

ANITRNI SCENICKE SEBEVEDOMENI

XIV

**N**ebyla to obyčejná přednáška, nýbrž přednáška s plakátem. Arkadij Nikolajevič pravil:

— K čemu směřuje usilí vznikajících hýbných sil psychického života? K čemu směřuje klavirista v podobných okamžicích uměleckého nadšení, aby dal průchod svému citu a vytvořil podmínky pro široký tvůrčí práce? Ke klavíru, ke svému nástroji. Kam se vrhá ve stejných chvílích malíř? K plátnu, ke štětcům a k barvám, tudíž ke své tvůrčí zbroji. Kam se vrhá herec nebo, přesněji, hýbné síly jeho psychického života? K tomu, čím hýbají, to jest k duševní i tělesné přirozenosti herce a k jeho duševním prvkům. Rozum, vůle i cit bijí na poplach a s vlastní jim silou, temperamentem a přesvědčivostí, mobilisují všechny niterné duševní síly.

Jako se náhle probouzí vojenský tábor, pohroužený do spanku, signálem k útoku, tak se náhle sbírají složky naší umělecké přirozenosti a rychle se hotoví k tvůrčímu tažení.

Nekonečné řady smyslenek představivosti a objektů pozornosti, vzájemný styk, úkoly, záležitosti a činy; momenty pravdy a vřly, emocionální vzpomínky, přizpůsobování, vše je připraveno v dlouhých sítích.

Hýbné síly psychického života procházejí těmi síly, povzbuzují jednotlivé prvky a samy se přitom ještě více uchracují tvůrčím entusiasmem.

Nen to, prvky jim předávají částeky svých přirozených vlastností. Jejich působením se rozum, vůle a cit stávají aktivnějšími, činnějšími. Ještě silnější se rozvíjejí smyslenkami představivosti, které dodávají hře pravděpodobnosti a úkolům opodstatnění. To pomáhá hýbným silám a prvkům k snazšímu uvědomění si životní pravdy v roli, k víře v reálnou možnost toho, co se děje na scéně a k nezbytnému pro to přízpu-

sobování.

a společný cíl je ještě vzdálen a k sjednocení dochází jen za účelem jeho dalšího hledání společnými silami.  
A druhá oprava se týká terminologie. To proto, že až doposud jsme podle své umlvy nazývali herceké vlastnosti, schopnosti, nadání a přirozené vlohy a dokonce i některé psychologické prostředky „jednoduše“, „prkv“, „Bylo to jen prozatímni pojmenování. Bylo přípustné jen proto, že nebyl ještě čas mluvit o sebeuvědomění. Nyní však, když jsme to slovo již pronesli, řeknu vám pravý jejich název:

### *Prvky vnitřního scénického sebeuvědomění.*

– Prvky... scénického... sebeuvědomění... Vnitřní... scénické... sebeuvědomění... „vštěpoval si Vjuncov v mozek učena slova. – Nikterak to nemohu pochopit, – rozhodl nakonec, hluboko povzdychl a začal si zoufat rvat vlasy.  
– A není tu také nic k pochopení! Vnitřní scénické sebeuvědomění je téměř normální lidský stav.

– Téměř?

– Je lepší nežli normální a současně i... horší.

– Proč horší?

– Protože scénické uvědomění má v sobě něco málo jakési přichuti divadla a scény s jejich vystavováním se na odvy a toho v normálním lidském sebeuvědomění není. U vědomí toho nenazýváme tento hercův stav prostě vnitřním sebeuvědoměním, nýbrz přidáváme slovo *scénické*.

– A z jakého důvodu je vnitřní scénické sebeuvědomění lepší nežli normální?

– Protože s sebou přináší pocit veřejné samoty, který v reálném životě neznáme. Je to skvělý pocit. Kdysi jste se přiznali, jste si na to vzpomínáte, že je vám nepřijemné hrát dlouho v prázdném divadle nebo doma – v pokoji mezi čtyřma očima se svým partnerem. Takovou hrůu jsme kdysi srovnali se zpěvem v místnosti přeplněné koberci a měkkým nábytkem, zngemozňujícím akustiku. Ale v divadle přeplněném diváky, v němž tisíce srdcí bije souhlasně se srdcem herce, je skvělá resonance a akustika pro naše city. V odpověď na každý

Zkrátka, hybné síly psychologického života berou na sebe tóny, barvy i odstíny a nálady těch prvků, jejichž řadami procházejí. Zví se jejich duchovním obsahem.  
Hybné síly psychologického života opět okouzlují řady prvků nejen svou vlastní energií, silou, vůlí, cítem a myslenkou, nýbrz předávají jim i ty částecy role a hry, které s sebou přinesly, kterými se tak nadohly při prvním setkání s básnickým výtvozem, jímž byly podněceny k tvůrčí práci. Stěpují na prvky první výhonky duševní naplně role.  
Z těchto výhonků se v představitelově duši postupně vytváří uvědomění umělecky ztvárněné role. V této formě se prvky jako vybrané pluky řítí vpřed pod vedením hybných sil psychologického života.

