
ŘIDIČI ŮKOL. PRŮBĚŽNĚ JEDNÁNÍ.

Vnitřní scénické sebeuvědomění role po herecké stránce je vytvořeno!
 Studia hry se nezúčastnil toliko suchý intelekt (rozum) ale i úsilí (vůle) a emoce (cit) a všechny prvky! Tvůrčí armáda je v ještě větší bojové pohotovosti!

Je možno vyrazit!

- Ale kam ji vést?

- K hlavnímu centru, k hlavnímu městu, k srdci hry,

k ústřednímu cíli, jež měl básník před očima při tvorbě svého díla a herec při tvůrčí práci na jedné z jeho rolí.

- A kde hledat tento cíl? - nepochápal Vjunčov.

- V básnickém díle a v hereckém pojetí role.

- Jak se to však dělá?

- Nežli na tuto otázku odpovím, musím se zmínit o některých důležitých momentech tvůrčího procesu.

Postouchejte pozorně!

Podobně jako ze zrna klíček, tak z jedné myšlenky a pocitu básníka vyrůstá jeho dílo.

Tyto jednotlivé myšlenky, city, životní sny se táhnou jako červena nit celým spisovatelovým životem a řídí ho během jeho tvůrčí práce. Je klade do základů své hry a z jejích zrna umí vypěstit své literární dílo.

Všechny básnickovy myšlenky, city, životní sny a neustálé bolesti nebo radosti se stávají základem hry: pro ně se chápé pera. Scénické vyjádření básnickových citů, myšlenek a jeho snů, bolesti i radosti je hlavním úkolem představení.

Dohodněme se na tom, že napříště budeme tomu základnímu, hlavnímu, vše v sobě zahrnujícímu cíli, jenž k sobě přitahuje bez výjimky všechny úkoly, jenž probouzí tvůrčí úsilí hybných sil psychologického života a prvku sebeuvědomění role po herecké stránce, říkáte

Takové opravdové, žive úsilí je probuzeno kvalitou

řidičho úkolu, jeho poutavosti.
Geniální řidič úkol bude přitahovat neobčejně;

— A špatný? — optal se Vjunčov.
— Je-li řidič úkol špatný, musí si jej sám herce zvyraz-
nit a prohloubit.

— Jaké kvality řidičho úkolu je nám třeba? — snázil
jsem se pochopit.

— Potřebujeme snad nepravý řidič úkol, který neod-
povídá tvůrčímu záměru hry, třebaš je pro herce
sám o sobě zajímavý? — ptal se Torcov.

— Ne! Takový úkol nepotřebujeme. A nejen to, takový
úkol je nebezpečný. Čím je nepravý řidič úkol přitazli-
vější, tím více strhuje herce k sobě, tím více ho vzdaluje
autorovi, hře i roli, — odpovídal Arkadij Nikolajevič sám

sobě.
— Hodí se pro nás rozvážlivý řidič úkol? Suchý, roz-
vážlivý řidič úkol se nám rovněž nehodí. Ale *učedně*
řidič úkol, vycházející z rozumu, z poutavě tvůrčí my-
šlenky, je nám nezbytný.

Potřebujeme emocionální řidič úkol, který rozněcuje
celou naši přítomnost? Ovšem, je pro nás tak nutný jako
vzduch a slunce.

Potřebujeme volní řidič úkol, který k sobě přitahuje
celou naši duševní i fyzickou bytostnost? Ano, je nám
neobčejně ku prospěchu.

A co říci o řidičm úkolu, který probouzí tvůrčí před-
stavivost, který na sebe soustřeďuje veškerou pozornost,
který uspokojuje smysl pro pravdu a vyvolává víru a
ostatní prvky hercečeho sebeuvědomění? Každý řidič
úkol, který probouzí k činnosti hybné síly psychologického
života a hercečké prvky, je pro nás nezbytný jako chléb,
jako potravina.

A tak se ukazuje, že je pro nás nutností takový řidič
úkol, který je nejen v souhlase s dramatikovým záměrem,
ale vyvolává také nezbytné odezvu v lidské duši samotné,
tvorčího herce. Ten je s to dovésti nás k neformálnímu, lid-
skému a bezprostřednímu prožívání.

