohradské konzervatoře Rimskij-Korsakov. Připravil zvláštní petici, kterou předal tisku „jménem ruských umělců“, výzvu prodchnutou vtrou, že „není dalek den, kdy vlna společenské aktivity vyvrve osud umění z nepovolaných rukou a svěří jej Vám a Vám podobným, pravým tvůrcům a statečným

občanům“. Neváhal vypracovat obsáhlý referát o zhoubném vlivu carské cenzury.

Humanistické přesvědčení Stanislavského procházelo těžkými zkouškami a muselo se vyrovnávat s nezbytnými kompromisy, zásadně se však nesmiřovalo s projevy hrubého sociálního útisku a bezpráví. Proto také Stanislavskij podepsal prohlášení protestující proti represáliím, jimž byli vystaveni účastníci pohřbu jednoho z čelných představitelů sociálně demokratické strany N. E. Baumana, dokument více než odvážně demaskující úsilí moskevské městské dumy, jak si vyřizovat „pod pláštikem ochrany pořádku a demokracie“ účty s protivníky za pomoci policejního aparátu. Není bez zajímavosti, že z 52 podpisů patřilo 19 členům Moskevského uměleckého divadla. Tím je doloženo, že ideové názory Stanislavského představovaly ideová východiska celého souboru, vstupující zákonitě do polemiky s carismem a obhajující demokratické představy o budoucnosti země Čechova a Gorkého. Hlediska stvorená výběrem repertoáru, koncepcí většiny představení, obtížnou obhajobou pokrokové linie v době pronásledování všeho progresivního v druhé polovině desátých let. Stanislavského estetická kritéria se pozvolna oprostovala od amatérských pozůstatků a návyků, aby nacházela opěrné body v klasickém repertoáru domácím i zahraničním a postupně pronikala k poznání trvalých hodnot na poli současného dramatu. Nesnášela konvenci, konformitu, průměrnost a konjunkturálnost; dovedla se ubránit náporu módního zájmu.

Umělecký rukopis herce a režiséra Stanislavského zahrnoval v sobě vyspělý smysl pro divadelnost, prostoupený pochopením pro dramatikův styl a zákonitou snahou o „jeho přetlumočení do divadelní řeči“. Stručnou poznámku A. K. Tolstého ve hře Car Fjodor Ioannovič „přes řeku živý most“ rozvedl K. S. Stanislavskij v režijní partituru do podoby rozsáhlého dynamického výjevu, do něhož zapojil 73 statisty a pro každého z nich připravil logicky motivovanou dějovou akci. Nemohl tu scházet židovský obchodník v oblyskaném kaftanu, který se strachoval o zboží; přecházeli zde otrhaní a bosí nosiči, kteří vynášeli z lodí pytle s moukou; vstupoval sem poloslepý lidový hudebník doprovázený vychrtlým děvčátkem... A nešlo o samoučelný výjev, ale o součást dramatického vidění události. Po teskné písni gušlara, proložené aktuálními narážkami, přinášel posel zprávu o příchodu zatčených. Všechno se dalo do pohybu, dav se soustředil kolem mostu a ustrnul v očekávání. Stále se střídalo napětí a uvolnění, ilustrativní scénky s vypjatou dramatickostí, již text hry A. K. Tolstého vždy nevymikal.

Poetika režiséra Stanislavského zahrnovala v sobě dvě rozporuplné stránky: lyrickou, směřující k Čechovovi, prostoupenou uměleckou stylizací, a ilustrativní, poznamenanou snahou o dokonalou nápodobu reality. Podobný přístup je poněkud scholastický a nemůže vystihnout proměny umělcova vidění skutečnosti, změny v jeho estetických názorech ani postup diktovaný zráním jeho herectví. Rozdílné linie uměleckého rukopisu Stanislavského nespojovala jen snaha o vrcholnou iluzivnost, ale také filozofická koncepce tvůrce, který všemožně vyhledával a vyzvedával „téma dobrého jedince“ depta-

ného okolnostmi a pronásledovaného nepochopením. Proto režijní výklad Cara Fjodora Ioannoviče součtil s jeho tragickým postavením, marnou snahou „usmířit nesmiřitelné“, překlenout rozpory mezi církví, bojary a lidem. Car prosazoval dobro, jež zůstávalo nepochopeno, a jeho snažení dokonce umožňovalo všem vrstvám prosazovat vlastní sobecké zájmy. Tím dostával výklad epochy „slabošského panovníka“ novou motivaci a směřoval k demokratickým tendencím literatury konce 19. století.

Podstatnou změnu vnesl do podobných představ čechovovský repertoár, odlišná koncepce dramatu, s níž se Stanislavskij dlouho nemohl vyrovnat. S pomocí Němiroviče-Dančenko postřehl, že se za domněle banálním dialogem skrývá něco významnějšího, co v sobě nese symptomy nesouhlasu, nespokojenosti a odporu. V režijní knize Racka vtělil zmíněnou představu do pojmu „skrytý proud“, s nímž spojoval nutnost, jak vystihnout zázemí, z něhož vyrůstá vlastní děj, situace a charakteristiky postav. Stanislavskij sáhl k obraznému přirovnání s lesní tišinou, kde se všechno zdá velebné, majestátní a ponořené do odvěkého klidu, ale jediný pohled zblízka ukáže pravý opak: mechový příkrov hemžící se hmyzem, poraněné stromy, z jejichž rozdrásané kůry vytéká smola...

Srovnání režijní knihy Cara Fjodora Ioannoviče a Racka naznačuje, že se obě rozdílné stránky uměleckého rukopisu Stanislavského vzájemně sblížovaly a překrývaly, proto je nelze mechanicky rozčleňovat a stavět proti sobě ve vypreparované podobě. Pojítka představovala snaha pronikat hlouběji pod povrch, nacházet dramaticky přitažlivou motivaci Fjodorovy slabosti i Treplevovy neurastenie. Stanislavskij obhajoval názor, že v přítomnosti i minulosti vznikaly situace, kdy charakterně jednající osobnost „neunesla břímě“ a sebevznešenější záměry ji odsuzovaly k zániku. Fjodora i Trepleva oddělovala staletí, ale spojovala je marná tužba naplnit sny o dobru, lásce a vztazích zbavených přetvářky a patolizalství. Car a začínající spisovatel, vládce a mladíček snažící se dostat ze sítnu slavné primadony a jejího úspěšného milence, literáta, zhyčkaného pozorností v tehdejších salónech. Rozdílné epochy, různé profese, odlišné charaktery, spoutané „vzrušeným tepem lidského ducha“. Smiřovat nesmiřitelné, nastolovat zákony „božího života na zemi“, odvrhovat stranou všechno konvenční a objevovat smysl života v tvorbě a lásce – tak znělo umělecké kredo Stanislavského na samém prahu 20. století.

Přes zjevné uchvácení Stanislavského realiiemi, přes závislost na výsledcích zájezdů do Pskova, Rostova Suzdalského aj. nedala se popřít jeho bujará divadelní fantazie. Jediná divadelní sezóna děl nastudování Cara Fjodora Ioannoviče od Smrti Ivana Hrozného, ale jak dalekosáhlé proměny nastoupily v pojetí události, jak výrazně se projevila jedinečná schopnost vyhrodit kontrast a dospět k symbolu!

V režijní knize se podrobně popisuje poslední den života Ivana Hrozného, napjaté očekávání, zda se naplní věštba potulných mnichů. Do carských pokojů přinášeli truhly plné zlata a drahokamů, kolem nichž se seskupili stolníci, klíčníci, popové. Pestrý dav

závislý na jediném gestu mocného vladaře. Ze zákulístí zněly píšťaly a rolničky, připravovalo se večerní vystoupení mimů, skomorochů. Cara Ivana Hrozného přinesli v křesle, nemocný panovník setrval ve strnulé póze, jen pomalu vybíral dary pro další nevěstu. Zdálo se, že je v dobré náladě: pobrukoval si, sahal po poháru s vínem, hrál šachy. Za klidným vzezřením se však skrývala nervozita napjatého očekávání, co přinesou nejbližší hodiny. Cyrilův den se chýlil ke konci a všechno naznačovalo, že se věštba nenaplní a panovník nezemře. Konečně se vrátil Boris Godunov a sdělil vladaři lakonický vzkaz věštících mnichů: „Cyrilův den ještě neskončil!“ Tvrdost mnichů Ivana Hrozného popudila; v jediném okamžiku vzkypěl, vybuchl, rozházel šachové figury, zpřevracel stoly a mastovité židle. Vzápětí padl na stůl, který se s ním převrátil a přikryl ho jako víko rakve. Sténání umírajícího, zmatek. Scénickou poznámku „rozpoutal se bláznivý chaos“ vyložil Stanislavskij více než originálně: Boris Godunov vytušil svoji příležitost a vpustil do carských komnat skomorochy. Večerní představení probíhalo nad úpějí Ivanem Hrozným, který se marně dovolával pomoci. Orgie zvuků, barev a pohybu vyústila v tragický motiv jarmarečního balagánu, předtuchu nesmyslnosti lidského snažení, jež v sobě nesla krutost i zvířecí touhu po moci a majetku.

