

## Hercův stín

HEREC VE FILMU A V ROZHLESE

Herectví filmové a rozhlasové bývá často pokládáno za pouhou odnož herectví divadelního, jež se od svého mateřského umění liší jen tím, že herec nehraje přímo pro obecenstvo, nýbrž že jeho výkon je *tlumočen mechanickými prostředky*, a to buď promítacím strojem a zvukovou aparaturou nebo rozhlasovým přijímačem. Tento názor, který vyplývá nepochybně ze zcela vnější okolnosti, že většina herců divadelních působí i ve filmu a v rozhlase, zastává tedy stanovisko, že mezi herectvím divadelním na jedné a herectvím ve filmu a v rozhlase na druhé straně není rozdíl v technice tvůrčí, nýbrž pouze v technice reprodukční, a že herectví filmové i rozhlasové je pouze užité herectví divadelní. To je stanovisko od základu pochybené: neboť s hlediska technických podmínek a uměleckých úkolů jde o *tři zcela rozličné obory herecké tvorby, které i při společném rodokmenu kladou své vlastní normy a tudíž zakládají i svéprávné estetické celky.*

Základním znakem herectví divadelního je, že je to umění časoprostorové a vizuálně auditivní, to jest, že se uskutečňuje v reálném dramatickém čase i v reálném dramatickém prostoru a že je vnímáno současně zrakem i sluchem, protože herec vytváří svou postavu tělem a řečí. *Herectví filmové ani herectví rozhlasové neodpovídá plně těmto základním znakům.* Pokud jde o čas, je čas

*filmový i čas rozhlasový esteticky stejně reálný, jako je čas dramatický.* Jinak je tomu však s prostorem. Dramatický prostor v divadle může být sice ilusivní, náznakový či symbolický *svým významem* (na př. tím, že paravany a stojky znamenají pokoj, závěsy les atd.), *je však vždy reálný a trojrozměrný ve své bytnosti*, je skutečně před divákem a herec v něm skutečně hraje. Naproti tomu herec filmový hraje ve skutečném trojrozměrném prostoru pouze při natáčení, kdežto při reprodukci vnímá ho divák jen *v prostoru pomyslném*, neboť doopravdy vidí plošný obraz, v němž iluze prostorovosti je vytvářena světlem, perspektivou, zvukem a pohybem. V rozhlasové hře, kterou vnímáme jen sluchem, mizí pak prostor v dramatickém smyslu úplně: zůstává jen *prostor ryze abstraktní* (pojmový), jenž postrádá jakékoliv smyslové názornosti. *Co do časoprostorovosti je tedy plně časoprostorové jen herectví divadelní, herectví filmové je umění plně časové, ale plně prostorové pouze při natáčení, nikoliv však při reprodukci, kdežto herectví rozhlasové je umění pouze časové.*

Další rozličnosti najdeme i ve způsobu vyjadřování, tedy v oblasti vizuálně-auditivní. Herectví rozhlasové vyjadřuje se *pouze hlasem*, při čemž herec sám zůstává posluchači neviditelný, vizuální složka jeho výkonu — gesto a mimika — odpadá a jest jako výrazový prostředek bezvýznamná. Herec němého filmu byl naopak viditelný, ale neslyšitelný, a jeho výrazové prostředky se omezovaly toliko na pohyb, gesto a mimiku — *jeho umění bylo jenom vizuální, ježto nejen hrál, ale i mluvil pohybem.* S hlediska estetického není tedy ani herec rozhlasový, ani herec němého filmu hercem v plném smyslu: první je spíše určitým druhem recitátora — nazveme jej *dramatickým recitátorem* — kdežto druhý blíží se mi-

*movi.* Teprve zvukový film, jenž vrátil filmovému herci řeč, přiblížil jej k obecnému pojmu herectví. Přesto však zůstává mezi hercem divadelním a hercem mluveného filmu v oblasti technických podmínek, stylisace a celkového zaměření řada význačných rozdílů, jež konstituují herectví filmové jako esteticky autonomní obor hereckého projevu. Hlavním z těchto rozdílů je *poměr jeviště k hledišti.*

Divadlo se skládá ze *dvou prostorů*: z jeviště čili prostoru hercova, a z hlediště čili prostoru divákova. Oba tyto prostory, třebaže mají odlišný významový obsah a jsou od sebe odděleny nejen architektonicky, nýbrž i duchovně jevištní rampou a portálem, jsou trojrozměrné a reálné, a *zůstávají spolu neustále v živém kontaktu*, protože se vyskytují na témže místě (v divadelní budově) a aktivisují se v témže čase (po dobu divadelního představení). Oba tyto prostory vyznačuje mimo to určitý *prvek proměny*. Herec, jakmile vstoupí na jeviště, přestává být pod sugescí jevištního prostoru, masky a divákovy představy (divákova divadelního zaměření) soukromou osobou a mění se v postavu hry. Obdobnou proměnu, byť i v menším měřítku a s menší intenzitou, prodělává však i návštěvník divadla, jakmile usedne na své sedadlo, aby se zúčastnil divadelního představení: ani on nezůstává dále tím, kým byl ještě před chvílí ve své rodině, dílně či kanceláři, nýbrž se *proměňuje v diváka*, jenž, jsa na chvíli vypjat ze své vlastní životní kontinuity, sleduje jednání a osudy dramatických postav a stává se svou účastí spoluhercem. Toto *odosobnění diváka* dosahuje tím vyššího stupně, čím dokonalejší a sugestivnější jsou výkony herců a čím mohutnější je dramatická potence básníkova. Herec je tedy v divadle hlavní činitel, jenž vytváří z řady návštěvníků *kolektiv*

*divadelního obecnstva*, u něhož hromadná psychologie a hromadná reakce usměrňuje a na čas i zatlačuje individuální vnímání.

Tento vliv není však jednostranný, nýbrž *vzájemný*. Čím hlubší je účast diváků a jejich pospolitost, tím silnější je také ono tajemné fluidum, jež proudí z hlediště zpět na jeviště a stupňuje inspiraci hercova. Divadelní představení je tedy vždy určitý *koloběh energií*, jež se vzájemně doplňují a umocňují. Divák přijímá od herce, ale i herec přijímá od diváků. Proto výkon herce, i kdyby měl svou roli sebedokonaleji a přesněji nastudovánu, není nikdy pouhou mechanickou reprodukcí, nýbrž *obměnou prvotního tvářčeho zážitku*, jejíž intenzita je mimo jiné závislá i *na duchovním náboji hlediště*. Těto své moci je si návštěvník divadla, jenž může podle svého uznání udílet nadšený potlesk či lhostejný chlad, dobře vědom a právě ona dává jeho estetickému prožívání obdobný *rys aktivity*, jaký dává diváku sportovních podniků. Tato aktivita divákova vztahu k herci působí, že mezi prostorem jeho a hercovým trvá během divadelního představení *stálá duchovní fluktuace* a že se tedy i hlediště stává v dramatickém smyslu součástí jeviště.

Zcela jiné jsou tyto podmínky v kinu, *kde není časové ani prostorové souvislosti mezi jevištěm a hledištěm*. Skutečné jeviště, na němž filmový herec vytvořil svou postavu, nalézalo se na jiném místě než divák, a to buď ve filmovém ateliéru, šlo-li o záběry interiérové, nebo v některém odlehlém koutě přírody, bylo-li filmováno v plenéru. A tvorba hercova dala se i *v jiném čase, než je přítomný čas divákova vnímání*. Herec a divák se ve filmu míjejí, mezi nimi není ani přímého, ani bezpro-

středního styku. Herec hrál svou postavu *bez účasti diváka* (bez hlediště), a jediné oko, jež sledovalo a přijímalo jeho výkon, bylo skleněné oko kamery. A divák vnímá hru *bez fyzické přítomnosti hercovy*, neboť to, s čím se setkávají jeho oči, jest pouze hercův stín na jevišti pomyslném.

V kinu nejsou tedy těla proti tělům a nervy proti nervům, jako v divadle, nýbrž *těla proti stínům, živí lidé proti obrazu*: proto v kinu nemůže dojít k oné vzájemné výměně energií, k níž dochází za divadelního představení, protože taková výměna není možná mezi člověkem a stínem. Divák v kinu v podvědomí stále cítí, že hercův výkon, který byl uskutečněn *v jiném čase a v jiném prostoru*, je zcela mimo dosah jeho moci, a že nemůže být ani umocněn jeho účastí, ani odmocněn jeho nelibostí: neboť filmová hra je fotografickým procesem a sestřihem *fixována do jediné, definitivní formy, která se při každém promítání jen mechanicky a beze změny opakuje*. I v kinu může být ovšem docíleno větší nebo menší dokonalosti projekce a zvuku: ale tento koeficient dokonalosti není závislý ani na duševní dispozici herců, ani na účasti obecenstva, nýbrž výhradně na technické dokonalosti aparatury a na zručnosti operatérův. V kinu může jít tudíž *pouze o dobrou nebo špatnou reprodukci, nikoliv o dobrou či špatnou reprisu*. Herecký výkon je při představení v kinu už pouze mrtvým materiálem ryze technického výkonu.

Tato *mimoběžnost diváka a herce* má své závažné důsledky i pro povahu filmového obecenstva. Jelikož v kinu chybí vzájemný a přímý styk mezi jevištěm a hledištěm, neslévá se ani obecenstvo v onu hromadnou pospolitost, jež se během představení utváří v hledišti

divadla. V kinu jde vždy *jen o pospolitost vnější*, vyvolanou tím, že se určitý počet lidí dívá současně na tytéž obrazy a prožívá týž děj. Společný je tu pouze *obsah zážitku, nikoliv však reakce*, která je více méně soukromou záležitostí každého jednotlivce. V kinu zůstává divák i v množství sám. Tato *privátnost*, jež vyznačuje filmové vnímání, jest — jak ještě později dovodíme — jednou z hlavních příčin, že zážitek z filmu blíží se spíše zážitku životnímu než divadelnímu.

Nyní se ještě na chvíli zastavme u oné časové i prostorové odloučenosti filmového jeviště od hlediště a povšimněme si důsledků, jež má pro herecký výkon a hercovu stylisaci.

Divadelní herec hraje v přítomnosti divadelního obecenstva a tudíž *pro obecenstvo*. To znamená, že musí na diváka pamatovat, i když na něho ve svém tvůrčím soustředění zdánlivě zapomíná. Musí mít stále na paměti, že jeho hra není podmíněna jen prostorou jevištní, v níž tvoří svou postavu a prožívá její dramatický osud, ale stejně i *hledištěm a jeho rozlohou*, podle níž jest mu volit sílu hlasu a výraznost mimiky. Ani při nejdůvěrnějším rozhovoru není divadelnímu herci partnerem jen jeho spoluhráč na jevišti, nýbrž i několik set diváků, kteří chtějí rozumět každému jeho slovu a být účastni děje. Jeho přednes musí mít mimo zvukovou nosnost i určitou *uměleckou demagogii*, aby stmelil diváky v jediný celek a donutil je naslouchat nejen ušima, nýbrž i mozkiem a srdcem. Divadelní herec, jehož hra je *determinována dvojitým prostorem*, je tedy vždy nucen po určité míře přehánět, nadnášet a umocňovat, *prvek hry (prvek komediantský) a snaha zveřejnění (divadelnost) je u něho nezbytným koeficientem přirozenosti, pravdivosti i privátnosti*. Proto postavy, stvořené hercem na di-

vadelním jevišti, jsou vždy pravdivé *spíše v nadreálném smyslu* a existují plně jen v určité sloučenině s divákem.

Jinak je tomu u herce filmového. Ve filmovém ateliéru není hlediště ani obecenstva, a proto také v hercově výkonu *nesmí být ani stopy po nějaké hře pro diváka. Filmový herec hraje jen a jen v prostoru dramatickém, v němž probíhá děj, a jen tento prostor smí určovat sílu a stylisaci jeho řeči i mimiky.* Filmový herec musí si počínat tak, aby v diváku vznikl dojem, že se nedívá na záměrně režirovanou hru, nýbrž že pohlíží nějakou tajnou skulinou do skutečného světa, kde postavy příběhu hovoří a jednají tak, jako by byly jen samy mezi sebou. Jelikož filmový herec nemusí počítat s rozlohou hlediště — to obstarává za něho při promítání optické a zvukové zařízení — je samozřejmo, že ani v jeho hře nesmí být prvek zveřejňování tou měrou zřetelný, jako je z technických důvodů zřetelný na divadle. To znamená: jeho hra musí být přitluštěnější, prostší, středmější a privátnější. Divadelně hraný film je s hlediska estetického i technického stejná absurdnost, jako by bylo divadlo, hrané filmově: nebot herectví jednoprostorové je zcela jiného druhu než herectví, určované současně dvojím prostorem, a *divadelnost hereckého projevu je odůvodněna jen tehdy, jde-li o hru za přímé účasti divákovy.\**

Herec filmový nevystupuje tedy ani hlasem, ani gestem z daného dramatického prostoru, t. j. z prostředí, v němž se odehrává příběh. Jelikož herec nepřichází k diváku, zbývá jen jediná cesta, jak divák může s ním přijít do kontaktu: *přenesení sám sebe do prostoru hercova.* Ale ani tehdy se nesetká se skutečným hercem, ný-

\* K poznatku, že herectví filmové liší se od divadelního především svou jednoprostorovostí, došel neovlivně na této práci i A. M. Brousil v článku „Dvojí herectví“, jež otiskl pod pseudonymem J. Černý ve „Filmovém kurýru“ ze dne 5. května 1944.

brž jen *s jeho stínem.* A to jest jedním z hlavních důvodů, proč film působí mocnější iluzi skutečnosti než divadlo. V divadle, kde je herec na jevišti přítomen fyzicky, je vždy *silněji cítit i přízvuk jeho vlastní osobnosti.* Jeho bezprostředně vnímaný hlas a posunek vzbouzejí v divácích přímou fyziologickou ozvěnu, jež působí, že ani mistr proměny nezůstane cele ukryt za svou rolí. *Na divadle má představa technická (herec) vždy silnější přízvuk než představa obrazová (postava, jím představovaná).* Návštěvník divadla zpravidla říká: Herec X zahrál dnes znamenitě Hamleta a herečka Y byla výborná Ofelie, ale zřídka kdy mluví o Hamletovi nebo Ofelii jako o skutečných osobách bez zřetele k jejich představitelům.