– A kam vlastně mřít? – ptali se žáci.

– Kamsi daleko... Tam, kam je lákají irrealně přisliby smyslné představitelství, daných okolností a magických „kdyby“ dramatu. Řítí se tam, kam je táhnou tvůrčí úkoly, kam je pobízí tužby, snahy, dění, obsazené v roli. Přitahují je objekty, které je potřebují k navázání vzájemného styku, tedy jednáící osoby dramatu. Jsou přitahovány tím, čemu lze lehkou uvěřit na jevišti i v dramatickém díle, tedy uměleckou pravdou. Všimněte si, že všechna tato lákadla patří do okruhu jeviště, na naši stranu rampy, že žádné z nich nemá nic společného s-hledístem.

Cim děle pochoduji řady prvků, tím jsou sevrnější jímie jejich usilí, až se nakonec navzájem splétají v jediný jakýsi uzél. Toto sjednocení všech prvků umělecky ztvárněné role na jednom společném směru usilí, vytváří onen neobyčejně závazný niterný stav herce na scéně, jemuž naši řeči říkáme... Arkadij Nikolajevič ukázal na plakát, visící před námi, na němž bylo napsáno:

### *Vnitřní scénické sebeuvědomění.*

– Jak ze to je? – polekal se Vjuncov.

– Velmi jednoduše, – jal jsem se mu vykládat, abych si tím ověřil své vlastní pojetí: – Hybné síly psychologického života se sjednocují s prvky na jednom společném cíli umělecky ztvárněné role. Je tomu přece tak?

– Ano, ale s dvěma opravami. První: jediný, ustrřední

okamžik opravdového prožívání na scéně odráží se k nám z hlediště odezva, účast, soucítění, neviditelné záření tisíců živých lidských bytostí, které se společně s námi zúčastní tvůrčí práce na představení. Diváci mohou herce nejenom zdeptat a ztémnovat, nýbrž probudit v něm i opravdovou tvůrčí energii. Ta ho naplní nesmírným vnitřním teplem, sebedůvěrou, vtrou v jeho hereckou práci.

Uvědomění si odezvy tisíců lidských duší v přeplněném hledišti nám přináší nejvyšší radost, jež je vůbec člověku dostupná.

A tak na jedné straně je veřejná tvůrčí práce herci překážkou, a na druhé straně mu pomáhá.

Takové naleziště, skoro zcela přirozené lidské sebeuvědomění naplňuje nitro herce samocitně bohůžel jen velmi zřídka. Když se ve výjimečných případech takové představení nebo jednolivé jeho okamžiky podaří, říká si herec po návratu do své šatny: „To se mi to dnes hraje!“

Chce tím říci, že náhodou našel na scéně téměř přirozený, lidský stav.

V takových výjimečných chvílích celý herec tvůrčí aparát, každá jednotlivá jeho část, všechny jeho, abych tak řekl, vnitřní „pera“, „tláčitka“ a „pedály“ fungují dokonale, téměř tak, nebo dokonce lépe nežli v samém životě.

Takové vnitřní scénické sebeuvědomění je pro nás na jevišti krajně nezbytné, neboť jen ono umožňuje opravdovou tvůrčí práci. Proto si ceníme vnitřního scénického sebeuvědomění tak mimořádně vysoko. Je to jeden z oněch základních momentů v procesu tvůrčí práce, pro který jsme vypracovali své prvky.

Jaké štěstí, že máme k dispozici psychologické prostředky, jež nám na náš rozkaz a podle naší vůle umožňují vyvolávat v sobě vnitřní scénické uvědomění, kterého se nám dosud dostávalo jen náhodou, jako „daru Apollonova“.

Proto zakončuji svou přednášku blahopřáním: dnes jste poznali svrchované důležitou etapu v naší školní práci, poznali jste

*vnitřní scénické sebeuvědomění.*

- V těch, bohůžel velmi částých, případech, - pravil Arkadij Nikolajevič, - kdy na jevišti nepocítuje naleziště vnitřního scénického sebeuvědomění, stěží se herec, vřátiv se z jeviště do šatny: „Dnes nemám náladu, dnes mi to nejde!“ To znamená, že hereciv duševní tvůrčí aparát pracuje špatně nebo vůbec nefunguje, že se místo něho uplatňuje mechanický návyk, konvenční šarže, šablona, temeslo. Co vyvolalo takový stav? Ulekl se snad herec čerňého otvoru proscenia tak, že to uvedlo ve zmatek všechny prvky jeho sebeuvědomění? Anebo vystoupil před diváky s nehotovou rolí, v níž nevěří ani slova, jež pronáší, ani úkonům, které vykonává? Je právě to snad příčinou jeho nerozhodnosti, která otrása jeho sebeuvědoměním?