Vidění světodějných událostí jako tragikomických náhod a dalekosáhlých důsledků lidské neschopnosti obstát v boji za „vyšší princip“ mělo nejednou živelnou podobu a jenom postupně dostávalo výraznější společenskou motivaci. Stanislavského interpretace obou částí historické trilogie A. K. Tolstého vycházela z principu nenásilného zesoučasnění. Chápala přítomnost jako nezbytné poučení z minulosti. Důležitý nebyl vlastně výklad cara Fjodora a Ivana Hrozného, ani to, nakolik režisér stranil koncepci všemocné osobnosti zmítané vnitřními rozpory, ale poznatek zásadního významu – anachronismus samoděržaví, carismus chápaný jako přežitek, monstrózní útvar, který měl dávno zmizet a kupodivu se v Rusku uchoval, aby bránil pokroku ve všech sférách lidské činnosti. Carismus konzervoval feudální poměry na venkově, stál v cestě průmyslovému rozvoji, dusil ruskou literaturu a umění. Proti němu se obracela nenávist pokrokových kruhů, proti němu musel vystoupit také Stanislavskij.

Princip zesoučasnění, snaha vdechnout každému repertoárovému titulu zdůvodněný společenský význam, touha odhalovat „nekonečné proměny lidského ducha“ a obhajovat právo na důstojnější existenci každého člověka bez rozdílu původu, náboženství a postavení tvořily základ většiny představení Stanislavského a pomáhaly přitlumit dočasně uchvácení dobovými realitami, naturalistické tendence i sentimentální polohy.

Drama „osamělého jedince“ se dostávalo do popředí ve výkladu Čechovových her. Stanislavského výklad Ibsenova Nepřítele lidu konfrontoval osamoceného doktora Stockmanna se sobeckostí vlastníků a předpojatostí pošvaněného davu, aby sem vnesl takřka čechovovské tóniny. Přímochařský konflikt neodpovídal požadavkům Stanislavského, a tak se v jeho hereckém podání dostával tichý, trochu ušlápnutý, mírně upovídaný

a krátkozraký venkovský doktůrek do takových okolností, že se musel změnit v hrdinu a bojovníka. Tím vynikl záměr Stanislavského: vedle nenásilné demokratizace hlavní postavy totiž naznačoval, že podobných „lidí žijí kolem nás tisíce“ a hrdinství bez patosu patří málem k samozřejmosti. Doba okázalých sebevražd a hlučných výstřelů nenávratně minula a nastoupilo něco zcela odlišného: nynější životní realita hubí „bez hluku a efektů“ nejkrásnější ideje a uslechtilé city. Proto jedině nepatetické hrdinství může oponovat svodům blahobytu.

Zde se rýsuje Stanislavského monotematická linie odvozená z poznání stále se prohlubujícího rozporu mezi duchovními a materiálními požadavky, představa „rozpolceného světa“, kde bohužel platí majetkové hodnoty. Odtud již nebylo daleko k rozpoznání skrytých hodnot Čechovových her v jejich polemickém střetání s měšťáctvím.

Proto přenesl Stanislavskij Tři sestry do mnohem chudobnějšího prostředí, kde mohl zvýraznit nesoulad mezi vzletnými myšlenkami a nevhodným interiérem. Nejen Nataša, ale celé prostředí neslo v sobě zárodky banality. Zmíněná postava sptše umocňovala to, co kategoricky deptalo vrozenou „touhu po kráse“. Tak zrálé poznání nebývalého dosahu: Čechovovy postavy nejen propadají smutku, iluzím a snům, ale dovedou se také „bavit, smát, radovat a většinou chtějí žít“. Ve jménu těchto poznatků ztlumil režisér Stanislavskij tragické vyznění závěru Tři sestry a dokonce přesvědčil autora, aby provedl potřebné korekce v textu...

Během čtyř rozhodujících sezón Moskevského uměleckého divadla se projevil podstatné změny v režijní metodice Stanislavského, která směřovala více do hloubky a zba-vovala se mnoha zvyklostí amatérské éry i poloprofesionálního působení Spolku pro umění a literaturu. Ochaboval zájem o některé výrazové prostředky převzaté z výtvarného impresionismu, opadala přílišná důvěra ve všemocnost barevných skvrn a historických realit; režisérské vidění obrysů budoucího představení důvěřovalo mnohem více prostorovému členění mizanscén a půvabům perspektivy. Do popředí se právem dostaly herecké výkony, důslednější snaha o psychologickou motivaci jednání postav a prosazovala se harmonie konečného výsledku. V nastudování her A. P. Čechova, M. Gorkého i G. Hauptmanna stlil tragický pocit, v nových a nových podobách se vynořovala představa bezvýhodné osamocení, jak naznačilo podání Astrova i doktora Stockmanna. Člověk nepochopený, ubíjený a štvaný, člověk marně hledající místo ve společnosti, člověk oprávněně požadující, aby s ním bylo zacházeno v duchu zásad rovnosti, volnosti a bratrství. Stanislavskij však příliš dobře znal situaci předrevoluční ruské inteligence a jako úspěšný podnikatel setrval na pevné půdě reality: naivní důvěra v citovou obrodu majetných kruhů, kde mělo převládnout pochopení pro lidové vrstvy, nepředstavovala pro něho konečné východisko. Proto nabýval v předstávách Stanislavského stále větší převahu svět pozoruhodných jedinců ubíjených a poznávajících marnost veškerého dosavadního úsilí.

Podobnému filozofickému poznání odpovídala umělecká koncepce Stanislavského, zahrnující v sobě maximální snahu o iluzivnost. Nápaditý režisér si uvědomoval nebezpečí popisnosti, a proto se snažil obrodit herecký styl pomocí výrazových prostředků odvozených z moderních literárních a výtvarných proudů. Tím byl diktován jeho vztah k symbolismu či obnovená spolupráce s V. E. Mejercholdem v rámci experimentálního studia. Nešlo o pouhou koketérii, vnějšíkově přizpůsobování se novodobým požadavkům, ale o poctivé úsilí realistického tvůrce, jehož divadelní poetika vyžadovala podobná rozhodnutí.

Nastudování Vlady tmy L. N. Tolstého přivedlo režiséra Stanislavského k dalekosáhlému poznatku: ukázalo se, že za „vnější pravdou“, závislou na naturalistické nápodobě, skrývá se „vnitřní pravda“, k níž se není snadné propracovat. V cestě nestálo jen uchvácení ilustrativními scénkami, ale zejména konzervativnost hereckých představitelů, kteří se nehodlali zřeknout čehokoli, co jim dosud zaručovalo úspěch.

Humanistický světový názor Stanislavského procházel mnoha těžkými zkouškami, některé z nich měl na svědomí repertoár kritického realismu, v němž se musely ozývat stále důslednější výhrady vůči carismu, jiné přinášela životní realita. Válka s Japonskem, černosotěnské pogromy, povstání části černomořské flotily, srážky demonstrujících s policií. Hlad a bída miliónových mas, přepych a blahobyt privilegovaných vrstev, krach osvětových záměrů demokratické inteligence neschopných zmírnit nuzáckou existenci ruského proletariátu a hladomorem stíhaného venkovského obyvatelstva. Ostře vyhrocené protiklady nemohly uniknout pozornosti citlivého umělce, který v divadelním představení hledal možnost, jak usmířit veškeré třídní a sociální rozpory, obnovit jednotu národa a nastolit uslechtilé vztahy. Revoluční události jej kolem roku 1906 přesvědčily o nutnosti revize původního programu Moskevského uměleckého divadla. Dočasně potlačení revolučního hnutí vylučovalo demokratickou orientaci repertoáru, odjezd do zahraničí nepředstavoval však definitivní řešení. Záhy se ukázalo, že v průšáckém Německu a konzervativním Rakousku-Uhersku nelze východisko hledat. Nezbylo než se vrátit do Moskvy a postupně se smířovat se situací nepřítisť lákavou. Tak se zrodila repertoárová linie poznamenaná zoufalým úsilím, jež mělo „povznést umění nad rozporuplnou dobu“, odstranit politikum. Stanislavskij si během první ruské revoluce uvědomil některé spíše tušené a intuitivně vnímané postřehy, uvedl je do souvislosti, aby se s konečnou platností rozřehnal s „harmonickým devatenáctým stoletím“, které vystřídala doba grandiózních sociálních událostí, přinášející s sebou zákonitou neúctu k tradicím a nadsazenou touhu po experimentu. Uzavřela se epocha schopná rozvíjet principy realistického umění a na její místo nastoupily krátkodobé koncepce a umělecké proudy neschopné se řádně zformovat a využívat vlastní objevy. Za takových okolností se nedalo ani pomyslet na původní program Moskevského uměleckého divadla, který spoléhal na citovou obrodu hlediště prostřednictvím jedinečných zážitků, hlubokých emotivních asociací.