Ve filmu, kde chybí tento bezprostřední, fyziologický kontakt mezi divákem a hercem, je poměr obrácený: *herec zůstává vždy více nebo méně ukryt za svou postavou, představa obrazová (postava příběhu) má vždy silnější přízvuk než představa technická (herec).* Fotografie, jež odhmotňuje herce a mění i jeho tvář v černobílou masku, působí, že divák vnímá představitele prvotně pod způsobou postavy příběhu, tedy *odosobněně*, a teprve dodatečně si uvědomuje jeho vlastní existenci. Popularita, již se těšívají hvězdy ženského i mužského rodu ve filmu, převyšuje mnohonásobně popularitu divadelní nejen proto, že film zabírá nepoměrně větší okruh diváků: převyšuje ji především z toho důvodu, že herec divadelní je milován jen pro svou osobnost a své umění, kdežto herec filmový *pro osudy*, jež prožil na plátně a které *zůstávají pak imanentní součástí jeho zpořádané fikční osobnosti.* Pro prostého diváka je filmový herec vždy složen ze svých rolí, jako by ani neměl svou vlastní, civilní tvář. Tak sugestivní je ve filmu iluze skutečnosti.

\*



Na první pohled zdá se nám nezbytně paradoxním, že kino, kde dramatický prostor je pouze ilusivní a místo herce hraje jen hercův stín, působí *mocnějším dojmem skutečnosti* než jeviště, na němž hrají skuteční lidé ve skutečném prostoru. A přece ze zkušenosti víme, že zážitek, jež nám dává dokonalé divadlo, je zcela jiného druhu než zážitek z dokonalého filmu. V divadle, i když jsme sebevíce podmaněni básníkovou silou a hercovým uměním, zachováváme si vždy určitý odstup, vědomí, že se díváme na umělecké dílo, jež má svou vlastní, autonomní formu, vlastní pravdu a vlastní zákony. Jsme otřeseni trágikou, vykoupeni soucitem či smíchem, láskou nebo nenávisí: *ale estetický zážitek má vždy primát, kdežto iluze skutečnosti je teprve druhotná*. Nasloucháme-li na př. Shakespearově básni o Romeovi a Julii, jsme strženi prudkostí mladých a překypujících vášní a znásobeni ve svém vlastním citění, aniž pokládáme příběh veronských milenců za příběh ze skutečného života. Nejde nám o pravdivost příběhu, ale o *pravdivost podobnosti*, jež obráží i naše milostné podvědomí. Divadelní zaměření, v němž je zatlačen cit vnější skutečnosti, *nežádá tedy totální sbodu pravdy umělecké s pravdou životní, pravda umělecká je vždy nadřazena*.

Jinak je tomu v kinu. Díváme-li se na dobrý film, máme vždy pocit, že jde o *skutečnou událost*, již jsme jaksi potají účastni, a vše, co ruší tuto ilusi reality a připomíná hru — at je to divadelní kulisa nebo divadelní pathos herce — oslabuje i náš estetický zážitek. Kdybychom přenesli příběh Romea a Julie na plátno přesně podle divadelní předlohy, připadal by nám „kašírovaný“ a verše Shakespearovy ztratily by rázem svou zaklínací moc, protože bychom je nevnímali toliko podle pravdy

estetické, ale měřili bychom je současnou *životní skutečností*. A pod zorným úhlem této vnější skutečnosti bychom si nezbytně uvědomili, že milenci spolu mluví afektovaně a nepřírozně a že slavná balkonová scéna neodpovídá ani psychologickým podmínkám ani dané situaci, protože skutečný Romeo by sotva mařil čas krásnými slovy, stojí-li v zahradě svých úhlavních nepřátel a chce-li potajmu vniknouti do ložnice Juliiny. Požadavek životní pravdivosti, jež jsme dovedli lehce opustit v divadle, je tedy v kinu nezbytnou podmínkou uměleckého účinku, což dokazuje, že *iluze skutečnosti má ve filmovém vnímání primát nad zážitkem estetickým* a že filmové zaměření připouští sice, stejně jako zaměření divadelní, dvojí výklad téhož vjemu (odlišnost představy technické od představy obrazové — herce od dramatické postavy), ale že *nezatlačuje cit vnější skutečnosti*, jenž zůstává rozhodujícím měřítkem.

Příčin, proč film vzbouzí intensivější ilusi reality než divadlo, je celá řada. První z nich je fotografická kamera, jež má různé technické možnosti, *aby uvedla diváka do pohybu*. Divadelní hlediště je *hlediště statické*. Sedadlo, jež divák zaujme, určuje jeho zorný úhel i distanci, která se po celé představení takřka nemění. Herec může se sice o několik metrů vzdálit či přiblížit a může hrát i před jevištní rampou, ale v celku zůstává pro diváka člověkem z druhého prostoru — hercem. *Tento odstup fyzický napomáhá i k udržování distance psychologické*: divák v divadle nikdy zcela nezapomíná, že sedí v hledišti a dívá se na hru. Spoluhraje, ale neztotožňuje se s dramatickou postavou. Naproti tomu pohyblivá kamera, jež zastupuje divákovu oko nejen při natáčení filmu, ale usměrňuje jeho zrakové vjemy i při promítání (divák v kinu se dívá objektivem), má možnost *přenést*

*dynamiku dění přímo do divákova pohledu.* Tím, že kamera — ať už sklopná, pojízdná, otáčivá či zavěšená na jeřábu — může zabírat herce s nejrůznějších perspektiv a podle rytmu událostí buď ho důvěrně přibližovati nebo vzdalovati, vzniká v návštěvníku kina pocit, jako by neseděl na sedadle, nýbrž sám obcházel a pozoroval děj s různých hledisek, jako by sám byl uprostřed dění. *Tato stálá proměnlivost perspektivy a distancí, jež přibližuje divání v kinu spíše divání v životě než stabilisovanému pohledu přes jevištní rampu, má za důsledek, že divák nemůže ani psychicky udržet určitý odstup a že dojem bry pozmění se u něho pozvolna v dojem skutečné události.* „Film — píše Heinz W. Siska ve studii »Svět zázraků — svět práce« — má možnost ukazovati lidi *předimenzované.* Zatím co všude jinde, kde lidé působí na své bližní, vyskytuje se určitý odstup mezi jednajícími osobami a diváky — na př. v divadle, při sportovních podnicích nebo všude tam, kde mluví řečník — má film možnost své představitele přiblížit každému diváku nejen akusticky, ale především opticky takovou měrou, jako by byl od něho vzdálen jen několik centimetrů. Možnost velkých detailů a téměř dokonale plastického tónu znamená nejvyšší stupeň působivosti. Komu se již v kinu nepříhodilo, že zapomněl dokonce i na diváky, sedící kolem něho, jako by byl sám s lidmi a událostmi na plátně? Způsob, jímž je podrážděn současně náš zrak i sluch, je ve filmu jedinečný a nelze jej srovnávat s účinkem kteréhokoliv jiného projevu v životě či v umění. A proto se cítí každý návštěvník kina přímo *osobně dotčen* událostmi a lidmi na plátně, ačkoliv jde jen o optickou a akustickou iluzi, vyvolanou neživým celuloidovým pásem, jež uvádí do pohybu mechanický stroj.“

Této optické sugesci napomáhá ještě další technická

možnost kamery: že může v určitých, dramaticky nebo psychologicky význačných okamžicích ukázat svět a předměty diváku přímo s hlediska jednající postavy, jako by se díval *nikoliv svýma, ale jejíma očima.* Má-li třeba filmový hrdina závrat, spatří i divák náhle celé prostředí v opilém kmitání a kolotání, jako by sám pozbýval rovnováhy, a naklání-li se muž na plátně k milované tváři, sklání se k ní i divák sám, jako by se blížila k jeho vlastním ústům. Toto *vyměňování psychologických perspektiv*, jímž může film stupňovat dynamiku optickou (měnu zorného úhlu a distancí), prohlubuje proces ztotožňování diváka s hrdinou a podporuje utváření oné ilusivní reality, jež vyvolává zpětně požadavek souznění se skutečností.

Třetím důvodem ilusivní působivosti filmu je *dokumentární povaha fotografie.* Fotografie je světelný záznam skutečnosti. I když různými triky, záběry a osvětlením lze docílit také ve fotografii abstraktnosti, fantastičnosti, ba i surrealistické poesie, jsme si přece jen vědomi, že běží o skutečné předměty, viděné mechanickým a proto i neoklamatelným okem objektivu, a že tedy jde o *objektivní reportáž.* *A toto základní pojetí fotografie jako dokumentárního záznamu přenášíme pak podvědomě i do filmu:* díváme-li se na film, v němž jsou snímky skutečných krajin, měst, řek a oblaků, podléháme snadno iluzi, že také ateliérové stavby jsou reálné stavby, a že i to, co hrají herci, je záznam skutečné události. „Iluze v kinu — píše Jan Kučera v »Knize o filmu« — vzniká tím, že diváci považují obrazy a jevy na plátně za dokumentární záznam události, která se — podle jejich mínění — ve skutečnosti před aparátem zběhla a že se zběhla tak, jak ji vidí. Cílem filmařů je tuto iluzi tvořit a všemožně podporovati. Při tom jsme si vědomi,

že jednotlivé záběry jsou jen dokumentem o vzhledu a průběhu hraných aranžovaných událostí a teprve celý film že je svébytnou skutečností, vzniklou stříhem a promítáním."

Dokumentární povaha fotografie zaměřuje tedy filmové vnímání *směrem k realismu*, jako je k němu zaměřuje jednoprostorovost filmového herectví a jeho privátní výraz, dynamická perspektiva, jež přibližuje vidění filmové divání životnímu, a převaha představy obrazové nad představou technickou. To jsou *psychologické a technické podmínky*, jež vytyčují stylisaci v hraném filmu jedinou cestu: *cestu k reální působivosti*. Ale jest ještě další podmínka, a to *podmínka formální*: užívá-li hraný film v exteriérech skutečných přírodních záběrů, nemůže stavět interiéry z náznakových paravanů ani je stylisovat na př. expresionisticky, protože není s to, aby — obdobně jako divadlo — stylisoval do téhož výrazu i přírodu. A je-li reální příroda, jsou-li reálně stylisovány interiéry, vyžaduje nezbytně *jednota dramatického účinku i formální vazby*, aby byla v témže slohu stylisována i hra herců, aby také ona spoluvytvářela ilusi skutečnosti. Tato zásada realistického zaměření neplatí ovšem pro film kreslený a hraný loutkami, jenž má naopak nepoměrně větší svobodu v uplatnění čiré obraznosti než divadlo: neboť může stylisovat libovolně nejen dramatické prostředí, ale i postavy, čímž se blíží Craigovu ideálu herecké nadloutky.

\*

Nyní, když jsme častěji vyslovili slova realismus a iluse skutečnosti, je na čase, abychom si znovu uvědomili, že ani ve filmu, jehož výrazovým prostředkem je fotografie, *nelze slovo skutečnost pojímat ve smyslu biologic-*

*kém, nýbrž výhradně ve smyslu estetickém, to jest jako záměrnou komposici a stylisaci, jejímž cílem je, aby nám dala co nejplnější a nejintenzivnější zážitek skutečna.*

Takový zážitek neposkytuje nám zpravidla skutečnost sama. V životě býváme při svém vnímání většinou rozptýleni nebo zmateni nepřehlednou složitostí či náhodností jevů, takže vlastní podstata skutečnosti nám mnohdy buď zcela uniká nebo se jeví jen mlhavě. Jiným důvodem této poruchy našeho vnímání bývá *aktuálnost zážitku*, jež tříští celostní vnímání a zatlačuje nebo alespoň oslabuje naši *představivost*, která je nejdůležitější schopností poznávací. Víme ze zkušenosti, jak intenzivní a celistvé představy dává nám často právě vzpomínka nebo touha, při nichž přímé smyslové vjemy jsou nahrazeny mohutnější *smyslovou obrazností*. Mnohé události, jež jsme minuli více nebo méně lhostejně, rozzařují se teprve ve vzpomínkách všemi duhovými barvami a odkrývají nám svůj pravý smysl. Teprve *paměť podvědomí*, jež naše zážitky soustředila a očistila ode všech vášní a lží, které je zastíraly (Proust), vrací nám prožitou skutečnost v jakémsi zvětšeném a zjasněném obraze. Teprve v okamžicích, kdy aktuální zážitek souzní se vzpomínkou obdobného obsahu, kdy zároveň *prožíváme i vzpomínáme, bdíme i sníme*, blížíme se *totalnímu vnímání*. „Květy, které jsou mi ukazovány dnes po prvé — napsal analytik paměti Marcel Proust ve »Swannovi« — nezdají se mi právě — skutečnost se utváří jen v paměti.“ K takovému souznění vzpomínky a skutečnosti dává nám příležitost nejčastěji umění, a ze všech umění nejsugestivněji právě film, jenž mění svět v hru světla a stínů a tím jej současně mění v sen o skutečnosti.