Ale může se stát, že herec jednoduše zanedbal povinnou přípravu k tvůrčí práci, že si neosvědčil dobře propracovanou roli, zatím co je to nutno dělat pokadě, před každým představením. Místo toho vyšel na scénou a ukazoval vnějšně tvářnost role. Ještě dobře, když postupoval podle přesně vypracované partitury a ovšem dal dokonale techniku umění představení. Takovou práci lze ještě nazvat tvůrčí, i když se neztotožňuje s našim uměleckým smtrem.

Může se však stát, že se herec nepřipravil na představení pro nemoc, nebo jednoduše z lenosti, z nepozornosti, pro osobní starosti a nepřijemnosti, které odpoutaly jeho pozornost od tvůrčí práce. Ale možná, že je z těch herců, kteří si navykli drmolit roli a pitvornit se pro potěchu publika, protože neumějí nic jiného. V každém z uvedených případech je složení, výběr i jakost prvků sebeuvědomění jinak špatně. Stačí z nich vyvodit všeobecný závěr. Víte sami, že když člověk jako herec vyjde na scénou před tisícíhlavý dav, ztrácí ze strachu, stydlivosti, pocitu odpovědnosti a jiných těžkostí schopnost sebeovládání. V těch chvílích není s to po lidsku mluvit, hledět, slyšet, myslet, cítit, chodit ani jednat. Projevuje se u něho nervová potřeba vyhovět divákům, vystarovat se jim se scénou na odiv, zakrýt svůj stav pitvorením se pro jejich potěchu.

ale podvědomě cítí. Pochopitelné jsou jen jenným specialistům našeho umění.

Od prvněného diváka proto slyšíme: „Všcko se zda být dobré, ale neuhvacuje to.“ Proto také nenachází příchazi divák podívat se na představení po druhé. Všcky tyto a ještě horší přehmaty nám na jevišti hrozí neustále a dělají scénické sebevědomění nestáým. A nejen to, nebezpečí je tím větší, že vznik nesprávně ho sebevědomění je neobvykle snadný, rychlý a nevy-počitatelný. Stačí, aby se do dobře navoděného vnitřního scénického sebevědomění vkradl jen jediný nesprávný prvek a hned za sebou strhne další, stejně nenalézáte prvky a zkazí duševní stav, jenž umožňuje tvůrčí práci.

Ověřte si má slova: uveďte se na scéně do onoho stavu, při němž všechny jeho skladbné části jako ve znamení mitem orchestru fungují v těsné součinnosti, zaměňte jeden z těchto správných prvků druhým a uvidíte, jak to v orchestru začne skřípat.

Představte si na příklad, že představitel role si vytkne smyšlenku představitvosti, které není s to uvěřit. Nevyhnutelným následkem toho je sebeklam a lež, desorgamisujiící správně sebevědomění. Totéž se děje i s druhými prvky.

Nebo: dejme tomu, že herec na scéně hledí na objekt, ale nevidí ho. Jeho pozornost se nemůže takto soustředit na to, co hra a role vyžaduje, ale je naopak vnucovaným mu jevištním objektem odpuzována a přitahována nena-ležitým, ale pro něho zapřímavějším a pouhavějším, tedy omim, který mu nabízejí přihlížející v hledišti nebo který mu představivost vybavuje z životního dění vně scény. V těch okamžicích dochází u herce k mechanickému „ztrání“, které vyzývá k šarži a celé sebevědomění se ocitá na nesprávně koleji. Nebo zkuste zaměřit životný úkol nebo vystavte divákům na odív sebe sama nebo několi nebo vystavte divákům na odív sebe sama nebo něho duševního stavu na scéně libovolný z těchto nesprávných prvků, všechny ostatní se hned nebo postupně promění: opravdovost se obrátí v konvenci a technický

V takových chvílích se herci prvky doslova rozpadají a projevují se samostatně: pozornost pro pozornost, objekty pro objekty, pocit pravdy pro pocit pravdy, přizpůsobování pro přizpůsobování a podobně. Takový zjev je ovšem nenormální. Normální je, aby u člověka jako herce, stejně jako v jeho reálném životě, byly prvky, vytvářející lidské sebevědomění, nerozlučitelne.