Neboli, řečeno jinými slovy, je nutno hledat řidič
úkol nejen v roli, nýbrž i přímo v duši herce.

Arkadij Nikolajevič ukázal na nápis plakátu, který
visel před našima očima.

— Řidič úkol básnického díla? — zamýšlel se nad tím
s tragickou tváří Vjunčov.

— Vysvětlím vám to, — pospíšil mu na pomoc Torcov.
— Dostojevskij hledal celý život v lidech Boha a dábla.

To mu bylo popudem k napsání „Bratřů Karamazo-
vých“. Proto je řidičm úkolem tohoto díla hledání

Boha.

Lev Nikolajevič Tolstoj usiloval po celý svůj život
o sebezdokonalení a mnohý z jeho výtvorů vzkřičil

proti měšťactví a snil o lepším životě. Tento boj za
lepší život a úsilí oh se staly řidičm úkolem mnoha

jeho výtvorů.

Nezda se vám, že takové velké životní cíle geniů se
mohou stát vzrušujícími a okouzujícími úkoly v hercově

tvůrčí práci, a že mohou k sobě soustřeďovat všechny
jednotlivé části hry i role?

Vše, co se ve hře odehrává, všechny její jednotlivé velké
nebo malé úkoly, všechny hercečké tvůrčí záměry nebo
úkony, roli odpovídající, směřují k vyplnění řidičho
úkolu dramatu. Vše, co se ve hře odehrává, je s ním v tak
těsné spojitosti a tolik na něm závislé, že i nejnepatrnější
malíčkost, která by neměla k řidičmu úkolu vztahu,
stává se škodlivou, zbytečnou, odvádí pozornost od
ústřední myšlenky díla.

Směrování za řidičm úkolem musí být neustálé, ne-
přetržitě, musí se táhnout celou hrou i rolí.

Vedle nepřetržitosti je nutno rozlišovat i kvalitu,
původ takového směřování.

Může být hercečké, formální a udávat jen více či
méně správný, všeobecný směr. Takové úsilí neoživí celý
výtvar, neprobudí k aktivitě opravdové, produktivní
a účelné jednání. Takové tvůrčí úsilí je pro scénu ne-
potřebné.

Ale existuje i druhé — opravdové, lidské, účinné
úsilí po dosažení ústředního cíle hry. Takové nepřetržitě
stavované osoby, vdechuje život jak jim, tak i celému
dramatu.

V dnešní přednášce řekl Arkadij Nikolajevič: — V obřízání procesu hledání a stanovení řídicího úkolu hraje velkou roli volba jeho pojmenování. Už je vám známo, že prostým účinností a význam. Svého času jsme mluvili i o tom, jak zámena podstatného jména slovesem zvyšuje aktivitu a účinnost tvůrčího úsilí. I tyto okolnosti se projevují v ještě větší míře v procesu slovního pojmenování řídicích úkolů.

„Není docela jedno, jak se nazývá?“ — mimi lale. Ale ukazuje se, že na přiléhavosti názvu, na jeho účinnosti závisí často jak zaměření, tak i výklad díla. Dejme tomu, že hraje Gribjedovo „Hore z rozumu“, a že řídicí úkol díla je formulován slovy: „Chci věnovat všechno své úsilí Sofii!“ Ve hře je mnoho jednáni, jež zdůvodňuje takový název.

Chybou je, že takový výklad odsunuje do pozadí hlav- ní, společensky-mravokárnou povahu hry a dává jí náhodný, epizodní charakter. Ale řídicí úkol „Hore z rozumu“ lze formulovat tímiz slovy „chci věnovat všechno své úsilí“, — ale ne Sofii, nýbrz své vlasti. V tom případě vystoupí do popředí píamenná láska Cackého k Rusku, k jeho národu, k jeho lidu.

Společensky-mravokárné povaze hry se tím dostane významějšího postavení a vnitřní smysl celého díla se stane patrnější.