Jiný důvod, proč naše prožitky skutečnosti nebývají

totální, je časová nesouvislost a omezenost našeho vnímání. Skutečné události přehlédneme jen zřídka v jejich plném významu, protože je nemůžeme spatřiti v jejich plné časové rozloze: známe buď počátek, ale nedohlédneme konce, nebo známe následky, ale nikoliv jejich příčiny. *Úkolem umění, zaměřeného realisticky, naopak jest, aby uvádělo jevy a děje v takový časový a prostorový řád, jenž by nám současně ukázal jejich podobu i podstatu, povrch i hloubku, význam reálný i symbolický, souvislosti i skryté vztahy, existenci v prostoru i v čase.* „Umělecké zpodobení — poznamenává R. Arnhem v knize »Film jako umění« — znamená vždy zpodobení předmět současně vysvětliti, zjasniti a zvýrazniti: co je ve skutečnosti jen nedokonale realizováno, jen naznačeno a s jiným pomíšeno, to se objevuje v uměleckém díle úplně, dokonale a čistě od ostatního odloučeno.“ Realistické umění v našem smyslu ukazuje nám tedy skutečnost v jakémsi *potencovaném stavu* a životní reality jsou mu pouze materiálem, jež formuje sice k jeho vlastní, ale *vyšší a čistší podobě*.

Ale jak lze docílit — zeptá se asi mnohý z čtenářů — této tvůrčí svobody ve filmu, je-li jeho nástrojem objektiv a výrazovým prostředkem fotografie, jež podléhá zákonům optiky a chemie, ale nikoliv zákonům svobodného ducha? Vůle k formě předpokládá přece *svobodnou vládu nad materiálem* a možnost jeho záměrného utváření. Jak lze však svobodně vládnout nad fotografií a záměrně ji utvářet, determinují-li fotografované objekty a světlo předem její obsah i ráz a je-li mechanické oko objektivu hlavním zrcadlem světa?

Nuže — tady jsme u dalšího z paradoxů, jež jsou tak význačné pro uměleckou povahu filmu: *právě kamera, mechanický stroj, jenž je ve filmu prostředníkem mezi*

*divákem a světem jevů, klade sama ze sebe základní normy formální stylisace* a dává slovu realita ve filmu zcela nový a odlišný význam.

Nejdůležitější z těchto norem je *stylisace obrazová*. Objektiv nezachycuje totiž pouze náhodné a beztvárné úseky prostoru, nýbrž *proměňuje bezbraničný prostor životní v obraz standardního obdélníkového tvaru, tedy ve vymezenou plochu, již vládou zákony proporce, úměrnosti a rytmu*. Režisér, dříve než započne s natáčecním záběru, musí uspořádat a osvětlit předměty a osoby tak, aby snímek byl netoliko dokumentem události, nýbrž i *esteticky působícím obrazem*: neboť — jak vtipně podotýká R. Arnhem — „film je současně dějištěm skutečného života i pohlednicí“. Filmovou událost nutno tedy aranžovati nejen herecky a dramaticky takovým způsobem, aby dala diváku co nejintenzivnější zážitek skutečna, ale nutno ji aranžovati i výtvarně, aby plocha měla rytmus, gradaci a rovnováhu, aby měla grafické akcenty a optické těžiško a linie obrazu aby byly v souladu se čtverhranným rámem. Toto výtvarné zpracování plochy nesmí být ovšem samoúčelné: jelikož účelem filmu je, aby vyjádřil určitou dramatickou událost, musí mít i světlo a stín svou *dramatickou funkci*, musí opticky spoluvytvářet děj. To znamená: umístění osob a předmětů v obrazové ploše má vyjadřovat současně jejich *dramatickou hierarchii*, světelná hloubka obrazu musí se neustále prolínat s jeho komposicí dramatickou, s níž tvoří nedílný celek.

Druhým stylisačním principem, jež vyplývá přímo z fotografické techniky, je *černobílý svět*. Fotografie nezpodobuje nám totiž skutečnost tak, jak ji vidíme okem, nýbrž převádí všechny barvy na jejich *světelný ekvivalent* — a právě tím nám ukazuje svět ve zcela nové po-



době, jako *nepřetvžitý zápas světla a tmy*. Černobílá fotografie tedy již sama o sobě *svět dramatisuje*: světlo a stín modelují všechny tvary ostřeji než barva, jejich kontrasty jsou bohatší a gradace prudčí.

Černobílá fotografie má však ještě další vlastnost, pro filmové vnímání závažnou: reprodukuje sice přesně a čistě tvary, ale tím, že je vyjadřuje jen světelnou stupnicí, zároveň je nadlehčuje a odhmotňuje. *Svět, jak jej zříme na fotografii, je současně reálný i areálný, konkrétní, ale po určitou míru zároveň abstraktní, čímž se přibližuje čistému rytmu našich myšlenek, představ a pocitů. Areálnost fotografie spočívá mimo to i v tom, že vyjímá ofotografovaný předmět z plynulé kontinuity času biologického, že fixuje určitý okamžik a staví jej mimo čas. Tuto utkvělost času uvědomíme si na př. při prohlížení starých alb, kdy se díváme na tváře, které již dávno zmizely, jako vidíme na obloze ještě po letech zhaslé hvězdy. Z fotografie vane na nás čas, znovu nalezený, v němž se přítomnost prolíná s minulostí, mnohem mocněji než z malířského portrétu, protože fotografie není umělá syntéza, nýbrž světelný zápis skutečného okamžiku, který minul a zároveň trvá.*

V kinu pocítujeme tuto *dvojitou časovou perspektivu* především při vnímání filmového obrazu hercova. V divadle víme, že všechno, co se děje na jevišti, je opravdu přítomné, že herec i my prožíváme dramatický děj společně v *téže časové rovině*. V kinu není však mezi námi a hercem nesouvislost pouze prostorová, ale i časová. Příběh, jenž se odehrává na plátně, vnímáme sice jako přítomný, ale zároveň cítíme, že herecký výkon přichází k nám z jiné časové roviny, že je to minulost, konservovaná na celuloidovém páse a znovu oživená světlem. Pocit dvojího času, který, byť i podvědomě, zažíváme

v kinu, zvyšuje onu areálnost, již na nás působí skutečnost, převedená na světlo a stín a stylisovaná do obrazu: při filmovém vnímání míváme dojem, jako bychom zároveň bděli i snili, a proto náš zážitek skutečna mívá celostnost, jaké nedosahuje často prožitek přímý.

Pro vývoj filmu je charakteristické, že vývoj technický je v něm nepoměrně rychlejší než vývoj umělecký. Film, stále poháněný a zneklidňovaný novými vynálezy, nenašel posud klidu, aby si vytvořil pevné estetické normy a řád, jako si je vytvořilo za svého tisíciletého vývoje na př. divadlo. Dříve, než se mohl vyrovnati se zvukem — nezapomínejme, že první zvukové filmy se objevily v Evropě teprve r. 1929 — a než mohl dořešiti problém *biorálního slyšení*, jenž spojí zvuk ještě pevněji s projekčním plátnem a zesílí tak ilusi prostorovosti, byl přepáden novým technickým objevem: *barvou*. Barva nebude mít sice na strukturu filmu zdaleka tak převratný vliv jako zvuk, jelikož hra herců a filmový rytmus zůstanou i v barevném filmu celkem nezměněny. Přesto stane se však barva závažnou složkou při obrazové stylisaci, jelikož vedle kontrastů a harmonií světelných bude nutno počítati ve filmovém obraze i s kontrasty a harmoniemi barevných valérů. Barevný film je ovšem — a to jak po stránce technické, tak i estetické — teprve na samém počátku svého vývoje: barvy jsou posud chudé a namnoze i nepřirozené v přechodech a odstínech, a žlutá i červená posud příliš syrově překřikují, takže barevné filmy evropské produkce — o Americe posud nevíme, jakého stupně dokonalosti dosáhla za války — připomínají nám spíše pohyblivé barvotisky než skutečný svět. Snad tato technická nedokonalost je hlavní příčinou paradoxního zjevu, že film černobílý, který stylisuje a odhmotňuje svět na dramatický zápas světla a stínu, *vyvolává nepo-*

měrně mocnější ilusi skutečnosti než film barevný, o tolik bližší přírodě.

Po stránce estetické je tomu obdobně, jako bylo při počátcích filmu zvukového: tvůrci barevných filmů se posud dětinsky opájejí barvičkami a barevnost jest jim spíše samoúčelnou hrou než prostředkem k obrazové stylisaci. Pokud si filmoví pracovníci neuvědomí, že ani ve filmu nelze užívatí barev ve smyslu naturalistickém, ale že musejí mít, obdobně jako v malířství, především *funkci kompoziční, psychologickou a dramatickou*, lze těžko odhadnouti, zvítězí-li dramatictější a duchovnějším svět světla a stínů nebo lyrictější a smyslovější svět barev a jejich akordů.

Film je však ve svém organickém vývoji ohrožován ještě dalším vynálezem — *filmem plastickým*, jenž nastoluje na místo prostoru ilusorního skutečný trojrozměrný prostor a proměňuje pohyblivý obraz v pohyblivou plastiku. Zdá se však, že film plastický zůstane pouze kuriozitou na okraji filmového vývoje: neboť jeho vítězství otřáslo by nezbytně estetickou základnou, na níž stojí stejně fotografie jako film němý, zvukový i barevný — *obrazovou stylisací* — a otevřelo by dokořán dveře *naturalismu formy*, jenž by rozloučil nadobro film s uměním, protože tam, kde končí stylisace, končí i umění.

Stylisací obrazovou a stylisací černobílou (barevnou), již provádí fotografický proces podle zákonů optických a chemických, můžeme označiti jako *stylisací mechanickou*. Tato *mechanická stylisace vytýčuje základní zákony filmové formě*. Vedle ní existuje však ještě druhá stylisace, jež poskytuje i filmovým pracovníkům nezbytnou duchovní svobodu, které je zapotřebí k pojmu umění: je to *stylisace tvůrčí*.

Je sice pravda, že objektiv nám podává jen objektivní zprávu o tom, co se před ním dělo, a že fotografie jest přesný světelný záznam této události. Ale nezapomínejme, že *ve hraném filmu nejde o skutečnost jako takovou, nýbrž o událost, předem záměrně aranžovanou a představenou herci*. A v tomto aranžování, jak výtvarném tak dramatickém, má režisér všechnu volnost. Jeho citlivé oko, jež bdí na druhém konci kamery, určuje svobodně nejen *co, ale také jak*. Avšak režisér spolu s kameramanem *mají v rukou přímo samu duši filmu — světlo*, bez něhož není života na celuloidovém páse. Oni rozhodují, kolik této duše bude té či oné tváři nebo tomu či onomu předmětu dáno, oni vytvářejí za pomoci reflektorů a stínidel dramaticko-výtvarné vrstvení prostoru a gradaci děje. Zastavení kamery, zvolený záběr a osvětlení nejsou již pouze otázkou řemeslné techniky, nýbrž *projevem uměleckého názoru a umělecké osobnosti*, protože i při mechanickém procesu fotografickém je tisíc možností, jak lze týž předmět či touž osobu ofotografovat a *tím i pojmout*. Jiný záběr a jiné světlo zvolí si režisér s lyrickými sklony než strohý epik, jemuž jde spíše o významový obsah předmětů než o jejich citové vyzařování či smyslovou působivost. Předměty, obdobně jako lidé, nemají totiž pouze jednu podobu, ale řadu podob, a záleží na tom, kterou z nich si režisér k svému záměru zvolí a které dá na plátně ožít. Vhodnou volbou záběru a osvětlení lze na př. z téhož úseku přírody vyčarovati krajinu baladickou i milostnou, idylickou i tragickou, jak toho vyžaduje dramatická stupnice, v níž je námět psán.