A tehdy se Stanislavskij rozpomínal na Čechovovy rady, úvahy o „vědomé stylizaci“, které nepředstavovaly sebemenší odklon od realismu, ale varovaly naopak před popisností, iluzivností a obnažovaly „estetickou podstatu“ divadelního představení. Hledání Stanislavského nestálo mimo literární vývoj a postupně se vyrovnávalo s koncepcí „aktivního umění“ proklamovanou v modernistických manifestech na prahu první světové války. Odtud vycházelo Stanislavského poznání nutnosti hledat a objevovat „nový realismus“, vyléčený z neduhů prvního desetiletí Moskevského uměleckého divadla.

Naznačovaný posun ve světonázorovém směřování dokládá režijní kniha Dramatu života, kde se konkretizovalo dlouholeté předchozí snažení, nezbytnost „odpoutat se od čechovovského stylu“ a přejít do sféry „nadvědomí“, postihnout náhodné i zákonitě předurčenosti v lidském jednání, závislosti biologické, fyzické a duchovní. Všechno pozemské je tu vykládáno jako krajně odpudivé, hrubé a nesnesitelné, zatímco vše nadpozemské jako něco nanejvýš tajuplného, nedořečeného, velkorysého.

Na scéně se tyto představy spojovaly s naturalistickou nápodobou reality a kontrastními prostředky stylizovaného divadla – statickými pózami, neodstínným přednesem, mizanscénami odvozenými z výtvarných předloh nádherně prokomponovaných seskupení a basreliéfů. Dav a silueta, reálná postava a její stín, přesně charakterizovaný typ a symbol. Prudký rytmus a bezbřehá staticčnost, orgie zvuků a dynamika pohybu, velebná tišina, kde vynikal sebemenší šelest. Neustálé proměny rytmu, po vypjaté dramatickosti statické pózy, po smršti zvuků absolutní ticho. Kontrast za kontrastem, ilustrativní scénka vystřídaná nadnesenou stylizací.

Podstata netkořela v odklonu Stanislavského od realismu, ale v jeho předvídaném stanovisku, snažícím se uchovat dosavadní principy Moskevského uměleckého divadla, nechápat je však jako souhrn neměnný a konečný, vzdálený jakéhokoli vývoje. Herec a režisér Stanislavskij právem hledal dokonalejší sepětí s hledištěm a jeho představy splývaly s neodvolatelným přesvědčením V. I. Němiroviče-Dančenka, jak je obsáhla vzájemná korespondence. „...Náš soubor je otráven realismem přecházejícím do ohraničeného naturalismu. Čechovovské, milé, skromné, lyrické postavy skončily svoji existenci, a tak nezbyvá než hledat nové, jiné tóny – jinak je naše divadlo odsouzeno k zániku.“ Hledání nových a nových podob demokratického programu, neúnavně experimentování, nenávisť k řemeslnému umění, které mělo na paměti pouze finanční zisk a nekladlo si jakékoli cíle umělecké, zdlouhavá výchova hereckého souboru a třibení jeho stylu představovalo podstatu celoživotního zájmu Stanislavského. Jeho dílo musí naplnit úctou každého, pro něhož je tvorba neodmyslitelným předpokladem hlubšího poznávání reality. Odpovědnost vůči společnosti nebyla pro Stanislavského prázdňným pojmem, z ní se naopak odvíjelo veškeré jeho umělecké snažení, jak lze rozpoznat na stránkách Mého života v umění.

O kolika etapových událostech se tu vypráví, jak plasticky je popisován výsledek

mučivých pochybností i hledačské posedlosti, kolik varování je tu obsaženo, aniž sáhl autor k didaktickým radám. Stěžl lze v divadelní literatuře objevit knihu odvozenou z tak komplikovaného hledání správné cesty v životě i v umění, knihu nezastírající hořkost proher a bolestnost zklamání. Proto nelze Můj život v umění posuzovat jako obvyklé životopisné vzpomínání a rozjímání, tradiční herecké memoáry, které zaznamenávají sled rolí, aby doložily genialitu jejich představitelů bez většího ohledu na pravdivost. Z knihy hovoří horoucnost začínajícího amatéra, který se chtěl předvádět a okouzlovat publikum výbušností temperamentu. Nacházíme zde etapy vývojového procesu, kterým procházel herec a režisér Stanislavskij, když chtěl vystihnout myšlenkový svět uváděného díla a jeho osobitý styl v souladu se společenskou problematikou. Jak otevřeně se tu hovoří o nebezpečí popisnosti, úskalí naturalismu převádějícího plnokrevné herecké výkony do polohy pouhých šaržů a nahrazujícího bohaté dramatické postavy figurkami. Jak aktuální je nadále varování před pouhým odvarem skutečnosti, vášnivě stranění „velké umělecké pravdě“, k níž nevede snadná cesta okamžitého uznání a úspěchu.

K. S. Stanislavskij si zřejmě uvědomoval nebezpečná úskalí a jako zkušený praktik odhadl nevhodnost zbytečných „návrátů zpět“, proto Můj život v umění sleduje chronologicky klíčové momenty uměleckého zrání herce a režiséra Stanislavského, aniž by zatajoval momenty nanejvýš problematické. Neskrývá, kam zavedla zhyčkaného herce honba za slávou, k jakým žalostným výsledkům jej přivedla naivní snaha kopírovat všemožně životní realitu, napodobovat vnější stránky s pomocí mnohosti detailů a na pozadí naturalistické výpravy. Temperamentem překypující herec si záhy uvědomil, že se musí ukázat a dospět k přesnější metodice studia dramatické postavy, nikoliv pouhé role! Režisér Stanislavskij se snažil nejprve ukázat sama sebe a později celý soubor Moskevského uměleckého divadla, aby údobí nadsazeného režisérismu, hypertrofie dogmatických pokynů a direktivních povelů vymyšlených v tichu pracovny bez jakéhokoliv ohledu na hercův tvořivý přínos, vystřídalo úsilí programově „sloužit herci“. Režisér-diktátor ustoupil do pozadí a na jeho místo nastoupil hercův přítel a rádce, který se snažil vytvořit takové ovzduší při zkouškách, aby se mohly obnažovat dosud utajené a nepoznané stránky geniální herecké osobnosti. Mnohé z podobných poznatků uzrávaly pozvolna, jejich důslednému naplnění bránilo nepochopení spolupracovníků, předpojatost kritiky, nekulturnost hlediště, ba i tehdejší doba, která nepřekypovala ideálními okolnostmi.

Stanislavskij však nikdy nerezignoval, sebeobtěžnější podmínky a na první pohled nepřekonatelné překážky umocňovaly jeho životní i tvůrčí elán. Se skřípěním zubů hledal po roce 1906 východisko a uznal za nutný příklon k akademické koncepci, jejíž apolitičnost mohla uchránit soubor před reakčními požadavky carismu a současně zabránit, aby na scénu nepronikla poráženecká díla prostoupená pesimismem. Nikdy

nepodléhal panice, nehodlal ustupovat a smířovat se s tím, co podle jeho přesvědčení porušovalo specifčnost divadelního umění, se vším, co v sobě neslo zárodky malé náročnosti, konjunkturalismu a podbízení se diváckému vkusu či spíše nevkusy.

Demokratičnost Stanislavského a jeho důvěra v lidové vrstvy umožnila mu postupně pochopit dosah událostí spojených s Velkou říjnovou socialistickou revolucí. Poměrně snadno se rozžehnal s otcovským podnikem, ostatně na samém počátku války se zřekl veškerých zisků plynoucích z akcí, protože považoval za nemravné bohatnout „z krve sténajícího národa“. Statečně snášel útrapy válečných let a snažil se totálními nedostatky životních potřeb překonat s pomocí usilovné umělecké činnosti. Socialistická revoluce jej zbavila „pout majetku“ a mohl se plně věnovat milovanému divadlu.