Stejná nerozlučitelnost elementů v okamžiku tvůrčí práce je nutná i při správném scénickém sebevědomění, které se nelíší téměř v ničím od životního. Tak tomu také při nalézáním vnitřním stavu herce na scéně je. Potíž je jen v tom, že vzhledem k nepřirozenosti podmínek tvůrčí práce na jevišti, je scénické sebevědomění nestálé. Jen málo je poruší a už ztrácejí všechny prvky — všechnu spojitost, začínají se projevovat jednotlivě — samy o sobě a pro sebe. I když v těch chvílích herec na scéně jedná, nejedná ve shodě s linií role, ale proto, aby „jednal“. Herec je ve vzájemném styku, jenže ne s tím, s kým hra vyžaduje, ale... s diváky, aby je pobavil; nebo se herec přizpůsobuje, avšak ne proto, aby snáze předal spolehnutí své vlastní myšlenky nebo city, analogické s rolí, ale proto, aby se blýskl technickými jennostmi svého hereckého mistrovství, a tak dále.

Témto herci znázorňování lidé chodí po jevišti zprvu bez těch či oněch, a později bez jakýchkoliv duševních vlastností, nezbytých pro lidskou stránku role. Jedni z těchto nedotvořených lidí postřádají pocit pravdy a víry v to, co dělají, druhým se nedostává pozornosti, potřebné člověku k tomu, aby vnímal, co říká, nebo ztrácejí tito nedotvoření lidé objekt, s nímž by se mohli tak, aby to mělo smysl, stykat. Proto je jednáni takových na scéně vytvářených mrzáků mrtvé, necitlivé v něm živých lidských představ ani vnitřních hledisk, zaměřených nebo usilí, bez nichž se nemůže probouzet v hercově duši ani volní cit.

Co by se stalo, kdyby takové nedostatky byly možné v naší vnější, fyzické přirozenosti, kdyby se staly viditelnými a na scéně ztělňována postava chodila po jevišti bez uší, bez prstů na rukou, bez zubů? Těžko bychom se smířili s takovými nedochůdátly. Avšak nedostatky niterné povahy nejsou očím zřejmé. Divák je nechápe,

Tajemství tkví v tom, že na jevišti samém, v okolnostech veřejně tvůrčí práce, se skrývá lež. S ní se nelze prostě smířit, nýbrž je třeba proti ní neustále bojovat, umět se jí vyhýbat a nevsímat si jí. Scénická lež vede na jevišti nepřetržitý boj s pravdou. Jak se obrnit proti první a posílit druhou? Tuto otázku budeme rozbrat v příští přednášce.

... r. 19..

— Na řadě jsou tyto problémy: jak se na scéně vystřihat nenáležitěho, řemeslného (hereckého) sebeuvědomění, při němž se lze toliko pítvit a přetvářovat, a na druhé straně, — jak v sobě navozovat náležitě, lidské, vnitřní scénické sebeuvědomění, při němž jediné lze tvorit, — nastínil program dnešní přednášky Arkadij Nikolajevič.

— Oba tyto problémy lze řešit současně, neboť se nazývají správným sebeuvědoměním už po-tíráme nesprávně a naopak. První z těchto problémů je závaznější a jím se budeme také obírat.

V životě vzniká každý duševní stav samočinně, přirozenou cestou. Je vždy po svém způsobu přirozeným, vezmeme-li v úvahu vnější i vnitřní životní podmínky. Na scéně je tomu však naopak: všivem nepřirozených podmínek veřejného tvůrčího projevu vzniká téměř vždy nesprávně, herecké sebeuvědomění. Jen zřídka kdy a náhodně se tam vytváří stav blízký normálnímu, lidskému. Jak si počínat, jestliže správně sebeuvědomění ne-vzniká na scéně samočinně? Pak je nutno přirozeny, lidský stav, totožný téměř s tím, ježž zakoušime neustále ve skutečnosti, uměle vytvářet.

K tomu je nepostradatelná psychologická.

Pomáhá nám vytvářet správně a potírat nesprávně sebeuvědomění. Pomáhá udržovat herece v ovzduší role, chránit ho před černým prosceniovým otvorem a před přitazlivou silou hleděti.

Jaký má tento proces přiběh?

Všichni herci si před začátkem představení líčí tvář a oblékají kostimy, aby přiblížili svůj zevnějšek před-

herecký prostředek, víra v opravdovost vlastních pro-zřiků a úkonů, ve víru v řemeslo a v navyklé mechanické jednání; lidské úkony, touhy a úsílí se stávají hereckým, profesionálními; smyšlenka obrazotvornosti bledne a na její místo nastupuje všednost, tedy konvenční předsta-vování, hra, podivná, „divadlo“ ve špatném slova smyslu.

Provedme nyní bilanci všech těchto přehmatů: objekt pozornosti na oně straně rampy plus znásilněný smysl pro pravdu plus mrtvý úkol, vše to, vsazené ne do ovzduší umělecké smyšlenky, ale do reálné, všední herecké sku-ptečnosti, do nenormálních podmínek představení a navíc ještě co největší svalové napětí, v takových případech nezbytné.