Avšak režisér spolu s kameramanem mohou i nepoměrně více. Mohou přibližováním či oddalováním předmětů a osob měnit divákovu distanci a tím vytvářet dynamickou perspektivu a optickou sugesci, mohou pro-

půjčovat diváku oči hrdiny a tím měnit i jeho psychologickou perspektivu, mohou zrychlovat nebo zpomalovat běh světa, vytvářet obrazové rýmy, refrény, metafory či asociace, a mohou posléze montáží a sestihem upravovat a měnit vztahy časové i prostorové a *podřizovat tak rytmus přírodní záměrnému rytmu uměleckému*. „Filmový umělec — poznamenává Arnheim — má neomezené možnosti, jak ztvárňovat i přetvářet skutečnost. Může jednotlivé věci zvětšovat či zmenšovat, může malé učinit větší než veliké a veliké menší než malé. Může předměty, jež jsou v prostoru a čase rozloučené, umístit vedle sebe, za sebe či do sebe. Může zdůraznit důležité a tak částí představovat celek. On ukazuje svět nejen jak vypadá objektivně, ale i v jeho *subjektivní podobě*... Tvoří ideové mosty mezi příběhy a věcmi, jež se ve skutečnosti nikdy nevyskytují společně. A tvoří z beztvárného a bezhraničného prostoru životního obrazu krásných forem a plné významu, tak subjektivní a bohaté výrazovými prostředky jako malby.“ —

Příčina, proč se film posud jen ve vzácných případech pozvedl k této *básnivosti*, netkví v jeho realistickém zaměření, nýbrž v tom, že se pohybuje na *plošně základně realismu pouze vnějškového*. Člověka poznáváme na projekčním plátně zpravidla jen s povrchu, t. j. z jeho projevů, jednání a slov, *tedy z výslednic oně složitě a mnohotvárně dynamiky*, jež zakládá život duše, ale zůstává nám z největší části ukryta. Proto filmový člověk působivá dojmem poněkud schematickým a plošným, jako by mu chyběl onen *čtvrtý duševní rozměr*, v němž nepochybně tkví hlavní moc lidské i básnické působivosti: neboť slova a činy jsou posledním článkem dlouhé řady psychických pochodů a dějů, a před nimi se rozprostírá rozlehlá říše snů, citů, snah, podvědomých žádostí

a atavistických sklonů, jež teprve dávají člověku *plnou životní plastiku* a zapojují ho do tradice rodu, třídy a země. Ona umělecká méněcennost, již často pocítujeme, srovnáváme-li vrcholná díla filmová s vrcholnými díly epiky a dramatiky, spočívá především v tom, že film, zajatý vnějškovým realismem, dovedl jen ve výjimečných případech naznačit tento čtvrtý rozměr skutečnosti a ukázati nám člověka současně v prostoru duchovém i fysickém. A tady se dostáváme k zásadní otázce: je tento problém vůbec řešitelný prostředky ryze filmovými? Lze optikou filmové kamery zachytit i ony psychické síly a jevy, jež tvoří podzemí duše a bez nichž slova i činy ztrácejí svou pravou osudovou váhu?

Na tuto otázku dává nabádavou odpověď válečný film francouzský, zejména některá díla režiséra Marcela Carnéa (na př. „Návštěva z temnot“ a „Děti ráje“). V těchto filmech mizí opravdu hranice mezi světem fysickým a duchovním, jako by objektiv měl dvojí hloubku a byl *současně zaostřen na lidské tváře i do hlubin lidského podvědomí*. Visuální mystik, jímž se tu Carné projevilo, dovede vytvářeti na plátně obdobné optické přiměry, metafory a symboly, jako je vytváří básník, a sled obrazů má u něho nejen výrazný rytmus pohybový, ale nad to i *rytmus duchový, jenž dává fysickým tvarům nový smysl a řád* právě tak, jako rytmus v básni proměňuje všední hovorová slova v nové významové znaky. Jeho svět, plný tajemných vztahů a spodních vírů, ukazuje, jak nevyčerpatelné možnosti má film i při své realistické základně a že slovo skutečnost obsahuje mnohem více významů, než mu přiznávali pozitivisté, jímž realismus neznamenal tvůrčí metodu, ale světový názor: neboť skutečnost, o níž jde novému umění, nemá jen povrch, ale i hloubku, je to *skutečnost dynamická*, která je

stále v pohybu a proměně a do níž se sbíhají jako spodní prameny i všechny moci a síly z duševního podzemí.

\*

To, co jsme řekli o zákonech filmové stylisace, jež podmiňují převod skutečnosti biologické na skutečnost filmovou, platí v plné míře také o hereckém výkonu. *Ani ve filmovém herectví není dojem skutečnosti, který je cílem uměleckého účinku, způsoben přirozeností samou, nýbrž je výsledkem cílevědomého výrazového úsilí, je nabrán.* I filmový příběh, třebaže vzbuzuje dojem dokumentárnosti, je, stejně jako příběh dramatický, ve své podstatě hrou, jenomže hranou před kamerou a za jiných technických a stylisačních podmínek než divadlo. Nejde tedy o fotografované divadlo, nýbrž o filmovou kompozici, jež má svou vlastní zákonitost a *kteřá počítá s objektivem jako se stálým součinitelem uměleckého výrazu.* To znamená, že filmový herec hraje před objektivem a pro objektiv, že při své mimice a gestu musí počítat nejen s vlastním výrazem, ale i s jeho fotografickou působivostí, s jeho *fotogeničností*: neboť divák nebude herce vnímatí přímo, ale *prostřednictvím obrazu*, podle něhož jedině bude měřit jeho výkon. A dramatická působivost obrazu je značně odlišná od působivosti přímé (divadelní), protože je složena ze dvou prvků: z vlastní koncepce hercovy a z koncepce aparátu, ze *stylisace tvářič a stylisace mechanické.* „Ve filmu — poznamenává Jan Kučera v »Knize o filmu« — se musí koncepce aparátu (to jest výraz, způsobený osvětlením — jež je podmínkou filmování — maskou a čočkami) a koncepce hercova (vyjádřená tvářením se a gesty) skládat. Koncepce aparátu bývá důležitější než hercova. V podstatě platí, že herec se musí aparátu a filmu podřizovat.“

Že toto přizpůsobování aparátu, které právě dává filmovému herectví jeho technickou odlišnost, není nikterak snadné, o tom svědčí nezdarci, jichž zakoušejí na počátku své filmové kariéry divadelní herci, kteří si počínají před kamerou týmž způsobem jako na jevišti. „Před čočkou — poznamenává Artur Kutscher v knize »Nauka o divadelním slohu« — nutno prokázat zcela jinou přirozenost a upřímnost, než jaké požaduje divadlo. Snímky zvětšené a snímky zblízka, tyto nejvnitřnější prostředky filmové psychologie, ukazují zjemnění a zvnitřnění výrazu a zakládají novou mimickou techniku. Herec, hrající divadelně, vypadá před čočkou snadno malicherné, přehrané, šeredné — filmový herec (a mnohdy i laik) snadněji zjeví kus přírody a pravou tvář člověka.“

A nyní si zodpovíme otázku: jakým způsobem zasahuje ona mechanická stylisace čili koncepce aparátu do hercova výkonu a do jaké míry podmiňuje jeho techniku? Jak jsme již ukázali, skládá se mechanická stylisace ze tří základních složek: z převodu prostoru v plošný obraz, z převodu barev na stupnici světla a stínu a z dynamické perspektivy, jež vyvolává ilusi skutečného prožitku.

Herec je samozřejmě i na divadle součástí jevištního prostoru, a jeho pohyb i hra musí býti v stálé souvztažnosti s tímto prostorem. Ale tato souvztažnost je daleko volnější a pružnější než na filmovém plátně. Neboť divadelní prostor je jednak trojrozměrný, tedy *architektonický* a nikoliv obrazový, a pak jde zpravidla o prostor značně rozlehlý, v němž vztah mezi liniemi rámce a hercovým pohybem uplatňuje se spíše jen celostně. Naproti tomu na promítacím plátně hraje herec *v prostoru nepoměrně menším a sevřenějším.* Zde bývá často sám

*hlavní součástí obrazové kompozice.* Rytmus, soulad a kontrastní linie, na nichž závisí obrazová hodnota filmu, jsou z velké části vytvářeny právě jeho pohyby, gesty, postoji a tváří. Jelikož pak film je souvislý sled stále se měnících obrazů, nezáleží při výkonu filmového herce pouze na souhrnném účinku jeho hry, nýbrž *na každé její fázi*, na každém pohybu a detailu, neboť v každém okamžiku rodí se v kameře nový obraz nového obsahu. Protože i rámec obrazu, t. j. hranice projekčního plátna, je tu herci nepoměrně blíže než rámec jevištního portálu, *je i vizuální působivost gesta nepoměrně mocnější a relace jeho linií k rámci nepoměrně citlivější.* Herecký výkon na divadle zlidštuje, dramatisuje a dynamizuje jevištní prostor. Na filmovém plátně však mimo to, a především, vytváří obraz a člení jeho plochu. Rozumí se, že hlavní péče o správné obrazové zasazení herce náleží režisérovi a kameramanovi, na nichž je především, aby viděli obrazové: ale závažný úkol připadá i herci, neboť požadavek obrazové působivosti podmiňuje a mění nejen výraz, ale i samu hereckou techniku.

Tuto obrazovou koncepci objektivu ještě umocňuje *stylisace černobílá, jež stupňuje kontrasty a násobí emotivnost každého výrazu.* Herec před kamerou musí si být stále vědom, že jeho tvář se promění v černobílou masku, v níž bude zesílen akcent dramatický, protože obraz na plátně má již sám o sobě dramatické napětí mezi světlem a stínem. Dramatičnost filmového herce je tedy utvářena jednak jeho vlastním výrazem, jímž zveřejňuje svá vnitřná hnutí, a jednak *světlem*, které modeluje jeho tvář a spoluurčuje dramatickou působivost jeho obrazu. Funkce světla je ve filmu daleko závažnější než na jevišti: nejen proto, že je nezbytnou chemickou podmínkou fotografického obrazu a z velké části určuje

i jeho výtvarnou hodnotu, ale také proto, že je součástí hercovy masky, neboť kameraman může pomocí řady reflektorů, stínidel a šifónů hercovu tvář *zpracovávat přímo výtvarně*, může vhodným osvětlením potlačit či vyzdvihnout její charakteristické rysy, zakrýt vady, zúžit ji či rozšířit, učinit ji měkkou nebo tvrdou, kontrastní či plochou. *Teprve součin přirozené podoby a vhodného osvětlení vytváří typičnost filmového zjevu.* Jakou důležitou roli hraje při tomto zobrazení, t. j. při proměně herce v obraz, správné osvětlení a správné fotografické nalíčení, ukazuje R. Arnheim na případě Greta Garbo: „V německém filmu »Bezradostná ulička« měla obličej vápenatý a ztrnulý jako masku, pleť působila šedivě a nečistě, oči byly bezvýrazné a vlasy jakoby zaprášené, kdežto ve filmu americkém, v důsledku dokonalé maskérské a osvětlovací techniky, nabyla její pleť matného, mramorového lesku, světlé, studené oči měly překvapující sílu v pohledu a vlasy, hedvábné a měkké, jako by fosforeskovaly vlastním tajemným světlem.“ Na plátně objevila se tedy dvojí, odpuzující i okouzlující Greta Garbo, ačkoliv v obou případech šlo o tutéž tvář a tytéž výrazové kvality. Moudrost, již naši předkové vpisovali nad sluneční hodiny „sine sole nihil sum“ — bez slunce nejsem nic — platí v plném rozsahu také o filmovém herci: ani on není nic bez světla.

Třetí složka oné mechanické stylisace, jež určuje techniku filmového herectví, je *dynamická perspektiva.* Divadelní herec zůstává od diváka po celé představení celkem v neměnné distanci, již určuje vzdálenost sedadla od jeviště. Naproti tomu pohyblivá filmová kamera má možnost tuto distanci nejen neustále měnit, ale téměř i rušit. Detail a velký detail, které jsou hlavními výrazovými prostředky filmové dušermalby, dávají divákovi pří-

mo čist z hercovy tváře, jako by ani neseděl v hledišti, ale byl s hercem v osudových okamžicích mezi čtyřma očima. *Objektiv může se co chvíli změnit v lupu, jež odkrývá každý sebenepatrnější svalový záchvěv nebo svalovou kontrakci.* Při velkém detailu nestojí už vlastně herec na jevišti, ale jeho tvář, jež vyplňuje takřka celý obraz, stává se sama jevištěm, na němž jsou herci jeho ústa, oči, vrásky a svaly. Při takovém pohledu zblízka musí ovšem herec pracovat zcela jinými mimickými prostředky než na divadle, kde hraje přes rampu. Musí si být vědom, že dynamická působivost mimiky roste s přibližujícím se objektivem nikoliv aritmeticky, ale *čtveřetně*, a že čím blíže se ocitá objektiv u jeho tváře, tím spíše překresluje a skresluje. Jelikož filmový účín požaduje na herci dojem naprosté lidské přirozenosti a samovolnosti, musí být herec stále na stráž, aby jeho výraz nebyl předimenzován a nepůsobil tím groteskně nebo afektovaně právě v okamžiku, kdy má projevit nejsuggestivněji vnitřní dění. Čím více zvětšuje objektiv hercovu tvář, tím více musí herec svůj výraz umenšovat, tlumit a zjemňovat, aby jeho mimika mluvila k divákovi jen důvěrným šepotem.

Spojíme-li nyní tři základní podmínky, jež klade mechanická stylisace hereckému projevu ve filmu, s podmínkami psychologickými a estetickými, z nichž připomínáme především zaměření k realitě, požadavek shody s vnější skutečností, převahu představy obrazové nad představou technickou a ztotožňování diváka s postavami příběhu, objeví se nám mezi herectvím divadelním a filmovým tyto hlavní rozdíly:

1. Herectví divadelní je v podstatě herectví syntetické, detail v něm jen podpírá, rytmisuje nebo doplňuje celkovou charakteristiku postavy. *Herectví filmové je*

*herectví analytické, jehož hlavním výrazovým prostředkem je detail.* Je seismografickým záznamem vnitřních hnutí. Teprve souhrn detailů, zaměřených psychologicky a charakterologicky k témuž cíli, zakládá dramatickou jednotu filmové postavy.

2. Herec na divadle hraje současně pro dva prostory, pro jeviště a hlediště, proto prvek hry (prvek komediantský) a prvek zveřejňování (divadelnost) jest u něho nezbytným součinitelem výrazu. Herectví divadelní je počítáno na pohled z dálky, je uměním mimické fresky. Naproti tomu *herectví filmové je herectví jednodimenzové, zaměřené na pohled zblízka, je uměním mimické miniatury.* To znamená, že zpodobuje slabšími a jemnějšími tahy a že prvky hry a zveřejňování jsou v něm téměř nezřetelné.