Sebelákavější nabídky ze zahraničí neměly pro něho půvab bez ohledu na nepředstavitelné obtíže válečných let, kdy mladý sovětský stát svírala blokáda imperialistické nenávisti. Patriot Stanislavskij tkvěl kořeny v ruském společenském a kulturním dění, odchod z vlasti zůstával pro něho holou nemožností. Proto nemohl přijmout návrhy amerických podnikatelů, kteří mu chtěli svěřit skvěle vybavenou školu pro přípravu divadelního a filmového mládeže, a naopak je zval do Moskvy. Ze stejných důvodů ani neuvažoval o „iniciativě“ prezidenta T. G. Masaryka, který mu nabízel rozsáhlé interiéry zámku, aby zde vychoval herce pro české, slovenské, bulharské, jugoslávské a polské scény. Vlastenec Stanislavskij skrýval mnohé z nedostatků, jimiž trpěla jeho vlast, styděl se vyjít vstříc berlínským kolegům v ošoupaných šatech. Mnohé nechápal, leč nikdy nechťel škodit „novému životu“, který jej děsil drsnou krutostí a zároveň inspiroval nadějami na uskutečnění dávných plánů, na důslednou demokratizaci umění.

Ve zralém věku stanul čtyřiapadesátiletý herec a režisér, uznávaný celým divadelním světem, vlastně na počátku nové životní dráhy, aby pozvolna spojil své další osudy s programem sovětské vlády, zájmy proletariátu a socialistické kulturní výstavby. Závěrečná kapitola Mého života v umění naznačuje, nakolik podobný přerod usnadnilo demokratické zaměření Moskevského uměleckého divadla, a současně ho komplikovaly dosavadní zvyklosti. V popředí pozornosti K. S. Stanislavského zůstávala problematika výchovy hereckého souboru, mála poznaná a takřka nezobecněná metodika, jež byla stále jen záležitostí jednotlivých osobností, herců nebo divadel. Z těchto důvodů zřejmě nepokračoval v chronologických záznamech a v druhé polovině dvacátých let se věnoval výhradně „pedagogickým románům“, shrnujícím metodické zkušenosti a adresovaným výlučně divadelníkům.

Výchova hereckého souboru představuje jeden z nejobtížnějších problémů, na němž doposud ztroskotávají snahy většiny režisérů. Stanislavskij utvářel ansábl Moskevského uměleckého divadla takřka čtyřicet let a dosáhl v tomto směru jedinečných výsledků. Kritika se nemohla dlouho shodnout v názoru, zda soubor je tvořen hvězdami, nebo zda

se hvězdy natolik ukázaly, že se podřídily kolektivním požadavkům. Kolem Stanislavského se shromáždilo více než čtyřicet talentovaných herců, prodchnutých snahou rozvíjet národní divadelní kulturu, výrazných osobností schopných obětovat se, podřizovat se náročné kázi a vypjatému rytmu zkoušek. Stanislavskij tu střídavě nacházel pochopení a střetával se s odvěkými neduhy herecké profese – s touhou po slávě, snahou žít z minulosti a opakovat to, co vedlo ke zdárnému výsledku. Nejednou si zoufal, chtěl odejít z divadla a proklínal hereckou konzervativnost, vrtkavost inspirace.

V konformismu, konjunkturalismu, řemeslničení, honbě za penězi či slávou spatřoval Stanislavskij „ukrutná nebezpečnost“ schopná rozvrátit divadlo a nahradit umění rutinovanými šablonami „zbařenými životodárného dechu a hřejivosti lidského citu“. Stovky záznamů ze zkoušek, úvahy na okraj v pečlivě vedeném deníku, nekonečné připomínky v stenografických protokolech během zkoušek i představení, nespočetné diskuse se spolupracovnicí, zveřejněné teoretické studie váže nezdočné přesvědčení: představa o příčinné spojitosti mezi kulturní a občanskou vyspělostí a uměleckými výsledky. Stanislavskij mohutně přispěl k tomu, aby ze scény zmizel nekulturní diletant, bohémský tvůrce spoléhající na autostylizaci nebo na půvab vlastního zevnějšku. Mnohokrát prokázal, že od nenáročnosti, smířování se s obvyklými nedostatky vede přímá cesta k rutinérství a konformistickému alibismu. Možno namítnout, že analogické zásady formulovala v předrevolučních letech pokrokově zaměřená umělecká inteligence, když se snažila naplnit rozsáhlý vzdělávací program adresovaný buržoaznímu publiku. Lze uvažovat, zda se mohou vůbec podobné etické principy uplatnit v době vědeckotechnické revoluce a odlišného rytmu společenského i kulturního vývoje rozvinutého socialismu. Ovšemže mohou! Nadále přec existují sféry, kde etika hraje rozhodující úlohu, a není to jen oblast umění. Vědec oproštěný od etiky se snadno změně v obchodníka s patenty a vynálezy, jemuž nevaďe, že jeho dílo slouží nejreakčnějšímu režimům a hubí statisíce lidských životů. Lékař postavený mimo etické závislosti se snadno promění v řezníka, který neosetří umírajícího z prostého důvodu – protože neměl potřebný obnos. A herec, který se zásadně distancuje od etiky své profese, řítí se do propasti, na jejímž dně může být obklopen materiálními statky, ale jeho umělecký obzor zůstává na úrovni primitivních forem života...

Tak Stanislavského neodvolatelné přesvědčení, k němuž se neustále navrácí na stránkách Mého života v umění, poznání o nutnosti širokého kulturního rozhledu, občanské uvědomělosti a vyspělé etiky, přerůstá dobu, v níž byly podobné myšlenky vysloveny. Naopak, nároky dnešního filmu, rozhlasu, dabingu a televize odvádějí herce z prostředí divadla a zajišťují mu neuvěřitelnou popularitu. Tím nebezpečnější se ukazuje hercova přílišná sebedůvěra, jež s sebou nese menší pracovní kázeň, odpor ke všemu náročnému a pracnému. Stanislavskij jako málokdo pronikl do tajů herectví, miloval i nenáviděl herce, obětavě jim celý život sloužil a neméně úporně zápasil s jejich zlovy-

ky. Nechtěl studovat pouze jednotlivá představení, nespokojoval se s běžným provozem, pomýšlel na mnohem více a jeho prozíravost ho přivedla k objevům zásadního významu. Koncem devadesátých let minulého století dospěl k odhodlání vtělenému do programu Moskevského uměleckého všeobecně přístupného divadla, nezbytnosti reformy divadelního umění. Požadavek vtělený A. S. Puškinem do slov „a doba si žádá zásadní změny na poli dramatickém“ doprovázel jej po celý život. Nejprve ho vytušil intuitivně, později ho zdůvodnil nároky odvozenými z repertoáru kritického realismu, poté začal na základě rozsáhlé praxe hledat oporu ve studiu fyziologie a psychologie. Tak vznikl celý komplex opatření, schopný pozměnit tvář divadelního umění, uvést do souladu jeho vznešené poslání s každodenní praxí.

A Stanislavskij se neomezoval pouze na Moskevské umělecké divadlo, naopak obklopoval je studii, odkud měly vycházet životodárné impulsy a obnovovat se „zdravá krev v žilách ruského umění“. K těmto představám a požadavkům se vrátil po roce 1917, když promýšlel soustavu postupů odvozených z programu demokratizace umění. Studia si měla z Moskvy odvážet pět až šest představení, působit v končinách, kde dosud divadlo neexistovalo, a navracet se do lůna Moskevského uměleckého divadla, aby rozpracovala metodickou přípravu inscenací... Tak mohly být v poměrně krátké době překonány záporné vlivy dřívější šmíry, kočovných společností a soukromopodnikatelské honby za ziskem jako jediným kritériem tvorby.

Herec a režisér Stanislavskij nesnášel pocit, že stojí stranou a nemůže porozumět „nové době“. Nechtěl se pouze přizpůsobovat, snažil se proniknout k podstatě. Smysl probíhajících událostí mu nejednou zastíraly do krajnosti vyhocené sociální rozpory, vypjatost a drastičnost třídního zápasu, v němž byla obhajována existence prvního socialistického státu. Demokrata Stanislavského vždy urážela samolibost „mocných a sytých“, kteří nevynikali pochopením pro potřeby „chudých a hladových“. Odpuzovala ho chorobná touha po majetku, lpění na aristokratických výsadách. V penězích nehledal smysl života, pouze mu umožňovaly věnovat se umění. Dovedl se jich zřeknout bez sebemenší hořkosti a záhy si zvykl na řadovou existenci herce a režiséra, který pro sebe nevymáhal sebemenší přílepků či výhody. Dobové memoáry uchovaly poznámku V. I. Kačalova, který nesmírně litoval rodinu K. S. Stanislavského, trpící tím, že její hlava nebyla ochotna o cokoli požádat, přestože na to měla právo.

Stanislavského charakterizovala přirozená a nepředstíraná skromnost, plachost velkého umělce. Považoval za samozřejmost, že se musel vystěhovat z otcovského podniku, otřásla jím však hrubost úředníka, který procházel bytem v botách a s čepicí na hlavě, usedal na postel M. P. Lilinové a choval se nanejdůležitěji nevybáveně. S dojetím oceňoval snahu sovětské vlády, jak mu ulehčit další existenci, a záhy se zabydlel v podobném interiéru, kde se našlo místo pro jeho rodinu i strádající herce hudebního studia.