Ze všech těchto „prků“ se skládá nesprávný jevištní stav, při němž nelze ani prožívat, ani tvorit, nýbrž jen řemeslně představit, pítvit se, bavit, padělat a ha-nobit přetělesňovanou postavu.

Neděje se totiž v hudebě? I tam zkazí jediná falešná nota nejlibější akord, není libozvuk, není libozvuk v diso-nanci a způsobuje, že i všechny ostatní noty zni falešně. Opravě chybnou notu a akord zazní znovu správně. Ve všech případech, jež jsem dnes uvedl, dochází nejdříve k přehmatu a potom i k onomu nesprávnému rozpoložení herece na scéně, jemuž my herci říkáme —

*řemeslné (herecké) sebeuvědomění.*  
Začátečníci a žáci jako vy, kteří ještě nemají zkušenost a postřádají i techniky, se ocitají na jevišti v takovév nenáležitěm duševním stavu obzvláště často. Vyvolává lidské sebeuvědomění se dostávají na scéně jen náhodou, mimovolně.

— Odkud se v nás bere řemeslo, když jsme byli jen jedinkrát na scéně? — namítal jsem já i ostatní.  
— Na to odpovím, nemylim-li se, právě vašimi vlast-ními slovy, — ukázal na mě. — Vzpomeňte si, že při první naší hodině vůbec, když jsem vám uložil prostě sedět na jevišti před vašimi spolužáky, a vy jste místo toho začal hrát, zvolal jste přiblížně toto: „Jak zvláštím! Jen jednou jsem byl na jevišti a po celou ostatní dobu jsem žil normálním životem! Ale shledávám mnohem lehčím na scéně něco představit, nežli přirozeně žít.“

všechny ostatní prvky strženy otm, který už ožil! I v tom se projevuje přirozený sklon hýbných sil psychického života a prvků k pospolitě práci.

A stejně jako v herectvím sebeuvědomění, v němž jeden nenalezl prvky strhne za sebou všechny ostatní, je tomu i v našem případě: jediný, v plně mře oživlý, nalezl prvky, vytvářející právě vnitřní scénické sebeuvědomění. Vezmi též za kterýkoliv článek a všechny ostatní jim budou taženy. Stejně je tomu i s prvky sebeuvědomění.

Jakým užasným vytvořením je naše tvůrčí přirozenost, nem-li znášilohována! Jak úzka je souvislost a vzájemná závislost všech jejích částí!

Toto vlastnosti je nutno využívat opatrně. Proto je při každém vctiování se do správného scénického sebeuvědomění nezbytně třeba, pokazdč, při každém opakování tvůrčí práce jak na zkouškách, tak tím více představení, dobře a pozorně se naň připravovat, modelovat prvky, vytvářet z nich právě scénické sebeuvědomění.

- Pokazdč? - užasi Vjuncov.

- To je těžké! - podporovali Vjuncova žáci.

- Podle vas je tedy lepší pracovat se znášilohnými prvky? Bez části, ukoli a objektu, bez pocitu pravdy a vity? Snad vám nakonec skutečně tvůrčí záměry a úsilí po jasném, přitazivém cíli se zdůvodněným magickým, „kdyby“ a s přesvědčujícími danými okolnostmi jsou na škodu, kdčto šablony, šarže a lež vám naproti tomu pomáhají, takže se od nich nemůžete odloučit? Nikoliv! Lehtí a přirozenější je sjednotit všechny prvky v jediný celek, tím spíše, že k tomu samy mají přirozený sklon.

Jsmc uzpůsobeni tak, že je nám potřeba rukou, nohou, srdce, ledvin i žaludku najednou, současně. Je nám velmi nepřijemné, odejmou-li nám některý z orgánů a nahradí ho napodobeninou, třebas skleněným okem, falešným nosem, uchem nebo protérou místo rukou, nohou, zubu.

Proč nechcete připustit, že je tomu stejně i s niternou tvůrčí přirozeností herce nebo s jeho rolí? Pro ně jsou také nezbytně všechny skladebné organické prvky, kdčto

stavované postavě a zapomínají při tom na to hlavní: připraviti, abych tak řekl „nalicit“, převléknout své nitro k vyjádření „živé lidské duše“ role, což je jejich stěžejním úkolem při každém představení.

Proč vlastně věnují tito herci tak výjimečnou pozornost především tělu? Připadá snad na ně největší podíl také hercova duše?

- Jak ji však líčit? - ptali se žáci.

- I oalca duše a vnitřní příprava na roli spočívají asi v tomto: herc nesmí přijít do divadla v posledním okamžiku, jak to dělá většina, nýbrž (při velké roli) dvě hodiny před začátkem představení a musí se připravovat na své vystoupení. Jak?