3. Herec divadelní hraje přímo a bezprostředně pro diváka, kdežto *herec filmový hraje pro diváka nepřímou, t. j. prostřednictvím svého obrazu na plátně, který je podmíněn nejen jeho vlastní hrou (stylisací tvůrčí), ale i koncepcí objektivu (stylisací mechanickou).*

4. Herectví divadelní je převahou umění auditivní, jeho základním výrazovým prostředkem je slovo. Naproti tomu *herectví filmové je převahou umění vizuální, slovo je v něm jen doplňkem a umocněním gesta, čtvrtou dimensí obrazu.*

\*

Tím se dostáváme k další závažné otázce, k funkci *mimiky a slova ve filmu.* Lze-li říci o divadle, že na počátku bylo slovo a slovo tělem učiněno jest, platí naopak o filmu, že na počátku byl obraz, jenž promluvil. V umění divadelním je tedy *základnou autonomní slovo básníkovu*, slovo ve svobodném tvůrčím smyslu, z něhož se

teprve rodí v herci smyslový počitek a gesto, které je ze slova odvozeno a na slovo vázáno. *Ve filmu je základnou mimická představa a smyslový prožitek, k nimž je slovo vázaným doplňkem.* Na divadle slovo vyjadřuje duši a posunek dává řeči jen fysiologickou barvu, osobitý charakter a dramatické umocnění, ve filmu vyjadřuje duševní dění bezprostředně obrazová řeč a mluva posunků, kdežto slovo připojuje ke gestům a mimice jen nezbytné pojmové a myšlenkové obsahy, dává jim odstín a dramatickou gradaci. Na divadle je řeč samostatným uměleckým prvkem, jenž udává stylisační princip celého představení, kdežto ve filmu je pouze *kusem přírody, je vázána na řeč obrazů a gest, ale nikdy sama neurčuje jejich rytmus.*

Přes to, že ve filmu slovo nikdy nemá a nebude mít takové váhy, jako na jevišti, je na druhé straně nesprávné podceňovat jeho funkci a pokládat je za vetřelce, jenž pouze cizopasí na ryze filmovém výrazu — jak to často činívají obhájci němého filmu. Tito doktrináři absolutní obrazovosti zapomínají, že *němý film v pravém slova smyslu vlastně nikdy neexistoval* a že se film od svých prvních počátků nikdy neobešel bez zvuku, t. j. bez doprovodné hudby. Patrně je esteticky nemožno zaměstnávat naplno divákův zrak a při tom ponechat jeho sluch v nečinnosti, z níž by byl vyrušován jen cizorodými zvuky, nesouvisícími s dramatickým děním, jako na př. šustěním filmového pásu nebo kašláním v hledišti. Filmoví pracovníci se rovněž záhy přesvědčili, že mimika a gesto samy o sobě nevystačí, jakmile se film pokouší vyjádřiti složitější stavy citové či dramatické, a že *obrazy beze slov jsou v takových případech němé nejen akusticky, ale i duchovně.* Proto se utíkali k titulům, jež informovaly diváka o vnitřní situaci dramatických postav

nebo zaznamenávaly v heslech hlavní dialog. Tato metoda byla však nešvarem stejně s hlediska estetického jako psychologického, protože čtení textu vyrušovalo diváka z jeho soustředění a tím oslabovalo jeho vnímavost pro optickou sugesci. Objev zvukového filmu — a co je konec konců slovo než zvuk duše — neznamená tedy porušení, ale naopak očistění výrazových prostředků filmové tvorby.

Avšak zvuk přinesl obrazům na celuloidovém páse ještě jiný zisk: *dal jim větší prostorovost a tím i silnější ilusi realnosti.* Zabouchli-li někdo v němém filmu dveře, aniž jsme uslyšeli úder, nebo přijížděla-li rychlíková lokomotiva, aniž k nám zalehlo syčení páry a dunění kol, působil na nás obraz nezbytně jakousi abstraktností, jako by jeho skutečnost byla čímsi narušena. Jelikož pak *dojem životního prostoru vzniká v nás slučováním dojmů zrakových s dojmy sluchovými,* jevíly se nám obrazy němého filmu nezbytně plošnějšími než za doprovodu příslušného zvuku. Zvuk ve filmovém obraze není tedy nikterak jen vnějším přídatkem, ale *podstatnou součástí obrazu.* O tom se přesvědčíme nejlépe, promítneme-li si film, natočený jako zvukový, bez zvukového pásu. Obrazy pozбудou nejen na dramatické, ale i na optické účinnosti, jako by v nich opravdu cosi chybělo i v ryze obrazovém smyslu. Vypuštěním zvuku neobdržíme z dobrého filmu zvukového nikdy dobrý film němý, nýbrž jen polotovar, který dosvědčuje, že objevení zvuku a slova, jež otevřelo filmu nové a bohaté látkové možnosti, o nichž se němému filmu ani nesnilo, *zasáhlo převratně i do kompozice obrazu a změnilo od základu rytmus filmového pohybu i filmové herectví:* neboť herec, jenž mluví, hraje samozřejmě jinak než herec, jenž se sděloval jen tělem. Dáme-li si promítnouti některý němý film,

k němuž byl dodatečně namluven text (na př. Machatého „Eroticon“), objeví se nám hra němých herců, jakmile zazní slovo, okamžitě nesmyslnou, protože jejich posunky a mimika říkají nadbytečně totéž, co jejich ústa. Zdá se nám, že nesnesitelně přehrávají, že jsou pathetičtí a směšní ve své snaze dorozumívat se rukama a tváří.

Slovo změnilo však i celkovou výstavbu a strukturu filmu. Měl-li němý film nejbliž k epice, *slovo posunulo jej do oblasti dramatické a podrobilo v mnohém týmž zákonům, jež platí pro stavbu dramatu jevištního*. Na mluveném filmu požadujeme nejen, aby měl dobře připravený a rozvinutý konflikt, ale aby měl i dramatické charaktery. Proto autorem mluveného filmu nemůže býti už pouze režisér, nazírající na film především se stránky obrazové, ale je třeba spolupráce filmového básníka, jenž by vytvořil současně námět i jeho formu, protože *dramatické umění počíná se teprve tam, kde je jednota obsahu a formy, charakterů a děje*.

Jelikož však i ve filmu mluveném podržují si gesto a mimika prvenství v psychologické kresbě — *na plátně musí mluvit nejprve tvář a pak teprve ústa* — je nezbytno, aby mimika ve filmu byla bohatší a výraznější než na divadle, *aby každé gesto mělo jasný obsah a sdělovací intenzitu*. „Gesta jsou optické telegramy duší“, poznamenává Jan Kučera v »Knize o filmu«, a italský estetik Luigi Chiarini píše v »Pěti kapitolách o filmu«: „Technika filmového herce pozůstává především v mimice jakožto tvůrčím výraze citů a stavů. Proto žádné gesto nesmí být neurčité, ale naopak musí být přesné jako slovo v literárním díle.“ „Poněvadž v uměleckém díle musí být vše zřejmé a jasné — píše o tomto tematě R. Arnheim — je pro film zapotřebí *mimiky jednoznačné, jež by měla skutečnou výrazovou intenzitu a tím*

*i sugestivnost*. Filmovému herci musí být tedy dáno, aby poskytoval *čistou mimiku a čisté gesto*. Jeho tvář musí být tak uzpůsobena a herec ji musí do té míry ovládat, aby mu žádaný výraz vyšel dokonale ostrý a do všech detailů jednoznačný. To, že se filmový herec mine účinkem, mívá často příčinu právě v tom, že nedovede skutečnití čistou mimiku, že se všechny jeho svaly nepodrobují do důsledku celku. Že má na př. neurčitou, měkkou linii úst, která se nenapne, když má tvář vyjádřit energii, nebo že se jeho oční brvy nervosně pocukávají i tehdy, má-li být jeho tvář vtěleným poklidem.“

K tomu, aby mohlo gesto být věrným tlumočnickem duše, nestačí ovšem napodobování nebo obměňování oněch gest, jimiž ve skutečném životě provázíváme svá slova nebo jimiž reagujeme na dojmy: neboť ani ve filmu, jak jsme již ukázali při zkoumání filmových výrazových prostředků a filmové stylisace, nejde o pravdivost a přirozenost ve smyslu biologickém, nýbrž ve smyslu uměleckém, která *přirozenost a pravdivost biologickou násobí a uvádí ve vnitřní řád*. „Posunky filmového herce — připomíná Luigi Chiarini — musí být vždy, podle případu a úmyslu, *o tón výše nebo níž než příroda*. Je tudíž omylem domnívati se, že rozdíl mezi hercem divadelním a filmovým spočívá jedině ve vztahu ke skutečnosti, že herec divadelní může být pouze vyumělkovaný a herec filmový pouze přirozený. Přirození musí být oba dva, jenže *každý v jiné rovině*, a jeden ani druhý nesmí jen reprodukovat přírodu, nýbrž musí ji — řečeno s Rasiem — *zaobliiti uměním*.“

Gesto filmového herce nesmí být tedy naturalistické v biologickém smyslu, to jest, *může být naturalistické pouze svým zacílením a obsahem, nikoli však formou*. Na druhé straně nesmí býti ani herecké v divadelním



smyslu, to jest, nesmí v něm nápadně vystupovati prvek hry ani prvek zveřejnění. Jelikož filmový herec tvoří svou postavu bez diváků, musí mít jeho hra mimo to *váz co největší přirozenosti, bezprostřednosti a privátnosti*. „Filmové gesto — poznamenává Iros — je v jádře totéž jako způsob, jímž člověk, nepozorován a v tiché komůrce, vyjadřuje svá vnitřní hnutí... Jelikož divák však znovu promítá sama sebe do hrané postavy, působí každá nepřímnost a přehnanost jako nepřirozenost. Není nikterak náhodné, že právě »hra« dětí a psů působívá na plátně tak podmanivě; je totiž nejbezprostřednějším výrazem jejich vnitřního dění. Čím více se filmový herec přibližuje této bezprostřední přirozenosti, tím více odpovídá i smyslu a podstatě filmového herectví.“ Neboť, jak poznamenává výstižně Balázs, „náleží k nejhlubším metafysickým touhám člověka spatřiti, jak vypadají věci, když se na ně nedíváme. (Dítě, jež si hraje, nehraje, ale žije.) Odtud veliká působivost všech upřímných a prvotních projevů ve filmu.“

Sebepromítání diváka do filmové postavy a jejich osudů, jež nahrazuje přímý styk diváka s hercem, a fakt, že při filmovém vnímání představa obrazová převyšuje a dočasně i zastírá představu technickou, má ještě jeden zajímavý důsledek: že ve filmu, ačkoliv se na plátně setkáváme jen s hercovým stínem, je *požadavek fyziologické přesvědčivosti daleko naléhavější než na jevišti*. V divadle neruší diváka, vidí-li masku, jež ukrývá herce. Naproti tomu ve filmu, kde pro fysickou nepřítomnost herce je oslaben akcent jeho vlastní osobnosti, chce divák bezpodmínečně vidět jen skutečnou lidskou tvář, to jest jen tvář filmové postavy. Všechno, co ruší tuto sugesci, ruší i estetický účín. Na jevišti může i třicetiletá herečka zahrát s úspěchem Julii, dovede-li vyjádřiti rov-

nocenně onen zmatek náhle rozpuklých smyslů a zpívajícího srdce, jež básník vdechl do svých veršů. Na plátně nepomůže však Julii mládí básníkových slov, protože zde musí mluvit především její vlastní tvář, již co chvíli spatříme v důvěrné blízkosti a na níž proto nelze vylhat mládí ličidlem: neboť objektiv ukáže nám nejen masku, ale současně i tvář pod maskou, čímž bude přesvědčivost masky okamžitě zničena. Na jevišti, kde je herec osobně přítomen, nás neruší, uvědomujeme-li si za postavou herce. Naproti tomu ve filmu žádáme, *aby herec vždy zmizel za postavou*, neboť je pro nás odosobněn již tím, že je proměněn v obraz. „Herec — píše Jan Kučera — na plátně vlastně nevystupuje. Kdyby se na př. herec před kamerou přešel a záběr byl uveřejněn, iluze by se v kinu okamžitě zhroutila. Divák by zahlédl zákulisi. V kinu vidíte jen dramatickou postavu. Ta se však nemůže přereknouti, protože je dokonalým, plánovitě vybudovaným jevem, který nečiní nic náhodného.“

Toto identifikování herce s filmovou postavou, které jest jedním z hlavních předpokladů, aby v diváku vznikla iluze skutečnosti, požaduje, *aby se lidský typ herce co možná blížil lidskému typu postavy, aby se pravda umělecká nekřížila s pravdou fyziologickou*. „Ve filmu — poznamenává A. Kutscher v knize »Nauka o divadelním slohu« — má herec na svém omezeném poli působit především vitálně, proto film potřebuje herce přímé (sebeherce), kdežto divadlo spíše herce nepřímé (herce postav).“ Proto film je nucen daleko větší měrou než divadlo hledat typy, a proto ve filmu může někdy dobře vybraný laik působit přesvědčivěji než špatně nasazený herec — jak v praxi často ukázal film ruský i americký. To znamená, že herec ve filmu je *nepoměrně víc determinován a omezen svou tělovou duší a svým přirozeným*

zjevem než na jevišti, a že okruh jeho tvůrčích možností je značně užší. Vedle typičnosti nutno brát v úvahu také *fotogeničnost hercovy tváře*, jež bude rozhodující pro kvalitu obrazu a tím nepřímou i pro dramatickou působivost. „Filmová kamera — jak připomíná Heinz W. Siska — žádá obličej s velkými plochami, jasných kontur a linií, jež uspokojí naše estetické citění a při tom mají sílu výrazu, která dovede obrázkem i sebejemnější hnutí.“