Patřil de facto k samoukům, ke všemu se propracovával samostatně, sám se snažil orientovat. Většinu poznatků odvozoval z rozsáhlé umělecké praxe, prostoupené neuvěřitelnou pracovní energií. Proto například požádal tehdejšího prezidenta Státní akademie věd a umění prof. P. S. Kogana, aby mu umožnil blíže poznat Leninovy názory na umění a kulturu. Neuspokojovaly ho všeobecné informace v tisku, nevystačil s rámcovou představou, chtěl samostatně studovat Leninovy spisy. Postup typický pro Stanislavského, pro něhož Lenin představoval novou etapu ve vývoji ruské filozofie. Vážil si Leninova vztahu ke klasickému odkazu, prozřívavé kulturní politiky, jež neměla nic společného s radikálními stanovisky proletkultovských a rappovských kruhů. Pochopit Lenina znamenalo pro něho správně odhadnout smysl probíhajících událostí, jak potvrdit záznamy ze zkoušek Afinogenovovy hry Strach počátkem třicátých let. Jak jinak by mohl nabádat herce, aby nevytvářeli postavy komunistů podle vzpomínek na předrevoluční inteligenci, ale snažili se vystihnout jejich odlišnou mentalitu, objevovat nové hodnoty!

Proměny ve světónázorovém směřování doprovázely K. S. Stanislavského po celý život, aniž měly ráz násilného „střídání kostýmů“. Vyplyvaly ze zásadových rozhodnutí a podmiňovala je životní zkušenost i přesvědčení tvůrce. Narodil se v době poznamenané nevolnictvím a vyrůstal v prudkém nástupu domácího kapitalismu, zažil noci osvětlované loučemi a petrolejkami, sám zaváděl v otcovském podniku parní pohon a elektrické motory. Tvořil v době, která poznala dálkové železniční spoje, automobily i jiskrové depeše – a současně dalekonosná děla, obludné křižníky, smrtící plyny a plazící se tanky. Citlivý umělec oprávněně pocítoval obavy o osud lidské civilizace a nemohl mlčky přihlížet k tomu, co s sebou přinášelo kapitalistické hospodaření s ignorováním lidskosti a kultury. Počáteční dny první světové války prožil v německém zajetí, odkud se s obtížemi dostával do Ruska; po celý život uchoval v paměti vzpomínky na odporovou nacionální hysterii, která doprovázela vstup německých hord na ruské území. Iluze spojené s počátečními etapami demokratické revoluce se záhy rozplynuly, Stanislavskij ostatně nepatřil mezi přívržence šovinismu a národnostní nesnášenlivosti. Umění jej spojovalo s evropským divadelnictvím, pravidelně sledoval výsledky německého a francouzského divadla, poznal americké divadlo a film počátkem dvacátých let. Vědomí nutné kontinuity mu pomáhalo uchránit se před ohraničeností a násobilo komplexnost jeho pohledu.

Stanislavskij dovedl odvozovat závěry z poměrně náhodných zkušeností a společenské poznatky mu pomáhaly upřesňovat estetickou koncepci. Když uváděl dřívější nastudování Čechovova Strýčka Váni v Polytechnickém muzeu, kde se musel obejít bez opony a vystačit s minimem rekvizit, rázem si uvědomil přednosti „výtvarného pozadí“, jež neodvádělo pozornost od hereckých výkonů. Náhodný poznatek jej utvrdil v představě o jedinečných a nevyčerpatelných možnostech hereckého umění.

V popředí životního úsilí K. S. Stanislavského zůstává i nadále herec, kterého odvá-

děl od nenáročné autostylizace, malé technické vybavenosti, návyků a sklonů, ných touhou po uznání a úspěchu. Vyžadoval soustavnou přípravu, podřízen přípravu představení, uvědomělou kázeň. Nejprve kultivoval citový aparát, „sžívání se s postavou“, později zdůrazňoval všemocnost „zákona psych jednatí“, který mohl zaručit celistvost hereckého výkonu, jeho věrohodnost a pravápodobnost. Pro další vývoj ansámblu Moskevského uměleckého divadla považoval za neoprávněné obavy „před odklonem z dosavadní linie“, naopak se mu zdálo, že se „herci příliš drží při zemi“ a bojí se „velké pravdy“, to jest objevů zásadního významu. Podle přesvědčení režiséra Stanislavského měli se na počátku dvacátých let vydat jinou cestou: za hranice pravdy, měli se tu „volně toulat a žonglovat“, čímž byla míněna nezbytnost výraznější divadelnosti, hry na divadlo.

Podobné poznatky nastolily nutnost syntetizace dosavadních výsledků v jednotnou metodologii, systém, který mohl v rukou nadaného herce představovat bezpečné východisko. Zrod „systému Stanislavského“ býval spojován s uvedením Strýčka Váni v Hamburku, kde jeho představitel pomýšlel v roce 1906 mnohem více na nadcházející setkání s německými kolegy než na roli Astrova. Tehdy si prý uvědomil s konečnou platností, že nutno nějak „spoutat vrtkavou inspiraci“ a nahradit ji postupy schopnými překlenout nevýhody náládovosti a prchavých vjemů. Proto sáhl po spisech Théodula Ribota, kde hledal vysvětlení vztahů mezi vědomým a podvědomým, fyzickým a duchovním, fantazií a představivostí. Studium jej utvrdilo v názoru, že devět desetin lidské psychiky je podvědomého rázu, ale s pomocí jedné desetiny, která je vědomě ovladatelná, lze ukázat tvůrčí proces a převést jej do sféry „řízeného vlivu“, aniž by utrpěla emocionální podstata uměleckého vnitřní.

Po mnoha úvahách a praktickém ověřování dospěl Stanislavskij k jistému zevšeobecnění, a tak se na zkouškách počátkem desátých let objevily termíny převzaté z nejrůznějších oborů. Pojmy jako „koleje“, které měly herce dovádět k přesnému výkladu postavy; „kruh“ představující širší zázemí, z něhož vyrůstala postava; „hřebík“ shrnující typické stránky postavy, podstatné pro hereckou interpretaci. Není obtížné v nich rozeznat předchůdce hlavního řídicího jednatí a psychofyzického jednatí – základních článků systému.

Hlavním úkolem režiséra zůstávalo přesně určit společenský smysl připravovaného představení ve zcela konkrétní situaci, obnažovat dějovou podstatu hry a hledat takový výklad, který by nejvíce odpovídal specifčnosti autorova stylu i možnostem divadelního souboru. Stanislavskij považoval systém za praktickou pomůcku, mnohokrát zdůrazňoval jeho schopnost vývoje a účelovost, protože jej pobuřovala představa navěky zformovaných metodických postupů, odporujících proměnlivé podstatě divadelního umění. Proto se odvolával na evropskou osvícenskou tradici, teoretické a společenské poznatky mu pomáhaly upřesňovat estetickou koncepci.

^PNemocí zasažený K. S. Stanislavskij, upoutaný po deset let na lůžko a jen ve výjimečných okamžicích opouštějící domácí prostředí, snažil se vzájemně spojit všechno, co dosud objevil a popsal. Celé pasáže knihy *Mistrovství herce (Másterstvo aktéra, 1934)*, druhé části *Mé výchovy k herectví (Rabota aktora nad soboj, 1937)*, nemohly být zredigovány, protože to nedovolil zdravotní stav, a sám Stanislavskij se musel rozloučit s nadějí, že by pokračoval v herecké dráze. Možná že z těchto příčin vznikly později tak rozdílné představy o psychofyzickém jednání a nedoceněna zůstala snaha Stanislavského „prošpikovat hereckou přípravu“ technickými disciplínami, gymnastikou, rytmikou, šermem, tancem atd.

S zaujatostí vášnivého a temperamentního tvůrce vyvracel nadále názory, jako by systém mohl prospět méně nadaným hercům a nepřilíh zkušným režisérům, stanoviska chápaní systém jako souhrn pouček, podle nichž lze dospět k zaručenému výsledku bez ohledu na předchozí přípravu, styl souboru a schopnost kolektivní tvorby. Od počátku desátých let jej provázela mučivá předtucha, že snad příliš spěchal, nevysovětil podstatu systému, a tím umožnil dogmatikům a nedoukům, aby se zmocnili jeho díla a změnilí jej v tezovité rady, jimž se měli adepti herectví učit jako násobilce.

Zevrubnější studium odkazu K. S. Stanislavského z počátku třicátých let dokládá značné rozdíly v názorech zakladatelů Moskevského uměleckého divadla. Nešlo jen o dřívější rozpory podmíněné odlišností estetických měřítek a povahových sklonů (názorové rozdíly profesionálního herce a režiséra Stanislavského a dramatického autora a kritika Němiroviče-Dančenka), ale o diametrální rozdíl postupu při zkouškách.