Ale hru je možno ještě více prohloubit, formulujeme-li její řídicí úkol slovy: „Chci věnovat všechno své úsilí svobodě!“ Při takovém usilování hrdiny hry působí jeho odhalení násilníku odváznějí a celé dílo nedostává osobní, soukromý význam, jako v prvním případě — s láskou k Sofii — ani význam užce nacionální, jako v druhé variantě, nýbrz široký, všelidský význam.

Stejná metamorfosa se děje i s tragédií Hamleta přeměnou pojmenování jeho řídicího úkolu. Nazveme-li její: „Chci ctit památku svého otce“, povede k rodinnému dramatu. Při pojmenování „Chci poznávat tajemství života“, dostáváme mystickou tragedii, v níž člověk, pohlednuvši za práh života, nemůže existovat, nemaže vyřešen problém smyslu života. Někteří chtějí vidět

Jeden a týž řídicí úkol jedné a téže role, závazný pro všechny její představitelé, zaznívá v duši jednoho každého Na příklad: vezměte si docela reálné lidské přání: „chci žít veselé“. Kolk nejraznějších, nepositivnějších odstínů je obsaženo jak v samém tomto přání, tak ve způsobech jeho realizace a v samé představě o veselí. Ve všem tom je mnoho osobního, individuálního, vědomím ne vždy ocenitelného. A vyberete-li si složitější řídicí úkol, projeví se v něm individuální zvláštnosti každého herce jako slověka ještě silněji.

Tyto rozdílné duševní reakce různých představitelů mají pro řídicí úkol značný význam. Bez subjektivních tvůrčích prožitků zůstává totiž řídicí úkol suchý a mrtvý. Je nezbytné pátat v hercově duši po odezvách, jimiž by jak řídicí úkol, tak role ožily, rozzechvěly se, zazářily všemi barvami opravdového lidského života.

Je důležité, aby herciv vztah k roli neztrácel na smyslově individualitě a přitom se nerozcházal s dramatikovým záměrem. Neda-li představitel v roli výraz své lidské přirozenosti, je jeho výtvor mrtvý.

Herce musí řídicí úkol sám objevit a milovat. Je-li mu ukázan druhým, je nezbytné, aby řídicí úkol prošel vnitřně přetvořením, je nezbytné, aby řídicí úkol ve svuj vlast- ní cit za svou vlastní osobnost. Jinak řečeno — je třeba umět proměnit každý řídicí úkol ve svůj vlastní. To zna- mená — najít v něm vnitřní náplň přibuznou vlastní duši. Co však dodává řídicímu úkolu oně zvláštní, neposti- žitelné přizlivosť, kterou svým způsobem působí na každého představitelě jedné a téže role? Ve většíne při- padu dodává řídicímu úkolu této zvláštnosti to, co v sobě bezděky cítíme, to, co je skryto v oblasti našeho podvědomí.

Řídicí úkol má být s touto oblastí užce sprízněn. Nyní vidíte, jak dlouho a pozorně je třeba pátat po velkém, vzrůstajícím a hlubokém řídicím úkolu. Je vám jasno, jak je při hledání řídicího úkolu závazné objevit ho v básnickém dle a najít jeho odezvu ve své vlastní duši? Kolk všemožných řídicích úkolů je třeba zavřhnout a znovu postavít! Kolk nezdarlivých střehů a výpadů provedeme, nežli dobudeme svého cíle!

Jakmile poznají skutečný cíl tvůrčího úsilí, všechny hybné síly a prvky se řítí po cestě, autorem naznačené postavě.

Při tomto všestranném studiu role se vyjasňuje řidičí úkol, který dal vznik jak hře, tak i každé její jednášci práci.

Velmi často se řidičí úkol stane patrným až po předzaměření celé práci. Me příklady svědčí o tom, že v naší tvůrčí práci a v její technice je volba pojmenování řidičího úkolu Nyní je vám jisté jasno, že nerozlučná spojitost řidičího úkolu s dramatem je organická, že řidičí úkol proniká až k samotnému jádru hry, k její nejnižší podstatě. Necht řidičí úkol pronikne co nejlouběji do duše

... r. 19 ..