Obdobné zákony, jako pro gesto a mimiku, platí i pro filmovou řeč, která není samostatným tvůrčím prvkem, nýbrž *kusem lidské přírody, třetí dimensí obrazu*. Divadelní herec nemluví na jevišti pouze za dramatickou postavu, ale je současně *i zástupcem básníka*, jehož jazyk dává tempo a rytmus celé hře. Naproti tomu herec filmový musí v každé situaci mluvit *tak, jako by nebylo ani nejmenšího rozdílu mezi postavou a jím, a jako by nebylo vůbec diváků, již mu naslouchají*. „V řeči herce divadelního — poznamenává Ernest Iros — slyšíme vždy i řeč básníkovu. Ve filmu naopak musíme mít dojem, že nemluví ani básník, ani herec, nýbrž *pouze člověk* a to právě tak, jak toho vyžaduje dějová situace. Divadelní řeč — řeč jako svéprávné umění — zní ve filmu *patheticky a cize*. Básnické slovo není nikdy raženo do té míry osobitě a privátně, aby se slilo s hercem v onu *přirozenou jednotu, jaká se vyskytuje ve skutečnosti mezi mluvícím a jeho řečí*. A právě obnoviti tuto absolutní jednotu jest úkolem jak filmového básníka, tak filmového herce. Filmový herec, jenž by usiloval, podle divadelních zvyklostí vytvářet postavu slovy a povýšit slovní výraz na samostatné umění, působil by nutně nesnesitelně *patheticky*. Filmový herec, napíše-li autor scénáře slova příliš obsažná a velická, musí je naopak *tlumit*, a je-li nezbytno, i měnit.“

Slovo ve filmu souvisí tedy daleko úžeji a detailněji s hercovým tělem než na divadle. Aby bylo přesvědčivé a působící, *musí být tvořeno nejen ústy, ale celou tváří, musí být nezbytným výsledkem a nikoliv pouhým doprovodem mimického výrazu*. Slovo nezastupuje totiž ve filmu pouze titulky, nemá jen úkol sdělovací, *ale zesiluje fyziologickou přesvědčivost filmové postavy, spoluvytváří svým zvukem a melodií atmosféru a dramatický prostor, dává černobílému obrazu cosi jako duchovní barvu*.

Jak úzce souvisí řeč s temperamentem a životním rytmem herce, o tom nás přesvědčí nejlépe film, převedený do jiné jazykové verse. I když je po stránce vokalizační a technické cizojazyčná verse provedena sebedokonalěji, pocítujeme přece jen určitou mezeru a rozpor. Cizí řeč reprodukuje sice přesně významový obsah slov a po případě se celkem dobře kryje i s mimikou úst, *ale postrádá organické vazby s mluvou těla* a tím pozbývá i své fyziologické přesvědčivosti. Máme ihned dojem, že herec hraje v jiné stupnici, než mluví, a že rytmus posunků a rytmus duše spolu nesouhlasí. Tento dojem objeví se nám tím naléhavěji, čím odlišnější je životní styl dvou národů, jež jsou takovým jazykovým synchronem stmeleny v umělý celek. Vezměme si za příklad třeba italský film. Pathetická gestikulace italského herce je pro nás alespoň do určité míry přirozená pouze tehdy, je-li spojena se vznosnou kantilénou italštiny, s pathosem a barvou italského slova. Vložte však do úst takového italského herce jazyk, jenž vyžrál v střízlivějším podnebí a za jiných životních podmínek a který má *jinou barvu, vazbu a psychologii*, a jeho hra bude vám okamžitě připadat nesmyslná, i když vyjadřuje tytéž pojmy a city.

Takový synchronem přeložený film neztrácí, však pouze přesvědčivost výrazu, ale *pozbývá i koloritu a ovzduší*. Řeč, i když nerozumíme obsahu slov, zmocňuje se nás svým zvukem, rytmem a barvou a tím dokresluje a přibližuje i životní prostředí filmových postav. Japonský herec, mluvící na plátně svou rodnou řečí, řekne nám o duši Japonska rozhodně nepoměrně víc než týž herec, jemuž bude obratným synchronem vpašována do úst čeština: neboť jeho rodná řeč bude ve vnitřní shodě s jeho mimikou i tváří, s jeho pocity a snahami, s dějem i s přírodou. Bude-li k nám japonský herec mluvit v japonském prostředí česky, budeme citově a smyslově rozumět rozhodně méně, než kdybychom naslouchali cizí řeči, z níž nerozumíme ani jediného slova. A jelikož při vnímání filmu, který je převahou uměním vizuálním, je *citově a smyslově slyšení* důležitější než pouhé obsahové vnímání slov, znamenají jazykové verse nesporně oslabení elementární filmové působivosti.

Tato *fysiologická vazba*, jež spojuje ve filmu výraz slovní těsně s výrazem tělovým, požaduje na herci i *jinou intonaci a jinou kadenci* než na divadle. Slovo nesmí na plátně nikdy přebujet na úkor tělového výrazu, nesmí být *větší než hercova mimika*. „Slovu — poznamenává k této otázce Luigi Chiarini — není ve filmu svěřen výraz, slovo jen doprovází gesto. Proto přednes s hlediska mluvního musí být udržován v umírněném tónu, aby nerušil ani nepřebíjel výraz vizuální. Divadelní herec, který nad mrtvolou matčinou opakuje dvakrát či třikrát výkřik »maminko«, vkládá smysl své bolesti především do intonace slova. Herec filmový musí naopak vyrovnat řeč se svým zjevem a maskou a tudíž intonace slova bude u něho nezbytně jiná, aby se nedal příliš slyšet.“

Mimo funkci fysiologickou má však řeč ve filmu ještě další závažnou funkci, kterou můžeme označit jako *prostorotvornou*. Divadelní herec, jak jsme již ukázali, mluví současně pro jeviště i hlediště, jeho řeč je podmíněna dvojím prostorem. To znamená, že se může prostoru dramatickému, t. j. prostoru, v němž jeho herecká postava prožívá svůj osud, přizpůsobovat *jen do té míry, jak to připouští dobrá slyšitelnost v hledišti*. Jeho řeč musí být podle rozlohy hlediště vždy o jeden či více stupňů silnější a nadnesenější, než by vyžadovala daná dramatická situace. Má-li na př. herec na jevišti sdělit něco důvěrného svému partnerovi, musí šepot jen předstírat, protože skutečný šepot by nebyl divákovi srozumitelný. Naproti tomu herec filmový, jenž nemluví k divákovi přímo, ale prostřednictvím zvukové aparatury, která může jeho hlas libovolně zesílit nebo zeslabit, *musí svůj hlas intonovat tak, aby odpovídal plně a pouze prostoru dramatickému*. To znamená, že jeho hlas musí odpovídat nejen dramatické situaci, v níž se nalézá, ale současně i dramatickému prostoru, v němž se tato situace rozvíjí, že musí vyjadřovat rozlehlost, ozvučnost a specifickou barvu tohoto prostoru a zároveň i distanci mezi jednotlivými postavami navzájem a mezi postavou a divákem podle toho, jak se tato distance mění při různém zastavení kamery.

Dynamická proměnlivost zvuku nemá ovšem zdaleka tak široké možnosti jako dynamika obrazová: neboť zvuk vyžaduje určité *sílové konstanty*, jež se v kinu pohybuje kolem 70 dc, nemá-li se rozpadnouti v nelibou a zmatenou tíš. Kdybychom hlas mluvícího herce zesílili nebo zeslabovali touže měrou, s jakou zvětšujeme nebo zmenšujeme jeho obraz, *ztratil by film nejen jednotnou zvukovou linii, ale i hlas herce by pozbyl osobité*

*celistvosti*. Fortissimo, které by podle zásady stejnoměrné změny distance optické i akustické mělo zaznít při velkém detailu, nepřiblížilo by nám důvěrně hercovu tvář, nýbrž naopak by nám ji zcizilo. Ze zkušenosti víme, že nás nikterak neruší, jestliže se obraz hercův zvětšuje a jeho hlas setrvává přibližně v téže sílové rovině, jakou měl při polocelku či celku, a že naopak důvěrný pohled zblízka vyžaduje spíše hlasové přitlumení a zjemnění. Z toho vyplývá, že *vnímání sluchové má jinou povahu než vnímání zrakem*, a že prostor zvukový ve filmu nevyplývá pouze z prostoru dramatického, nýbrž že *má své vlastní zákony a je po určité míře nezávislý na proměnlivé distanci optické*.

Filmový obraz má totiž svou konstantu, již tvoří rámec projekčního plátna. Tento neproměnný rámec vymezuje určitou zornou plochu, která zůstává stále táž, ať se rozměry zpodoběných lidí a předmětů jakkoliv proměňují, a dává filmovým záběrům jejich *optickou stabilitu*. Mění se obsah obrazů, ale *nikoliv jejich formát*. Ohraničenost, která je podmínkou každého uměleckého účinku — v našem případě ohraničenost prostorová — není porušena ani sebevětším detailem: proto změna distancí při střídě různých filmových záběrů neruší jednotu optické vazby. Jinak je tomu však při zvuku. Zvuk nemá žádný pevný rámec, jenž by mu zaručoval *jednotnost při proměně*, a proto prudké výkyvy a změny mají u něho povahu centrifugální a *porušily by nutně jednotu vazby akustické a tím i dramatickou vazbu filmu*. Zvuk musí si proto sám ze sebe vytvořit *ohraničení, cosi jako pevný zvukový rámec*, který nalézá v určité sílové konstantě a rovnováze. Zvukař musí si podle povahy filmové látky a fonogenické povahy hereckých hlasů najít sílovou rovinu,

na níž se pak pohybuje při všech záběrech jen s nepatrnými výchylkami. Tyto výchylky budou pak určovány spíše *dramatickou gradací* děje než změnou záběrových distancí.

Je samozřejmé, že mimo požadavky, aby filmová mluva vyjadřovala dramatickou situaci a dramatický prostor, budeme požadovati ve filmu, stejně jako na divadle, aby *spoluvytvářela určitý charakter*, aby zpodobovala temperament, letoru; věk a sociální zařazení filmové postavy, to jest, aby plnila i *funkci charakterotvornou*; pro ni platí, byť i s jistou obměnou, tytéž stylisační principy, jako v oboru herectví divadelního.

Nyní, když jsme vytkli hlavní psychologické a estetické zákony filmové mluvy, zbývá ještě se zmíniti o základní podmínce technické, *o účasti mikrofonu*, jenž požaduje obdobné přizpůsobení techniky hlasové, jako vyžaduje objektiv přizpůsobení techniky mimické. Filmový herec musí mít neustále na paměti, že *mluví do mikrofonu*, což znamená za jiných akustických i technických podmínek než ve skutečném jevištním prostoru, a že divák nebude naslouchati jeho hlasu přímo, nýbrž *prostřednictvím zvukové aparatury*. Musí si býti stále vědom, že *mikrofon je zvukový drobnobled*, jenž zachytí i nejjemnější povzdech a hlasovou nuanci, a že tedy jeho řeč, obdobně jako hra, *musí být přizpůsobena na poslech z blízka*. Mimo to mikrofon není živý organismus, ale mrtvý přístroj, jenž *reaguje na zvukové popudy zcela mechanicky a jinak než lidské ucho*. Rozsah jeho zvukové frekvence je proti ušní membráně značně zkrácený, což má vliv na barvu tónů, a jeho vlastní tón je mnohem silnější, takže jeho spoluznění značně překresluje některé blízké zvuky, jako na př. sykavky, nepočítajíc ani, že

ucho má četná jemná zařízení, jimiž může regulovat a vyladovat přijímané zvuky nepoměrně přesněji a jemněji, než je schopen zvukař ve své kabině.