Stanislavskij nechtěl, aby se herec předem učil textu; Němirovič-Dančenko obhajoval stanovisko, že „čím dřívě – tím lépe“, a zahajoval zkoušky, jakmile herci zvládli text. Stanislavskij uváděl herce nejprve do atmosféry budoucího představení a zprostředkovával pochopení autorova stylu s pomocí literárních úryvků, hudby i psychofyzického jednání podřízeného magickému „kdyby“. Odmítal zrychlování cestou režisérova předehrávání a předvádění, což dřívě podporoval. Herec měl jednat, a nikoliv promýšlet citové stavy. Ty se měly dostavit automaticky díky přesně zaměřenému jednání.

Ukazuje se, že Stanislavskij stanul zřejmě na prahu mnoha dalších objevů, jimž se do cesty postavila neúprosná smrt. Podstatu jeho uměleckého nadání tvořily dvě vzájemně propojené stránky: nesmírná pokora a skromnost, vrozená úcta k dramatikovi a všem spolupracovníkům bez ohledu na jejich postavení v divadelním organismu – a neúnavné hledačství, kacířská posedlost odvrhnutím všechno ustálené a zdánlivě nedotknutelné. Většina jeho životních kolizí vycházela ze zákonitého sporu s konzervativními představami hereckého pokolení, které stálo u kolébky Moskevského uměleckého divadla.

Stanislavského divadelní režie v sobě zahrnovaly umělecký rozlet, fantazii jedinečného mistra, který vědomě sloužil milovanému autorovi a odhaloval nepoznané stránky herecké geniality celého souboru. Kvintesenci vlastního přínosu vystihl v úvahách před

blížictmi se 70. narozeninami: „Dlouho jsem žil. Mnoho zažil. Byl bohatý, potom chudý. Poznal jsem svět. Měl rodinu, děti a život je rozebral na všechny strany. Prahul po slávě. Dosáhl jí. Mládí vystřídalo stáří. Dostalo se mi poct. Zestárl jsem. Záhy zemřu. Zeptáte se asi: kde hledat štěstí? Jedině v poznávání. V umění, v práci, v poznávání podstatného. Když člověk odhaluje vlastní umělecké schopnosti, poznává svět, přírodní zákony, smysl života, poznává, co tají v sobě talent. Jiné štěstí neexistuje. A úspěch? Nesmysl, je pomíjivý a zbytečný...“

O tom vypráví kniha *Můj život v umění* napsaná jedinečným znalcem a praktikem, nadaným hercem a režisérem, současně L. N. Tolstého a A. P. Čechova. Demokratické smýšlení předrevoluční ruské inteligence mu umožnilo postupně pochopit smysl i dosah *Velké říjnové socialistické revoluce*, schopné uskutečnit dalekosáhlou demokratizaci kultury, k níž se upínalo veškeré úsilí zakladatelů Moskevského uměleckého divadla v tvrdých podmínkách carismu. Profesionálnímu divadelníkovi poskytl možnost ověřit si nad jejtmi stránkami dosud získané zkušenosti. Čtenáře zasvětil do komplikované doby a tajů divadelního umění, které bez ohledu na rozvoj filmu a televize nepozbylo přitažlivost díky jedinečné možnosti podílet se v přístěhlí hlediště na vzniku uměleckého díla, sledovat jeho proměny z bezprostřední blízkosti. K dnešnímu čtenáři nadále doléhá celoživotní Stanislavského vtrava v herecké schopnosti, možnosti herectví prodchnutého společenskými idejemi, prostoupeného náročnými požadavky a učícího se ze života, který zůstává „nevyčerpatelnou studnicí tvorby“.

Karel Martínek

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Adašev A. I. 328
 Akimovová S. P. 38
 Aksakov S. T. 38
 Alexandrov N. G. 133, 198, 331, 338
 Alexejevovi 80, 85, 92, 93, 279
 Alexejev S. V. 11
 Alexejev V. S. 44, 80, 364
 Alexejevová J. V. 11
 Alexejevová Z. S. 44, 52, 79
 Andrejev L. N.
 Mládí 337
 Proklatec davu 200, 349
 Život člověka 301, 302, 303, 304, 376
 Andrejev N. A. 357
 Andrejevová M. F. 174
 Andrejevskij S. A. 230
 Anněnkov P. V. 69
 Antokolskij M. M. 83
 Archipov N. N. (*Arbatov*) 181
 Artém A. R. 97, 133, 217, 221, 223, 227,
 253, 259, 331
 Artôtová M. J. D. 26

 Badaggiolo 26
 Bach J. S. 378
 Bachrušin A. A. 30
 Balijev N. F. 342, 343
 Balmont K. D. 389
 Baranov N. A. 241, 242, 243
 Barnay L. 127, 149, 274, 392, 393
 Batalov N. P. 338
 Beethoven L. van 349, 378
 Bělinskij V. G. 38
 Benua A. N. 311, 333, 344, 347
 Birman S. G. 329
 Björnson B.
 Bankrot 393
 Blaramberg P. I. 130
 Blok A. A.
 Růže a kříž 337
 Bogdanovič A. V. 364, 370
 Boleslavskij R. V. 332, 340

 Bossi 26
 Bunin I. A. 223
 Burdžalov G. S. 143, 174, 247, 299, 331,
 342, 354
 Butovová N. S. 249, 331
 Byron G. G. 356
 Kain 356, 357, 358, 359

 Cemach N. L. 338
 Ceretělli N. M. 369
 Ciniselli 18
 Cotogni 26, 27
 Coquelin B. C. 39, 379
 Craig G. 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,
 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327

 Čajkovskij P. I. 54, 60, 90, 221
 Evžen Oněgin 364, 365, 366, 413, 414
 Čeban A. I. 329
 Čechov A. P. 192, 211, 212, 213, 214, 215,
 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,
 224, 225, 226, 227, 228, 231, 243, 244,
 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
 276, 279, 281, 291, 307, 339, 367, 397,
 405, 407, 408, 410, 411
 Racek 181, 193, 194, 211, 217, 218, 224,
 333
 Tři sestry 223, 227, 251
 Višňový sad 223, 253, 254, 255, 256, 257,
 258, 259, 262, 263, 351, 352, 409
 Čechov M. A. 329
 Čechovová M. P. 224
 Čirikov E. N. 223

 Dante A. 378
 Dargomyžskij A. S.
 Rusalka 91
 Davydov A. D. 232
 Davydov N. V. 136, 138
 Davydov N. N. 38, 69, 369
 Dickens Ch.
 Corček u krbu 333, 337, 338

Dobužinskij M. V. 311, 312, 313
 Dostojevskij F. M. 135, 200, 211
Běsi 289
Bratři Karamazovi 200, 289
Nikolaj Stavrogin 200
Ves Stěpančikovo 135, 136, 239, 388, 403
 Duncanová I. 301, 313, 314, 315, 318, 324
 Duseová E. 279, 284, 316, 317, 403

 Ďagilev S. P. 311
 Ďjačenko V. A. 55
Praktický pán 55, 64, 80
Guvernér 388

 Efros N. J. 218
 Erckmann-Chatrion
Polský žid 146, 147, 148, 149, 150, 174
Přítel Fric 393
 Ermansdörfer 55, 59, 60, 61

 Fedotov A. A. 101
 Fedotov A. F. 101, 103, 104, 105, 106,
 108, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 119,
 120, 123, 126, 130
 Fedotovová G. N. 38, 41, 66, 67, 68, 69,
 70, 72, 92, 93, 94, 95, 102, 130, 131, 284,
 332
 Ferdinandov B. A. 369
 Flaubert G. 378

 Gauguin P. 371
 Cercen A. I. 38
 Giacintovová S. V. 329
 Giljarovskij V. A. 244, 246
 Gippiusová Z. N.
Zelený prsten 338
 Glinka M. I. 369
Život za cara 395, 396, 397
 Gnědič P. P.
Hořící dopisy 132
 Goethe J. W. 379, 402
 Gogol N. V. 38, 69, 109, 124, 135, 263,
 379, 398, 401, 402, 411
Hráči 101
Revizor 136, 151, 153, 409

Goldoni C. 402
 Golovanov N. S. 364
 Golovin A. J. 310
 Gorkij A. M. 223, 224, 240, 243, 244, 247,
 274
Děti slunce 272
Měšláci 240, 241, 242, 243, 247
Na dně 223, 243, 244, 245, 246, 247
 Gotovcev V. V. 329
 Gozzi C. 402
 Graziani F. 26
 Grečaninov A. T. 199, 210
 Gremislavskij J. I. 46
 Gribojedov A. S. 263, 402, 411
Hoře z rozumu 211
 Gribunin V. F. 192, 216, 227, 259, 331,
 340, 341, 342, 354
 Grigorjevová M. P. (Nikolajevová) 186,
 208, 248, 331
 Grigorovič D. V. 136
 Gromov M. A. 227
 Gukovová M. G. 364, 372
 Gurevičová L. J. 7
 Gutzkow K.
Uriel Acosta 142, 143, 144, 145, 146, 163,
 165, 177, 403
 Gzovská O. V. 325