Sochat, dříve nežli začne modelovat, hntc hlmu; pčvec se musí, dříve nežli začne zpívat, rozzpívat. A my se rozehráváme, abychom si, abych se tak vyjádřil, naladil duševní struny, abychom zkusil své niterné „klávesy“, „pedály“, „laticka“, všechny jednotlivé prvky a laticka, jejichž prostřednictvím funguje náš tvůrčí aparát.

Tuto práci znáte dobře z hodin „Cvičných příkladů“, Cvičení začínají svalovým uvolněním, neboť bez něho je další práce nemožná.

A potom... Zapamatujte si:

Objekt — třebas tento obraz! Co představuje? Rozměr? Barvy? Vezměte další objekt! Malý okruh, nesa-hající za vaše nohy nebo hrudní koš. Vymyslete si ty-sický úkol! Zdluodněte a oživte ho nejdříve jednou a pak i druhou myšlenkou představivosti! Dodejte světnu jednaní pravdy a vity! Vymyslete si magické „kdyby“, dané okolnosti a ostatní.

Když jsou všechny prvky vymodelovány, sahntc po jednom z nich.

- Po kterém?

- Po libovolném, který je vám v tvůrčím okamžiku nejmilejší: po úkolu, po „kdyby“ i po smyšlence před-pravdě, po vité nebo po nějakém jiném prvku.

Podat-li se vám vradit něco z toho do pracovního procesu (ale ne „všobecně“, ne přílišné nebo formálně, nýbrž zcela naležitě, opravdově a beze zbytku), budou

protězy — šablony, jim vadí. Umožněte tedy všem částem, které vytvářejí právě sebevědomění, pospo-

litou, plně koordinovanou práci.

Komu je co platný objekt pozornosti, vynatý ze sou-

vislosti, sám pro sebe nebo sám o sobě, když je schopen

života jen v poutavé smyšlené představivosti? Ale tam,

kde je život, tam jsou i jeho skladebné části, a kde jsou

části, tam jsou i úkoly. Lákavý úkol vyzývá přirozeně

snahy a úsilí, vyústující v jednání.

Ale nepravě, živě jednáni nikomu nic netřika a proto

je nezbytně třeba pravdy; kde je však pravda, tam je

i víra. Všecky prvky v souhrnu uvolní emocionální

parnět k nerušenému vybavování prožitků a k vytváření

„opravdovosti vášní“.

A to se zas neobejde bez objektu pozornosti, bez smyš-

lenky představivosti, bez části a úkolů, bez snah, úsilí,

úkonů, bez pravdy a víry a tak dále. Znovu se vše opa-

kuje od začátku jako v pohádce o „Otesánkovi“.

To, co přiroda spojila, nesmíte rozlučovat. Nestavte

se proti přirozenosti a nemrzácte se. Přiroda má své

požadavky, zákony, podmínky, jichž nelze porušovat,

jež je však nutno dobře studovat, pochopit a zachovávat.

Nezapomínejte proto pokazd, při každém opakování

tvůrčí práce znovu projít všechna sva cvičení.

— Ale, promíňte prosím, — ozval se Govorkov. — V tom

případě bude nutno hrát místo jednoho, dvě představení

za večer! První, prosím, pro sebe při přípravě práci

v šatně a druhé pro diváky na scéně.

— Ne, to nebudete musít dělat, — uklidňoval ho Tor-

cov. — Stačí, aby se připravna práce na představení

dotkla jen jednotlivých stěžejních bodů role nebo studie,

hlavních etap dramatu, aniž by přitom důsledně roz-

vířela všechny části a úkoly hry.

Zkusíte si jen říci: jsem dnes s to, v tomto okamžiku

uvěřit svému vztahu k tomu a tomu místu role? Proci-

tuji to a to jednáni? Není třeba poznamenit nebo doplnit

nějakou nicotnou podrobnost na smyšlené představiv-

nosti? Všechna tato cvičení, jimiž se připravujeme na

představení jsou jen „zatežkávací zkouškou“, kontrolou

vlastního vjadřovacího aparátu, laddním niterného

tvůrčího nástroje, prohlídkou partitury a skladebných

prvků hercovy duše.

Dozrálá-li role toho stupně, v němž je možno uve-

denou práci provádět, proběhne přípravný proces vzdý,

při každém opakování lehce a poměrně rychle. Potíž je

však v tom, že ani zdaleka všechny role hercova reper-

toiru nedosahují takového stupně hotovosti, aby bylo

lze říci, že je svrchovaným panem partitury, mistrem

psychotechniky a tvůrcem ve svém umění.

Za takových podmínek probíhá přípravná práce na

představení nespádně. Ale tím je nezbytnější a vyžaduje

po každé ještě více času a pozornosti. Herec je nucen

naozovovat si neustále právě sebevědomění nejen během

tvůrčí práce samé, nýbrž i před ní, nejen přímo při před-

stavení, ale i na zkouškách a při práci doma. Právě

vnitřní scénické sebevědomění je nestálé jak v prvním

období, kdy nebýla role ještě postavena, tak i později,

když se role obnosi a otre.