Herec, mluvící do mikrofonu, musí tedy počítat s *určitou deformací svého hlasu* a musí mluvit takovým způsobem, aby tato deformace byla co nejméně znatelná a rušivá. To závisí ovšem v první řadě na přirozené povaze a vlastnostech jeho hlasu, na jeho *fonogeničnosti*, jíž rozumíme vhodnost hlasového materiálu pro mechanickou reprodukci. Ale mnoho závisí i na hercově přednesu, na jasné a čisté výslovnosti a zvukové vyrovnanosti, na výšce hlasové polohy atd. „Ten, kdo chce mluvit do mikrofonu — poznamenává Ferdinand Pour v článku »Lidský hlas v mechanické reprodukci« — musí se naučit ovládat svůj hlasový organismus tak, aby mluvil, pokud lze, v *jednotném nasazení*, aby nivelisoval všechny vokály i konsonanty a především, aby *správně artikuloval*, neboť správnou artikulací je podmíněna srozumitelnost slova.“

O tom, jak podstatně se liší technika filmové řeči od řeči divadelní a jaké potíže musí překonávat herec, přicházející k mikrofonu s divadelního jeviště a s divadelními zvyklostmi, podává nám zajímavé svědectví Růžena Nasková ve svém interviewu: „Filmová práce je něčím docela jiným než práce divadelní. Chtějí na vás, abyste *docela jinak mluvili než na jevišti*. Stačí jen trochu pozvednout hlas, a zvukový záznam je hotovým výbuchem k neposlouchání. Zvukař vám nedovolí modulovat hlas tak, jak jste zvyklí s jeviště. Také nikdy bych nebyla věřila, jakým problémem jsou sykavky, pokud jsem je neslyšela ze zvukového záznamu. A k tomu všemu jest ještě nutno jinak chodit, jinak gestikulovat a jinak se smát, než si člověk za léta na divadle navykl. Kdo s fil-

mem začíná, má tuto práci nepoměrně lehčí. Neví nic o přílišné drobnokresbě, zvukové barevnosti a plastické pohyblivosti, k nimž nutí divadelní akustika a rampa. Na druhé straně však my, divadelní herci, máme poslušnější duši i srdce, z dlouhého studia a mnoha zkoušek jsme navyklí vnitřně prožívat své postavy, takže tváře, oči a hlas mluví stále touž řečí. Také se spíše podaří příliš barevný divadelní hlas utlumit než dát bezvýraznému, plochému hlasu plastiku.“

\*

V předchozích úvahách jsme se pokusili vyložit, v čem se liší technika hereckého projevu filmového od techniky projevu divadelního a jak filmový herec je zcela jinak podmíněn a vázán *reprodukčním materiálem a výrobní technikou*, jimž musí přizpůsobovat svůj výraz i svou mluvu. Nyní zbývá ještě ukázat, jak tato výrobní technika zasahuje přímo i *do vnitřní herecké tvorby* a jak převrací její přirozenou logiku při koncepci filmových postav.

Divadlo se hraje *organicky podle postupu děje*. Vlna dějového vývoje a napětí splývá s rytmem a gradací představení. Situace roste ze situace, konflikt se rozvíjí evolučně z daných předpokladů a uskutečňuje se logicky v dramatickém čase. Herec, jenž tvoří jevištní postavu, *tvoří ji souvisle a vzestupně*. Je nesen *jejím dramatickým a osudovým rytmem* od počátku k vrcholu a od vrcholu ke konci. Vnitřní řád uměleckého díla kryje se tu s řádem jeho divadelního uskutečňování. Filmový herec nemá však opory v podobné *kontinuitě své postavy*. Jeli-kož film není natáčen podle dramatického rozvoje příběhu, nýbrž jak toho požadují ateliérové stavby a nebo jak to dovoluje počasí při exteriérech, je filmový herec

nucen hrát svou postavu *proti vši tvůrčí logice úryvkovitě a na přeskáčku*, při čemž vrcholné dramatické scény mnohdy předcházejí exposici a konec předhání začátek. K tomu jest ještě jeho tvorba *časově přerývaná a nesouvislá* — mnohdy uběhne mezi dvěma dramaticky souvisícími scénami řada dní a týdnů — a je roztrhána na drobné, atomické úseky, neboť sotva herec pronese několik vět a dostává se do ráže, ozve se vzápětí velitelské »stop« a filmový hrdina spadne opět s dramatického prostoru rovnýma nohama do zmateného shonu stavěčů, rekvizitářů, osvětlovačů a maskérů. *Filmový herec nemá kdy, aby se rozebrál a uvedl sebe sama do transu*. Na místo publika, jehož účast tak elektrisuje herce na jevišti, civí na něho jen dotěrné a mrtvé oko kamery. Nic nenapomáhá herci k soustředění a vyvolání tvůrčí inspirace, ale *vše ho rozptyluje a sráží*: reflektory, bijící se všech stran do jeho tváře, technický personál, jenž stojí jen několik kroků od něho a stále mu připomíná, že jde pouze o předstírání skutečnosti, a posléze klaxon, který mu velí okamžitě tvořit, jako by šlo jen o spuštění nataženého péra. A při tomto shonu a zmatku, kdy ho co chvíli zmáhá duševní otupělost a fyzická únava, je na něm požadován výraz *co nejpravdivější a nejlidštější*, jako by prožíval své city v nerušené samotě. „Síla duševního zaměření při filmové tvorbě — píše Josef Gregor v knize »Mistři německého herectví« — převyšuje daleko soustředění, jehož požaduje jeviště, nemluvic ani o hrozných rušivých vlivech ateliéru, jako je hluk, pach, světlo a ličidla. Kdo dovede všechny tyto potíže překonat a navzdory jim podat silný výkon, jenž uchvacuje i duševně, ten je už blížek oněm výkonům, jež bývaly požadovány na kočovních komediantech.“

Potíže, jež musí filmový herec překonávat při práci

v ateliéru, požadují nezbytně i *jiné techniky vnitřní*, než jaké používá herec divadelní. Filmový herec spotřebuje především nepoměrně více energie k tomu, *aby odreaagoval všechny rušivé dojmy a přiměl se k vnitřnímu soustředění*. Musí v sobě tuto schopnost vypěstovat až k jisté automatisaci, aby mohl kdykoliv a co nejrychleji uvést sama sebe do *onoho stavu vnitřního osamění*, jehož požaduje filmové herectví: neboť tvůrčí stav filmového herce — třebaže pracuje takřka uprostřed technického zástupu — podobá se spíše osamělé tvorbě malíře či spisovatele než kolektivní tvorbě herce divadelního, který je při představení v nepřetržitém kontaktu s obecnstvem.

Filmový herec, jemuž se nedostává žádného impulsu zvenčí, musí se spoléhat jen na sebe sama a na *intenzitu prvotního tvůrčího zážitku* z role, jež musí dovésti kdykoliv znovu vyvolati. Jelikož atomisovaná tvorba na přeskáčku ohrožuje u něho nepoměrně větší měrou celistvost, ostrost a dynamiku postavy, než u herce divadelního, jenž ji utváří v plynulém vzestupu, je nezbytno, aby filmový herec měl *ostřejší a prostší centrální vizi* a mohl na ni kdykoliv napojit kterýkoliv detail — neboť centrální vize může být při způsobu jeho tvorby jedinou zárukou jednoty charakteru. „Mám-li svou postavu plně prožítu a zažítu — připomíná Ot. Korbelář v úvaze o herectví filmovém a divadelním — cítím hned přesně a jasně, jak by se v té či oné situaci chovala, a musí mi vyjít jednoduše. Každou postavu musím znát tak dobře, jako sebe sama. Právě od tohoto primitivního hraní sama sebe, které není ovšem ještě hereckým výkonem, startujeme všichni, kdo děláme divadlo a film, k postavám stále složitějším a složitějším a vzdálenějším našemu vlastnímu já.“ Mimo to filmový herec musí prožívat

každý detail s daleko větší smyslovou intenzitou než herec na jevišti, aby docílil ve svém výkonu alespoň *jednoty fyziologické*, kdyby jednotná vazba umělecká mu selhala. Z těchto důvodů bude pro filmovou tvorbu nepoměrně vhodnější *herec typu expresivního*, jenž má více obraznosti a intuice, výraznější osobnostní vazbu, silnější centrální vizi a vnitřní koncentraci a prudčí emotivitu než herec impresivní, který přijímá tvůrčí popudy převážně ze světa mimo sebe a u něhož prvek zveřejňování, t. j. prvek hry, bývá v převaze nad prožitkem.

V závěru těchto úvah o odlišnosti herectví filmového od herectví divadelního zbývá nám ještě si povšimnouti *rozličné funkce, jakou má herecký výkon jako celek v kompozici divadelní a filmové.*

Na divadle je *herec pánem jeviště*: nejen proto, že teprve on vytváří z něho dramatický prostor ve vlastním smyslu a vtěluje abstraktní osobu hry v trojrozměrnou a plnokrevnou hereckou postavu, ale i tím, že je na jevišti *zástupcem básníka*, jako je při obřadu kněz zástupcem božím. Tato *obřadnost hercovy výkonu* působí, že na jevišti je všechno zaměřeno k němu a ožívá jen jeho mocí. Divadlo *nezna předmětů, jež by byly dramaticky aktivní samy ze sebe*: rekvizita probouzí se ze svého spánku teprve hercovým slovem či dotykem, teprve tehdy, když se stává účastníkem jeho hry. Zcela jiný je tento poměr mezi člověkem a věcmi ve filmu, jenž má technické možnosti, *aby dal mimolidskému aktivní účast na vývoji lidských osudů a zapjal je tak dramaticky do vlastního děje*. Ernest Iros spatřuje právě v této obnově smyslově plného a bezprostředního vztahu mezi člověkem a věcmi navzájem specifický úkol filmu, jehož není schopno žádné jiné umění: „Film — uzavírá — který má v tomto směru takřka neomezené možnosti, skočil do prázdné trhliny

smyslových umění a tím zároveň vyplňuje mezeru, již míváme v uvědomování si svého vlastního bytí.“

Ve filmu, kde herec není ani magickým zaklínačem, ani zástupcem básníkovým, nýbrž pouze osobou, již představuje, nežijí věci už pouze prostřednictvím herce, nýbrž *monou být a bývají jeho rovnocennými partnery.*

S hlediska filmu je i herec jen kusem přírody a celku a může se v určitých okamžicích stát pouhou věcí, jako se věci mohou stát plnoprávními herci. *Dramatická fluktuace, jež ve filmu stále přechází mezi člověkem a světem a světem i člověkem jako mezi dvěma póly vyššího osudového napětí*, dává filmu mnohé a nové výrazové možnosti: člověk nemusí být vyjadřován pouze tím, co v sobě cítí a prožívá, ale i vším, co ho obklopuje, doplňuje a obráží. Dramatický rytmus vychází přirozeně i ve filmu z hlavních postav příběhu, z jejich charakterů a úředů. Ale postavy samy nejsou — jako na divadle — jeho jediní nositelé: neboť co chvíli může jej se stejnou účinností převzít třeba strom, cloumaný vichřicí, vadnoucí plátek květu, prázdné okno bezútěšného činžáku nebo chapadlo jeřábu, zdvíhající se a klesající s úděsnou jednotvárností. Věci a přírodní jevy, jež přes různé avantgardní pokusy zůstávají na jevišti více či méně statické, mohou ve filmu přímo převzít rytmus zběsile pádících myšlenek nebo úzkostně tlukoucího srdce a vyjádřit jej *prostřednictvím podobenství, příměru nebo asociace* s tak mocnou smyslovou bezprostředností a sugestivností, jaké jen zřídka bývá mocné slovo. Film má tedy technickou schopnost, aby nejen zrcadlil svět v člověku, ale i *člověka ve světě*, aby proměnil dramatický prostor v dramatického herce. Je-li psychologie divadelního dramatu svou podstatou *homofonní* (člověk vyjadřuje sebe

i svět), je naopak psychologie filmová převahou *polyfonní* (svět vyjadřuje člověka), je stálou souhrou nebo protihrou duše a hmoty.

Této povaze filmové skladby odpovídá i funkce, jakou v ní zaujímá herecký výkon. Na divadle je herecký výkon *autonomní a definitivní umělecký celek*: to znamená, že divák v hledišti vidí herecký výkon přesně tak, jak jej herec vytváří a zveřejňuje, a že umělecký účín je závislý přímo a jedině na tvůrčí intenzitě hercově. Ve filmu je tomu poněkud jinak: definitivní jsou tu pouze *jednotlivé drobné záběry*, kdežto herecký výkon jako celek vzniká teprve záměrným spojením a sestřihem těchto částíček, jež provádí střihač spolu s režisérem po dokončeném natáčení. Vzniká tedy *mimo herce a bez jeho přímé účasti*. Je samozřejmé, že i sestřih je závislý na jakosti natočených záběrů, a že ani sebegeniálnější střihač nevykouzlí z chabého výkonu výkon nadprůměrný. Přesto však je tu dosti široká možnost adaptací a retuší, jež mohou nejen *změnit rytmus a spád hereckého výkonu*, nýbrž kombinací několika různých verzí a záběrů vytvořit i *novou skutečnost a podati tu nebo onu scénu jinak, než jak ji hrál herec před objektivem*. Hercův výkon, jak jej zříme na plátně, je tedy *umělá, na herci částečně nezávislá kompozice, jež dostala svůj definitivní rytmus a tvar teprve v laboratoři*. „V divadle — shrnuje Jan Kučera ve své »Knize o filmu« — dramatická osoba si počíná právě tak jako herec, který tvoří novou roli. Naproti tomu ve filmu může dramatická osoba (za pomoci sestřihu) konat před divákem něco zcela jiného, než co konal herec před aparátem. Na divadle je herec umělec, představující smyšlenou osobu sebou samým. Ve filmu je herec onen umělec, který svými gesty, svým lidstvím a svým vnějším vzhledem,

máskou a přizpůsobeným osvětlením *dává látku pro vytvoření smyšlené osoby na plátně*. Dramatická postava, rýsuující se živě divákovi ze světél a stínů, je vytvořena stříhem, tedy konfrontací obrazů nejen herce, nýbrž i jiných herců a mnoha jiných předmětů v čase a v rámu obrazů, z nichž některým byl materiálem i herec.“

V tom, že herecký výkon ve filmu není sám o sobě definitivním útvarem, nýbrž materiálem, který v dalším *laboratorním zpracování* může být ještě více či méně uzpůsoben a měněn, spočívá i nepoměrně větší moc, již má režisér filmový u srovnání s režisérem divadelním. Režisér divadelní usměrňuje a formuje herce *jen v přípravném stadiu*, při zkouškách, kdežto o představení je výkon hercův už cele mimo jeho moc a na něm nezávislý. Režisér filmový však přizpůsobuje si herce nejen při zkouškách a záběrech, ale *může zasahovati i do jeho hotového a fixovaného výkonu* a ještě dále jej formovat podle svých skladebných záměrů. Herec tvoří jen různé kamínky pro celkovou mosaiku obrazové kompozice: a teprve režisér spolu se střihačem rozhodují, kam bude ten či onen kamínek zasazen a do jaké míry bude přibroušen.