 Haase F. 274, 275, 276, 392
 Hamsun K.
Hra života 289, 290, 291, 292, 293, 294,
 295, 308, 309, 326
 Hauptmann G. 211, 275, 276
Hanička 152, 153, 154, 155, 156, 157,
 181, 182
Osamělí 223
Píppa tančí 276
Potopený zvon 170, 171, 172, 173, 174,
 175, 276
Schluck a Fau 271
 Homér 35

 Chačaturov S. I. 339
 Chmara G. M. 329
 Chronegk L. 127, 128, 129, 159, 192

Ibsen H. 200, 210, 211, 231, 266, 274, 406
Brandt 200, 210
Divoká kachna 210
Hedda Gablerová 210, 211
Když z mrtvých procitáme 210
Nepřítel lidu 210, 236, 237, 238, 239,
 275, 409
Peer Gynt 200, 210
Rosshersholm 200, 210
 Ingres 378
 Irving H. 379

 Jakovlev V. A. 11
 Jegorov V. J. 291, 299, 307
 Jelpatjevskij S. J. 223
 Jermolovová M. N. 38, 41, 42, 43, 262,
 279, 284, 317, 332, 371, 401, 403
 Judicová A. 78
 Juškevič S. S. 200
 Južin A. I. 38, 41, 94, 95

 Kačalov V. I. 41, 208, 210, 216, 227, 231,
 247, 253, 259, 317, 325, 331, 340, 341,
 342, 347, 353, 360, 398
 Karabčevskij N. P. 230
 Karatygin V. A. 38
 Kean Ch. J. 286, 377
 Klimentovová-Muromcevodá M. N. 395
 Klimov M. M. 341
 Knipperová-Čechovová O. L. 175, 192,
 197, 216, 217, 221, 224, 226, 227, 233,
 247, 254, 259, 273, 325, 331, 340, 342, 353
 Kolin N. F. 329
 Komissarčevská V. F. 90, 118, 132, 133,
 331
 Komissarčevskij F. F. 90
 Komissarčevskij F. P. 90, 91, 92, 101, 118,
 119, 120, 126, 132, 361, 372
 Koni A. F. 230
 Koonenová A. G. 340
 Koreněvová L. M. 354
 Kornakovová J. I. 338
 Korovin K. A. 80, 83, 258, 310
 Kostromskij N. F. 269
 Kramskoj I. N. 369

 Kryžanovská M. A. 338
 Kukinová J. A. 23
 Kuprin A. I. 223

 Lenskij A. P. 41, 190
 Lentovskij M. V. 75, 76
 Leonidov L. M. 259, 289, 331, 354, 358
 Lermontov M. J. 402
 Lessing G. E. 379
 Leškovská J. K. 41
 Levitan I. I. 310
 Lilinová (Perevozčikovová) M. P. 97, 117,
 118, 133, 186, 187, 192, 208, 210, 216,
 217, 221, 227, 331, 354
 Luccová P. 26, 27
 Lunačarskij A. V. 355
 Lužskij V. V. 133, 143, 174, 192, 197, 216,
 217, 221, 227, 247, 331, 341, 342, 354, 360

 Maeterlinck M. 231, 259, 263, 264, 265,
 266, 279
Modrý pták 38, 296, 300, 302, 304, 306,
 307
Slepec 264
Tintagilova smrt 271
 Maeterlincková-Leblancová G. 305, 307
 Majakovskij V. V. 369
 Malevič K. S. 371
 Malinovská J. K. 355, 360, 361
 Mamin-Sibirjak D. N. 223
 Mamontov S. I. 27, 30, 82, 83, 84, 85,
 90, 314
 Mardžanov K. A. 317
 Mariani 19
 Martynov A. J. 38
 Massalitinov N. O. 325, 338
 Massenet J.
Werther 364
 Maximov V. V. 269
 Mazinni A. 26, 232
 Mčedělov V. L. 338
 Mědveděvová N. M. 39, 40, 41, 69
 Mejerchold V. E. 175, 192, 216, 217, 267,
 268, 270, 330, 373
 Merežkovskij D. S. 200

Michajlov V. M. (Lopatin) 133
Mironov L. N. 364
Močalov P. S. 38, 377
Molčanovová R. N. 338
Molière J. B. 103, 111, 263, 379, 402
Jíra Danda 18, 103, 109, 110, 111, 112
Moreno 19
Morozov S. T. 30, 234, 235, 236, 240, 279, 408
Moskvin I. M. 176, 192, 197, 210, 216, 224, 227, 231, 255, 259, 274, 317, 331, 340, 341, 342, 354, 360
Mounet P. 149
Mozart W. A. 24, 27
Muntová J. M. 175, 269
Muratovová J. P. 254, 259, 331
Musorgskij M. P. 83
Muzil N. I. 45

Někrasov N. A. 347
Němrovič-Dančenko V. I. 7, 92, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 200, 210, 216, 221, 225, 226, 230, 234, 241, 242, 243, 244, 250, 251, 253, 264, 272, 273, 275, 276, 281, 288, 289, 329, 330, 331, 333, 338, 340, 344, 347, 360, 361, 371, 398, 399, 404, 406, 407, 408
Šťastný člověk 92, 93, 94
V snění 235
Něždanovová A. V. 360
Nicollini E. 26
Nikulinová N. A. 38, 41
Nikulinová-Kosická L. P. 38
Nilssonová Ch. 26

Olenin P. S. 44
Orleněv P. N. 70
Ostrovskij A. N. 175, 180, 263, 399, 402
Bez věna 42, 121, 122
I chytrák se spálí 399
Nebylo groše, najednou dukát 371
Nežij, jak bys chtěl 123, 124, 125, 164, 402
Poslední oběť 137, 138

Sněhurka 83, 205, 206, 207, 208, 209, 210
Talenty a ctitelé 53

Padilla 26, 27
Pattiová A. 26, 27
Pavlovová A. P. 266
Petrov V. R. 360, 364
Pěvcov I. N. 269
Pisemskij A. F. 402
Hořký osud 113, 114, 115, 116, 163
Svévolníci 119, 120, 130
Podgornij N. A. 338, 354
Podgornij V. A. 269
Polenov V. D. 83
Popov N. A. 143
Pospechin A. A. 364
Possart E. 392, 393, 394, 395
Pruťkov Kuzma 30
Puškin A. S. 109, 189, 263, 347, 356, 369, 402, 411
Boris Godunov 200
Evžen Oněgin 366
Hodokvas v době moru 344
Kamenný host 116, 344
Mozart a Salieri 344, 345, 346, 347, 348, 349
Skoupy rytíř 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 119

Racine J. 101
Rachmaninov S. V. 224, 340
Rajevská J. M. 331, 354
Repin I. J. 83, 371
Riccoboni A. F. 379
Riccoboni L. 264, 379
Rimskij-Korsakov N. A.
Carská nevěsta 83
Pohádka o caru Saltánovi 83, 364
Pskoviťanka 364
Sadko 83
Štědrovečerní noc 364
Roksanovová M. L. 176
Rossi E. 62, 63, 158, 165, 166, 284
Rossini G. 26, 27
Rubinštejn N. G. 55, 56, 57, 58, 59, 387

Sabašnikov M. V. 27
Sac I. A. 268, 291, 294, 307, 313, 320
Sadovská O. O. 92, 95, 332
Sadovskij M. P. 53, 110
Safonov N. M. 364
Safonov V. I. 55
Salvini T. 28, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 279, 284, 286, 316, 317, 349, 371, 379, 389, 390, 391, 392, 401, 403
Samarin I. V. 38, 68
Samarovová M. A. 97, 133, 210, 221, 331
Samojlov V. V. 38
Sanin A. A. 97, 133, 143, 174, 186
Sapunov N. N. 268
Savická M. G. 175, 227, 331
Savinová M. G. 41, 284
Sekar-Rožanskij A. V. 44
Sembrichová 26
Serov A. N. 125, 126
Serov V. A. 83
Shakespeare W. 109, 127, 196, 263, 349, 379, 401, 402, 411
Hamlet 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327
Julius Caesar 250, 251, 252, 253, 397, 398
Kupec benátský 181, 182, 203
Mnoho povyku pro nic 167, 168, 169
Othello 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 389, 390, 391, 392
Večer tříkrálový 337
Schiller F. 109, 127, 349, 402
Loupežníci 129
Panna orleánská 127, 128
Úklady a láska 117, 118
Scholz W. 273
Schröder F. 263, 379, 402
Simonov V. A. 183, 185, 186, 216, 244, 246, 248, 250, 273, 310, 311
Smirnov G. A. 360
Sněgirjov B. M. 175
Sobašnikov M. V. 29
Sobinov L. V. 44
Sofokles
Antigona 182
Sokolov I. N. 364