— A tak se tedy, — pravil Arkadij Nikolajevič, — limě usílí hybných sil psychického života, mající svůj původ v herckém intelektu (rozumu), přání (vůli) a emoci (citu), když byly v sebe pojaly částice role a když byly prostoupeny vnitřními tvůrčími prvky herce—lovčeka, sjednocují, navzájem spítají v důmyslné vzorce jako pramenky lana a doslova zadržují v jeden pevný uzel. Pojaty jako celek, představují tyto limě úsilí vnitřní scénické sebcuvědomění, při němž lze jedine zahrnout prv-zkum všech částí, všech složitých záhybů duševní náplně role, stejně přesny, jako průzkum mitterných pochodů, odehrávajících se v hercově duši během jeho tvůrčí

První hercovou starostí musí tedy být — neztráct řidičí úkol nikdy se zřetele. Zapomenout na, znamena přervat životní linii davané hry. A to je katastrofa jak pro roli, jak pro herce sama, tak pro celé představení. Dojde-li k tomu, odvrací se v okamžiku představitelova pozornost nespřávaným směřem, duše z role vprchá, a organický to, co probíhá v reálném životě lehce a samo-činně.

Protože z řidičího úkolu vzešel celý básnický výtvor, musí naň být zaměřena i hercova tvůrčí práce. Něk, citu, do všech prvků. Necht představiteli neustále připomíná vnitřní životní náplň role a cíl tvůrčí práce. V jeho moci musí být herc po celou dobu představení. Necht mu pomáha udržovat smyslůvou pozornost v životní sféře role. Podat-li se to, probíhá proces prožívání normálně, dojde-li však na scéně k rozporu mezi vnitřním cílem role a lidským úsilím herce ji ztělesňujícího, dochází k zhoubnému přehmatu.

— Chci spásit lid- v Hamletovi druhého Mesiáše, který má s měcem v ruce očištit zemi od nepravosti. Řidičí úkol „Chci spásit lid-stvo“ tragédiu ještě více rozšiřuje a prohlubuje.

Několik příkladů z mé osobní hercké praxe vám objasní ještě názorněji nežli uvedené příklady, význam pojmenování řidičího úkolu.

Hrál jsem Argana v Moliérově „Zdravém nemocném“, Z počátku jsme přistoupili ke hře velmi prostě a formu-lování jsme její řidičí úkol: „Chci být nemocný“. Cím více jsem se jim snažil být, tím více se vesela satira mě- nila v tragédiu bolesti, v pathologický případ.

Alé brzy jsme omylem zpozorovali a nazvali jsme řidičí úkol podivná slova: „Chci, aby mě pokládali za nemoc- ného.“ Přitom se komická struna hry okamžitě rozezně- la, vznikly předpoklady pro využívaní hlupáka šarlatány lékařského světa, jež chtěl Molière ve své hře zesměšnit a tragédie se proměnila ve veselou měšťanskou komedii.

V jiné hře — v Goldoniho „Pani hostinská“, jsme dali řidičímu úkolu zprvu pojmenování „Chci se střížit žen“ (nenávisť k ženám), ale při tom se neprojevili humor a (nenávisť k ženám), ale při tom se neprojevili humor a účinnost hry. Když jsem však pochopil, že hrdina je vlastně milovník žen, který nechce být, ale který chce jen vypadat jako odpůrce žen — byl řidičí úkol stanoven takto: Chci z toho nenápadně vyvázatnout (kryje se nena- vistí k ženám), a hra ihned ozila.

Alé takový úkol se vztahoval spíše k mé roli a ne k celé hře. Když jsem tedy po dlouhé námaze pochopil, že pane hostinská, neboli, jinými slovy, „pani našeho života“ je žena (Mirandolina) a ve shodě s tím jsme formulovali účinný řidičí úkol, celý vnitřní obsah hry se vyloupl sám sebou.

Me příklady svědčí o tom, že v naší tvůrčí práci a v její technice je volba pojmenování řidičího úkolu Velmi často se řidičí úkol stane patrným až po předzaměření celé práci.