Sestřih je tedy jednou z nejdůležitějších pomůcek filmové skladby a po určité míře i regulativem hereckého výkonu. Ovšem jen po určité míře, pokud jde o *rytmus kinetický, o kompozici pohybu*. Avšak hraný film zvukový, v němž zpravidla běží o složité konflikty a děje, má vedle rytmu ryze obrazového ještě druhý, neméně závažný rytmus, *rytmus dramatický*, jež je závislý na vnitřní dynamice dění. Tento dramatický rytmus skládá se z oněch *drobných křivek a vrstevnic dramatického nápěť*, které jsou uloženy již jako v buňce v každém jednotlivém záběru a jež nutno už předem, to jest při natá-



čení, upravit a zacílit tak, aby se na sebe organicky napojovaly a tvořily ve svém součtu souvislou křivku dramatické gradace. Není-li tato dramatickost obsažena ve stavu potenciálním v každém, i sebedrobnějším záběru, nebude ani v celku, i kdyby stříhač dělal pravé divy. Herecký výkon, zachycený na filmovém pásu, není tedy jen mrtvý materiál, ale je současně i živý zdroj energie, jejíž umělecký účín je přímo závislý na intenzitě hercova výkonu a teprve v druhé řadě na nůžkách stříhačových. Proto je nezbytno, aby dramatický rytmus vytvářel režisér spolu s herci již při natáčení, aby každý záběr byl předem nazírán a utvářen jako organická část celku. Jelikož však smysl a účín jednotlivých obrazů nespočívá jen v nich samých, ale i v obrazech sousedních, jež do nich doznívají a vytvářejí s nimi optické asociace, musí mít režisér neustále na paměti i optickou vazbu a onu vnitřní dynamiku, již nad konkrétním obsahem obrazu vytváří vzájemná působivost obrazů a jejich sled. To znamená, že musí od počátku a v každé podrobnosti budovat film podle jasné a předem vypracované koncepce tak, aby celek byl obsažen již v každé části, a rytmus filmu, rytmus kinetický i dramatický, byl přirozenou výslednicí všech záběrů. Sestřih může tuto koncepci zjemnit, pročistit a umocnit, může dát rytmu interpunkci a větší výraznost či spád: ale nemůže stvořit z ničeho něco. „Mluvíme-li o filmu jako o díle uměleckém — poznamenává Jiří Slavíček ve svých úvahách o stříhu technickém a dramatickém — musíme si uvědomit, že běží o organisované budování, jako u každého jiného projevu umění... Jeho složitost — spojení několika tvůrčích sil v jeden výsledný celek — přímo předpokládá tuto vědomou organisaci práce a prací a nedovolí nic ponechat náhodě instinktu, třeba byl sebesilnější.“

Shrneme-li nyní vše, co jsme tu řekli o herectví filmovém a jeho odlišnostech od herectví divadelního, docházíme k závěru, že herectví filmové nelze nikterak považovat za užité herectví divadelní, nýbrž že i při společném rodokmenu tvoří samostatný estetický obor, protože výrazové prostředky hercovy a jeho technika vnější i vnitřní jsou tu zcela jinak a důrazněji podmíněny reprodukčními přístroji a protože vlastní stylisace hercova se prolíná s mechanickou stylisací mikrofonu a fotografické čočky, což znamená, že účín výkonu nezávisí pouze na jeho vlastní tvůrčí potenci, ale i na jiných výze technických složkách. Nejde tedy pouze o rozdíl reprodukční, že hereciv výkon je diváku tlumočen zvukovou a projekční aparaturou: jde především o to, že herec hraje pro objektiv a mluví pro mikrofon, což znamená, že musí jinak hrát a jinak mluvit než na jevišti — že musí hrát a mluvit nikoliv divadelně, ale filmově. V těchto dvou prostých slovech jsou jako v jádře shrnuty všechny ony rozdíly, jež dělí jeviště od plátna: neboť na plátně musí se herec umět proměnit nejen v postavu příběhu, ale nadto i ve svůj vlastní stín.

\*

Herectví rozhlasové — jak jsme ukázali již na počátku této kapitoly — odpovídá pojmu hereckého umění jen částečně: neboť není to umění auditivně-vizuální, jelikož herec, omezený na hlas, je zbaven svého nejpodstatnějšího výrazového prostředku — gesta a mimického projevu. Posлуhač, jenž naslouchá doma, u svého přijímače, vysílání rozhlasové hry, nesetkává se ani se skutečným hercem, jako účastník divadelního představení, ani s jeho stínem, jako návštěvník kina: slyší jen oživená slova, zatím co postava sama zůstává i nadále jen pojmem a

představou, *postavou bez tváře*. Obdobně, jako neexistuje v rozhlasové hře postava v reálném dramatickém smyslu, *neexistuje ani reálný dramatický prostor*. Rozhlasový režisér může sice vyjádřit silou a barvou zvuku, po případě i zvukovou kulisou, o jaký druh prostoru běží a jaké jsou prostorové vztahy herců, t. j. může posluchači vyladěním hlasů a jejich vzájemným dynamickým poměrem naznačit, zda dramatické osoby mluví pod širým nebem, ve velké prázdné místnosti či v důvěrném zákoutí, a zda mluví spolu zblízka či na dálku, nahlas či šeptem. Ale v obou případech jde pouze o *abstraktní prostorové pojmy* bez jakéhokoliv konkrétního obsahu. V rozhlasové hře zůstává prostor — stejně jako herec — bez tváře a těla, což znamená, *že je to sice prostor akustický, ale nikoliv dramatický*. Svět, jak nám jej podává rozhlasový přijímač, je *svět, slyšený uchem*, svět bez tvarů a barev, v němž dramatické postavy i dramatické prostředí jsou vyjádřeny toliko *akusticky*.

Jelikož rozhlasový herec dává postavě toliko svůj hlas, nikoli však tělo, mohli bychom se právem domnívat, že v případě rozhlasového herectví nejde o herce ve vlastním smyslu, nýbrž jen o recitátora textu. Přesto však je mezi pouhou recitací a výkonem rozhlasového herce závažný rozdíl, jenž spočívá právě *v pojmu dramatickosti* a přiřazuje tím jeho výkon na pokraj herecké oblasti. Recitátor nemá totiž jiného úkolu, než aby přednesl daný text po stránce orthoepické a rytmické tak, aby vystoupil co nejplastičtěji jeho obsah myšlenkový i citový a aby se uplatnila nejen architektura básnickovy řeči, ale i její vnitřní hudebnost. Rozhlasový herec má však nadto ještě úkol další: *pojmut text jako roli a vytvořit z něho dramatickou postavu, její charakter a masku*. To znamená, nahradit alespoň částečně slovem i mimiku a

gesto. Biblický výrok „podle jejich řeči poznáte je“ platí o rozhlasovém herci dvojnásob: neboť charakterotvorná schopnost řeči jest jediný prostředek, jak dáti postavě pouze slyšené určitou dramatickou celistvost a napomáhati tak posluchači, aby neztratil orientaci v dramatickém dění. U dobrého rozhlasového herce můžeme tedy právem mluvit o určité *mimičnosti slova, protože svým hlasem nejen mluví, ale i hraje*. „Měl jsem dříve často ve zvyku — poznamenává k tomuto thematicu Zdeněk Štěpánek — poslouchat cizí rozhlasové hry. Ruské, maďarské, italské. Rusky umím, méně italsky a maďarsky vůbec ne. A přece mne na těch hrách chytilo to cosi, co je *nad jazykovou srozumitelnost, totiž atmosféra*, která vyznačuje i z cizího, mně zcela neznámého jazyka. Barva hlasu, melodie větná, celý rytmus řeči mne unášel a často i nezvykle okouzloval. A to mi bylo kritériem k posudku, že jen ta hra, *kteřá mluví i tímto druhým, všeobecně srozumitelným jazykem citu*, prosakujícím i do neznámých slov, je správně režijně i herecky vystižena.“

Pokud jde o stránku technickou, platí pro mluvu do rozhlasu tytéž zákony, jako pro mluvu filmového herce: neboť i rozhlasový herec mluví do mikrofonu a musí počítati s jeho mechanickou stylisací, i jeho výkon je podmíněn reprodukční technikou. Mikrofon přibližuje tedy rozhlasového herce po stránce mluvní techniky spíše k herci filmovému než k divadelnímu: neboť ani rozhlasový herec nemluví přes rampu do hlediště, nýbrž k jednotlivým posluchačům, kteří jej vnímají tak, jako by neviděni naslouchali skutečnému hovoru lidí. Hlas, jenž vstupuje do soukromého prostředí posluchačova — neboť pro rozhlasového posluchače neexistuje jeviště — musí znít důvěrně, privátně, bez falešné afektace. *Reportáž*, která je základní funkcí rozhlasu, působí na rozhla-

sové vnímání obdobně, jako prvotní dokumentárnost fotografie na vnímání filmové: *také ona zaměřuje posluchače k iluzi reality*. Proto hlas musí být v rozhlase, obdobně jako ve filmu, především *kusem lidské přírody*, ba musí mít o to více *fysiologické bezprostřednosti*, aby nahradil alespoň částečně neviditelnost herce. „Mikrofon — píše Fr. Kozík v »Rozhlasovém umění« — nelze a nedá se obelhat. Srdce a duše se pozná i necvičeným uchem. Póza nechá nás chladnými, hlas nás nesvede, není-li v něm dosti životního tepla, citu, celé osobnosti. Obratná technika, umění rytmu, spádu, ostří či měkkosti, tempa a barvy, to vše jest jistě velmi důležité; ale vše je marné, nedovede-li se herec zahleděti do vlastního nitra a čísti z něho: *blasatel vlastní duše*. Důležitým pravidlem je staré fortiter in re, suaviter in modo. Silné nitro a zdrženlivý projev. Už Hamburská dramaturgie věděla, že ani na jevišti nezní hlas dobře, pustí-li se z otěží zdrženlivosti. Tím spíše v rozhlase, kde mluví herec k jednomu posluchači, ne k táboru a ne k plnému hledišti.“

Fysiologická bezprostřednost, citová přesvědčivost, zvuková vyrovnanost a sugestivnost, charakterotvornost a umírněná prostota jsou tedy hlavní požadavky, jež budeme klásti na herce v rozhlase. Jakékoliv násilné přeforsírování, maskování či stylisování hlasu působí v přijímači stejně rušivě, jako příliš nalíčená tvář ve filmu: neboť i toto umění, nejabstraktnější ze všech tří hereckých projevů, klade požadavek životní pravdivosti, jehož nelze pomíjeti. A tak rozhlas poučuje nás, stejně jako film, že *o zaměření k realitě nerozhoduje povaha materiálu a výrazových prostředků, jichž to či ono umění užívá, nýbrž především jejich psychologický účinek, jenž určuje zaměření divákovy vnímavosti a obraznosti*. Di-

vadlo, které je z těchto tří oborů svými výrazovými prostředky nejhmotnější, má přesto *nejvíce tvůrčí svobody* a může se nejměleji od skutečnosti do oblastí čiré tragiky a čirého smíchu, do ryze duchovní říše obraznosti a snů. V tom jest jeho věčná podstata i záruka jeho trvání, které neohrozí ani film, třeba i barevný a plastický, ani rozhlas či televize: neboť divadlo, jehož základnou je svobodné slovo básníkovo, jež bylo mocí hereckého umění učiněno tělem, aby přebývalo mezi námi, nezrcadlí nám jen svou vlastní dobu a její pomíjivé lidi, nýbrž „ukazuje ctnosti její pravou tvář, mrzáctví jeho nahotu a celému věku i lidstvu jejich výraz a otisk“. Proto je divadlo nesmrtelné a vstalo vždy znovu z hrobu pod troskami každé kultury. Chrámy pyšné Akropolisy jsou dávno v rozvalinách, ale chrámy ducha, jež vyklenuli Aischylos, Sofokles, Euripides a Aristofanes, září podnes v panenské kráse, nedotčeny ani časem, ani bouřemi dějin, ani společenskými převraty. A hrůza Oidipa, jež pronásleduje nevědomky svůj vlastní stín, mluví živým jazykem i po dvou tisících let, jako metafysické clownství Hamletovo zůstává podnes trpkou zpovědí nalomeného mládí, jež má „na tváři lehký smích a hluboký v srdci žal“, a jako jsou Tartuffe a Harpagon podnes praobrazy všech upírů, kteří dusí život pokrytectvím a zlatem. Básníci umírají, ale jejich podobenství jsou věčná, protože jejich smysl a pravda se obnovují krví každého pokolení. A věčný je i herec, proteovský histrión lidské touhy, služebník a vládce slova a prostředník mezi „bylo“ a „bude“: on se sice proměňuje a mizí s dobou, ale trvá v čase, protože ve všech jeho podobách a proměnách objevuje se vždy táž jediná tvář: zvířecí i božská, andělská i ďábelská, *věčná tvář člověka*.