Právě vnitřní scénické sebevědomění se neustále

kyrná a je podobno letadlu, které musí být neustále

udržováno v rovnovážné poloze. Je-li pilot dosti zkušený,

provádí tuto práci automaticky a nemusí jí věnovat

pozornost.

Stejně je tomu i s naší prací. Prvky sebevědomění

vyžadují neustálého regulování, jež se nakonec naučíme

provádět rovněž automaticky.

Znárodním vám tento proces na příkladě:

Dějme tomu, že se herec cítí při tvůrčí práci na jevišti

skvěle. Ovládá se natolik, že je s to, aniž by vypadl

z role, kontrolovat své sebevědomění a rozkládat je

na skladebné prvky. Všecky pracovní společně, pomáha-

jíce si navzájem. Ale tu dojde k malému přehmatu a

herec obrací ihned „oči do svého nitra“, aby zjistil, který

z prvků sebevědomění funguje nesprávně. Zjistiv chybu

opraví ji. Přitom mu nedá žádnou námahu, aby se roz-

dvíjil, to jest na jedné straně opravil to, co je špatně

a na druhé, aby pokračoval v prožívání role.

„Herec žije, pláče a směje se na scéně, ale při pláči

a smích pozoruje svůj smích a své slzy. A v tomto roz-

dvíjení, v této rovnováze mezi životem a hrou záleží

jeho umění.“\*)

\*) Tomasso Salvini: „Několik myšlenek o scénickém umění“,

čas. „Herec“, č. 14 r. 1891.

391

394

- Nyní víte, co je to vnitřní scénické sebeuvědomění

a jak se skládá z jednotlivých hybných sil psychologického života a z prvku.

Pokusme se promíknout k hercově duši v tom okamžiku, kdy se v něm takový stav vytváří. Sledujme, co se

v ní během tvůrčí práce na roli odehrává.

Dějme tomu, že začínáte práci na jedné z nejobtížnějších a nejsložitějších postav, na Shakespearově Hamletu.

K čemu ji přirovnat? K ohromné hoře. Abychom

mohli ocenit bohatství jejího nitra, musíme prozkoumat skrytá v ní ložiska vzácných kovů, drahokamů, mramoru, pahlv, je nutno zjistit složení minerálních vod

horských pramenů, je třeba ocenit její přírodní krásy. Na takový úkol nestačí jeden člověk. Je třeba pomoci

drubých lidí, složitě organizace, peněžítých prostředků, času a podobně.

Nějdříve se dívají na nepřístupnou horu zdola, od úpatí; obcházejí kolem ní a zkoumají její zevnějšek. Pak vyhlubují ve skaliscích stupně a šplhají po nich

vzhůru.

Razí cesty, prorážejí tunely, vrtají a vyzdírají otvory, hloubí šachty, instalují stroje, sbírají skupiny dělníků

a po průzkumu z různých příznaků usuzují, že nepřístupná hora ukrývá ve svém nitru neocenitelné bohatství.

Cím hlouběji pronikají do jejího nitra, tím je výtežek větší. Čím výše vystupují, tím více je oslňuje širka rozhledu a krása přírody.

Stoje nad příkrým srázem, nad bezcednou propastí, sotva rozeznáváš daleko v hlubině se rozprostírající kvetoucí údolí, oslňující mnohohvězdností slévajících se barev. Odtud, s výšky, se tam jako vodní hádek plazí potůček.

Vine se údolím a blýští se ve slunečním svitu. A tam se táhne zalesněná hora; ve výšce ji pokrývají pastviny a ještě výše přechází v bílou, strnou skálu.

Mihají a honí se po ní sluneční paprsky a světelné skvrny. Co chvíli střídají se stíny po nebi letících mraků.

A ještě výše jsou ledovce. Tonou stále v oblacích a nevíš, co se tam, v nadzemských prostorách, děje.

Náhle se zmocnilo lidí na hoře rozčilení. Všichni

kamsi odběhli. Jásají a křičí: „Zlato! zlato! Narazili na žilnu!“ Pustili se horčně do práce, se všech stran ryli do skály. Ale za nějaký čas údery ustávají, vše utichá, —

dělníci se mlčky, ponuře rozcházejí a ubírají se na nějaké jiné místo, kamsi daleko...

Vychází na jevo, že se žíla ztratila; velká práce byla vynaložena nadarmo; očekávání nebyla splněna; energie ochabla; vedoucí průzkumu ztratili hlavu a nevědí, co dál dělat.

Ale za nějaký čas se nahore rozléhají zase radostné výkřiky. Šplhají tam, kopou, dav hlúč, zpívá.