Sokolovová Z. S. 54
Soldatěnkov K. T. 29
Sollogub V. A. 101
Sollogub F. L. 101, 102, 104, 105, 108, 112, 126
Solovjev V. S. 101
Sonenthal A. von 392
Sosnickij I. I. 38
Stagno R. 26
Staňukovič K. M. 223
Stravinskij I. F. 369
Strepetovová P. A. 41, 332
Sudbinin S. N. 183
Sudějkin S. J. 268
Suk V. J. 364
Suleržickij L. A. 291, 294, 295, 299, 307, 315, 316, 317, 323, 325, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 340, 341, 342
Sullivan A. 80
Suškevič B. M. 329, 333

Šaljapin F. I. 27, 83, 262, 266, 284, 317, 341, 362, 380
Šechtěl F. O. 235, 236
Ščepkin M. S. 38, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 110, 169, 203, 263, 355, 368, 379, 402, 411
Ščukin P. I. 29
Ščukin S. I. 29
Šubertová A. I. 69
Šumskij S. V. 38, 39, 69, 110

Taglioni M. 266
Talma F. J. 379
Tamagno F. 26, 27, 28
Tamberlick E. 26
Tančev S. I. 54
Tarasov N. L. 342, 343
Tarasovová A. K. 338
Tatlin V. J. 369
Teller L. 127
Terryová E. 315
Titov I. I. 273
Tizian 378

Tolstá M. L. 140
 Tolstá S. A. 139, 140
 Tolstoj A. K. 347
Car Fjodor Ioannovič 179, 181, 182, 186,
 188, 189, 190, 197, 198, 199, 200, 201,
 202, 234, 274, 275, 405
Smrt Ivana Hrozného 201, 202
 Tolstoj L. N. 136, 137, 138, 139, 140, 141,
 295
Plody osvěty 132, 133, 134, 138
Vláda tmy 113, 122, 138, 139, 201, 247,
 248, 249, 250, 409
Živá mrtvola 329
 Tolstoj S. L. 248
 Tretjakov P. M. 29, 30
 Tretjakov S. M. 55
 Turgeněv I. S. 38, 136, 211, 233, 263,
 387, 402
Město na vsi 233, 307, 308, 309, 310, 311,
 312, 313, 326
 Uljanov N. P. 291
 Vachtangov J. B. 307, 328, 338, 339
 Varlamov K. A. 38
 Vasiljev S. V. 222
 Vasněcov V. M. 83, 209
 Velasquez D. 378
 Verbickij V. A. 338
 Verdi G. 28
 Viardotová-Garcia M. P. 26
 Višněvskij A. L. 197, 217, 221, 231, 247,
 272, 273, 331, 342, 354, 358
 Volkonskij S. M. 348, 364
 Volpini 26
 Vrubel M. A. 83, 264, 265, 266
 Wetham 26
 Wagner R. 116
 Wysocká St. 339
 Zbrujevodá J. I. 364
 Znamenskij N. A. 325
 Zucchiová 89, 90
 Živokini V. I. 38, 39, 110

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Marie Varleyová, babička K. S. Stanislavského
Sergej Vladimirovič Alexejev, otec K. S. Stanislavského
Jelizaveta Vasiljevna Alexejevová, matka K. S. Stanislavského
K. S. Stanislavskij ve věku devíti až desíti let
Žkouska kroužku Alexejevových
K. S. Stanislavskij v roce 1888
Stanislavskij – Ananij Jakovlev v Pisemského Hořkém osudu, 1888
Stanislavskij – Freze v Krylovově hře Mazlíček, 1888
Stanislavskij – Nešťastlivec v Ostrovského hře Les
Stanislavskij – Sottenville v Molièrově Jtřovi Dandovi, 1888
Smrt Ivana Hrozného od A. K. Tolstého. Scéna v carské ložnici. Stanislavskij v roli Hrozného. Inscenace z roku 1899
Racek A. P. Čechova. Stanislavskij v roli Trigorina uprostřed za stolem. Inscenace z roku 1898
Car Fjodor Ioannovič A. K. Tolstého. Vjjev z prvního dějství v carském paláci. Inscenace z roku 1898
První plakát Moskevského uměleckého divadla. Oznamení premiéry Cara Fjodora Ioanoviče A. K. Tolstého na středu 14. října 1898
Stanislavskij – Astrov v Čechovově hře Strýček Váňa. Snímek z roku 1911
Na dně M. Gorkého. Vjjev ze 4. dějství. Satin – I. S. Stanislavskij, Baron – V. I. Kačalov, Tatarin – A. L. Višněvskij, Nasta – O. L. Knipperová
Skupina Moskevského uměleckého divadla se isovateli A. P. Čechovem a M. Gorkým v roce 1900 v Jališ
Stanislavskij – hrabě Šabelskij v Čechovově hře Ivanov. Inscenace z roku 1914
Stanislavskij – Gajev v Čechovově hře Višňový sad. Inscenace z roku 1904
Hamlet W. Shakespeara. Vjjev z 5. dějství. Inscenace z roku 1911
Stanislavskij – Famusov v Gribojedovově hře Hoře z rozumu. Inscenace z roku 1906
Stanislavskij – kavalír di Rippafrata v Goldoniho hře Pantí hostinská. Inscenace z roku 1914
Stanislavskij – Veršinín v Čechovově hře Tři sestry. Inscenace z roku 1901
Stanislavskij – Krutickij v Ostrovského hře I chytrák se spálí. Inscenace z roku 1910
Stránka z režisérské knihy Stanislavského. Poznámky k Maeterlinckově hře Modrý pták
Stanislavskij v roce 1912

OBSAH

<i>Předmluva k prvnímu vydání</i>	7
<i>Předmluva k druhému vydání</i>	7

HERECKÉ DĚTSTVÍ

Umíněnost	11
Cirkus	17
Loutkové divadlo	23
Italská opera	25
Žerty	29
Školy	33
Malé divadlo	37
První vystoupení	43
Herectví v životě	49
Hudba	54
Dramatická škola	62

HERECKÉ CHLAPECTVÍ

Kroužek Alexejevových	75
Konkurent	82
Mezivládí	85

HERECKÉ MLÁDÍ

Moskevský Spolek pro umění a literaturu	101
První sezóna	103
Šťastná náhoda	109
Sebeovládání	113
Dva kroky zpátky	116
Hraješ-li zlého, hledej jeho dobré stránky	119
Charakterní herectví	121
Nové rozpaky	123
Meiningenští	127
Řemeslná zkušenost	130
První režijní práce na dramatu	132
Úspěch u sebe sama	134
Seznámení s L. N. Tolstým	136
Úspěch u obecnstva	142
Stržení režijními úkoly	146
Zkušenosti s ostřílenými herci	150
Othello	157
Turínský hrad	167
Potopený zvon	170
Klíčové setkání	175
Před otevřením Moskevského uměleckého divadla	181
Začátek první divadelní sezóny	194

Historicko-naturalistické pojetí našich divadelních inscenací	200
Fantastický repertoár	205
Symbolismus a impresionismus	210
Intuice a emoce	211
Přijezd Čechova – Strýček Váňa	218
Zájezd na Krym	222
Tři sestry	224
První zájezd do Petrohradu	228
Provinční zájezdy	232
S. T. Morozov a stavba divadla	234
Společensko-politický repertoár	236
M. Gorkij	240
Na dně	243
Místo intuice a citu – naturalismus	247
Místo intuice a citu – historizující naturalismus	250
Višňový sad	253
Studio v Povarské ulici	264
První zájezd do zahraničí	272

HERECKÁ DOSPĚLOST

Objev dávno známých pravd	279
Hra života	289
Sac a Suleržickij	294
Černý samet	296
Život člověka	302
Na návštěvě u Maeterlincka	304
Měsíc na vsi	307
Duncanová a Craig	313
Zkušenosti s uplatněním „systému“ v praxi	327
První studio Uměleckého divadla	330
Herecké večery a Netopýr	339
Herec musí umět mluvit	344
Revoluce	349
Katastrofa	353
Kain	355
Operní studio Velkého divadla	360
Odjezd a návrat	367
Závěry a perspektivy	376

NEOTIŠTĚNÉ KAPITOLY A ÚRYVKY

Varianty	402
Poznámky	415
<i>Život pro umění, umění pro život</i> (doslov)	427
Rejstřík	451