Ale i tentokrát byla snaha těch lidí marná. Zlata nenašli.

Z nitra hory, jako podzemní hukot, se ozývají rány a stejně radostné výkřiky a potom rovněž utichají.

Ale hora neutajila před zvidavými, tvrdšími lidmi své skryté poklady. Lidská námaha byla korunována úspěchem: žíla byla nalezena. Znovu se rozeznaly údery, zazněly veselé písně dělníků, po celé hoře kamsi ozivně spěchají lidé. Ještě chvíli — a najdou se bohatá ložiska nejušlechtilějšího z kovu.

Po krátké pomlce pokračoval Arkadij Nikolajevič: — V největším z geniových (Shakespearových) děl, v Hamletovi, jsou skryty, stejně jako v zlatonosné hoře, nejcísně poklady (duševní prvky) a jejich ruda (myšlenecí díla). Tyto drahocennosti jsou neobyčejně jemné, složitě, nepochybně. Je ještě obtížnější objevit je v duši role a herce, nežli ložiska drahých kovů v zemi. Nějdříve se oddíváme básnickému výtvaru, stejně jako zlatonosné hoře, po vnější stránce, poznáváme jeho formu. Pak hledáme cesty a způsoby, jimiž bychom pronikli do hlubokých úkrytů duchovního bohatství. K tomu nám pomáhají také svého druhu „sondy“, „tunely“, „šachty“ (úkoly, přání, logika, důslednost a jiné); potřebujeme i „dělňáky“ (tvůrčí síly, prvky); je třeba „inženýrů“ (hybné síly psychologického života); je nezbytná i potřebná nalada (vnitřní scénické sebeuvědomění).

Tvůrčí proces kypí po celé roky v hercově duši: ve dne, v noci, doma, na zkoušce, při představení. Charakter této práce je nejlépe vyjádřen slovy: „radost i muka tvůrčí práce“.

V jiných případech si opět samocímně, náhodně vzniklé vnitřní scénické sebeuvědomění hledá téma k tvůrčímu projevu.  
Avšak byvá tomu i naopak: zajmavý úkol, role, hra, povzbuzují herce k tvůrčí práci a vytvářejí v něm pravé vnitřní scénické sebeuvědomění.  
To se tedy odehrává v hercově duši během jeho tvůrčí práce a přípravy k ní.

Také v naší herecké duši se rozlehně „veliký jasot“, když v roli a ve svém nitru objevíme zlatonosnou žlu nebo rudu.  
V každém okamžiku práce na roli ovládá celou bytost tvorce hluboký, složitý, silný, trvalý, stálý pocit vnitřního scénického sebeuvědomění. Jen za takového stavu lze mluvit o skutečně tvůrčí práci a umění.  
Bohužel je však takové hluboké sebeuvědomění řídícím zjevem, s nímž se setkáváme jen u velikých herců. Mnohem častěji tvoří herci v mělkém, nehlubokém duševním rozpoložení, v němž je možno klouzat jen po povrchu role. Při tom se tvůrce doslova bezstarostně prochází po hře jako po hoře a nezajímá se o to, že v jejím nitru je skryto nesmírné bohatství.  
Při takovém mělkém, povrchním sebeuvědomění nedokryješ duchovní hloubku básnického vytvoření, ale uvědomíš si jen jeho vnější krásy.  
S takovým mělkým, nehlubokým vnitřním scénickým uvědoměním se setkáváme, bohužel, u jevištních tvůrčích pracovníků nejčastěji.  
Pozádám-li vás, abyste vystoupili na scénu a hledali tam papírek, jehož tam není, bude nutno, abyste si vytvořili dané okolnosti, „kdyby“, smyšlenky představivosti, bude třeba, abyste uvedli do práce všechny prvky vnitřního scénického sebeuvědomění. Jenom s jejich pomocí budete s to, znova si připomenout, znova poznat (prociť), jak se v životě vyplňuje prostý úkol hledání papírku.  
Takový nepatrný cíl vyzaduje také jen nepatrného, nehlubokého, netrvalého scénického sebeuvědomění. U toho, kdo je vyspělý technicky, vzniká v okamžiku, a za okamžik opět pomíjí.  
Jaký je úkol a jednáni, takové je i vnitřní scénické sebeuvědomění.  
Z toho přirozeně vyplývá, že kvalita, účinnost, síla, stálost, hloubka, trvalost, promikavost, složení a formy vnitřního scénického sebeuvědomění jsou nekoněčné mnohotvárné. Uvážíme-li, že v každém z nich převládá ten či jiný prvek, ta či jiná hybná síla psychologického života nebo přirozená individuální vlastnost tvůrce, budeme nám jasno, že mnohotvárnost forem vnitřního scénického sebeuvědomění nemá hranic.