Casto jsou to diváci, kteří herci pomohou při hledání správného pojmenování řidičího úkolu. Nyní je vám jisté jasno, že nerozlučná spojitost řidičího úkolu s dramatem je organická, že řidičí úkol proniká až k samotnému jádru hry, k její nejnižší podstatě. Necht řidičí úkol pronikne co nejlouběji do duše

Druhého dne se konala v divadle zkouška. Vysvětlili Utiomky sotva divák nadchnou“.

Apollona na malé kousky a ukazuje každý z nich zvlášť. Uvádí role nepůsobi uspokojivě v celku. Rozbíjíte sochu ukolu. Proto také samy o sobě skvěle zpracované úseky je, je třeba především k průběžnému jednáni a k řídicímu míla jste si, že těchto cviků a všeho, co v „systému“ vůbec se hodí pro školní práci, ale ne pro představení. Neuvědomíte na vzájem nespojené cviky, v duchu „systému“, To měna, že na scéně neovítíte, nýbrž probíráte jednotlivě, směru. Bez nich nemůže být o „systému“ řeči. To znatoho vyžaduje konečný cíl a zásady našeho uměleckého podvědomí, nevdechujete roli „živou lidskou duši“, jak „kdyby“, nestrhujete k tvůrčí práci samu přirozenost a její nejdáte ani v daných okolnostech ani s magickým „Hraje-li bez průběžného jednáni, pak tedy na scéně však jen teorie, nezažít v praxi.

Z. o nich něco povšechného slyšela a věděla, byla to „A co průběžné jednáni, řídicí úkol?“ – zeptal jsem se ji. o tvůrčích zásadách „systému“.

Však pojímala každou část odděleně a chyběl jí přehled přezala ze „systému“. Vše bylo správné. Umielkyne role i práce na ni, všechny technické prostředky, které s ní změny. Probrali jsme spolu všechny momenty její cím se zoubalstvim, se vyptávala na přičiny udavší se ještě držela ve své šatně a s velkým vzrušením, hraničtise rozestli, když ona, neodličená, stále v převleku, mne Představení už dávno skončilo, herci i divadelní sluhové šatny. Herečka mne očekávala jako provinilá žacka. scéně. Po představení jsem zašel na její probu k ní do V té době jsem měl náhodou příležitost vidět ji na zedných umyslech.

divadlo a provdat se. Pak se mluvilo i o jejích sebevra- mezi dvěma židlemi. Říkalo se, že se Z. rozhodla opustit Zřeknuší se starého, nepřitnulá k novému a seděla šlo způsobu hry oproti novému, který si oblíbila. nost a vřtu v předchozí, jednak pochopila nevkus dřívější nedarilo. Jednak ztratila řemeslnou hereckou doved- Zkoušela vrátit se ke starému způsobu hry, ale ani to se herečka už „systém“ proklimala a snažila se ho zbavit. zaujati. Ale na venkově se opakovalo totéž. Nebohá

městě jsou nepřátelé „systému“ proti nové metodě výkon v různých městech, majíc za to, že v hlavním bezradnost, hraničtci se zoubalstvim. Ověřovala si svůj ve zkoušku. To vadilo její hře a zvyšovalo její zmatek, herečky. Každé nové vystoupení na scéně se jí měnilo jiné nedostatky. Není těžké představit si situaci ubohé vost, naturalistické detaily, formalistické prvky hry a okamžiky nadšení. Místo nich vykazovala nyní střízli- že ztratila to nejcennější, co měla: bezprostřednost, vzlet, Kupodivu se dřívější úspěch nedostavil. Lidé shledali, se vrátila znovu na scéně.

metodu u různých pedagogů, prodělala celý kurs a pak se scéně. Během několika let studovala Z. novou se od samého začátku a s tím úmyslem odešla na čas censtva, se zaujala „systémem“. Rozhodla se, přeskouít Herečka Z., která se těšila úspěchu a oblibě u obce ze skutečnosti. Povím vám jeden:

Více než co jiného vás o tom přesvědčí příklady vzate tvůrčí práci? Vyznam průběžného jednáni a řídicího úkolu v naší Jak vám dosti názorně vysvětlit ohromný praktický Od toho okamžiku je nu vše podřízeno.

mu řídicímu úkolu. koraliky provléká všechny prvky a zaměřuje je k společné- Avšak linie průběžného jednáni sjednocuje, jako nit jemně spjitosti, bez jakékoliiv naděje ozít.

momenty pravdy a vřty a vše ostatní by zivotilo bez vza- všechny dané okolnosti, vzájemný styk, přizpůsobování, Nebyt průběžného jednáni, všechny části a úkoly hry, jejíchž původ byl v rozumu, vřty a citu tvůrčího herce. dloužením linie úsilí hybných sil psychologického zivota, - A tak je pro herce průběžné dějství primým pro-

průběžné jednáni herečky ztrámené role.

visel a přeceti nám druhý nápis: Arkadij Nikolajevič ukázal na plakát, který před námi nazýváme my herci...

života herečky pojaté role, táhnoucí se celým dramatem, Toto činorodé vnitřní úsilí hybných sil psychologického k řídicímu úkolu.

k společnému, konečnému, ústřednímu cíli — to jest

otevřeni pokladen, aby přišli dřív na řadu a dostali lepší histek.

Byl jsem tím otřesen. Abych mohl ocenit nadšení těchto lidí, musil jsem se zptat sám sebe: jaká událost, jaká lakavá perspektiva, jaký neobyčejný zjev, jaký světový genius by mne mohl přimět k tomu, abych se ne jednu, ale mnoho nocí chvil na mraze? Tuto obět přináje k přístupu k pokladně a nezaručuje jim ani, že histek skutečně dostanou.

Nepodářilo se mi zodpovědět otázku a představit si takovou událost, která by mě pohнула k riskování zdraví a možná i života.

Jak velké významy má divadlo pro lidstvo! Jak hluboké musí promíknout toto poznání! Jaká cesta a štěstí pro nás, můžeme-li dávat tisícům diváků radost tak závatnou, že jsou pro ni ochotni riskovat život! Pociťuji jsem touhu, vytýčit si takový vysoký cíl, který jsem nazval hlavním řídicím úkolem a jeho vyplněním hlavním průběžným jedním.

Po krátké pomlce pokračoval Arkadij Nikolajevič: — Avšak běda, jestliže na cestě k velkému konečnému cíli, ať už je to řídicí úkol hry a role anebo hlavní řídicí úkol celého hercova života, věnuje tvůrčí pracovník více pozornosti nežli je třeba, mělkému, osobnímu úkolu.

— Co se v tom případě stane? — Toto: vzpomeňte si, jak si děti hraji s nějakým předmětem nebo s kamenem, přivázaným na dlouhém provázku, který roztačejí nad hlavou. Jak se otáčí, namotáva se provaz na hůl, na níž je přivázan a která mu dává pohyb. Rychle se otáčej, opisuje provázek s kamenem kruh a současně se namotává na hůl, kterou dítě drží. Nakonec se kámen přiblíží až k holi a strží se s ní.

A teď si představte, že když je tempo vraceního se kamene největší, nastaví někdo svou hůlku. Jakmile se hůlky dotknou, začne se provázek namotávat ze setrvačkovitosti na ni a ne na hůl, z níž pohyb vychází. Výsledkem je ten, že předmět se nedostane ke svému skutečnému vlastníkovi — hostíkoví, ale k jiné osobě, která zachytila provaz na svou hůlku. Přitom přirozeně ztratí hoch možnost ovládat svou hru a je z ní takto vyřazen.

Z. se pustila se zápalcem do této práce a žádala mne, abych jí poskytl několik dní, aby si ji mohla osvojit. Navštívoval jsem ji a kontroloval to, co tvořila v měšičce představení v nově, opravené formě. Nelze vypsat, co se toho večera dělo. Talentované herce se dostalo plného zadostučinění za její muka a pochvyby. Měla otrásající úspěch. Hle, co mohou zmocí umělecká, pozoruhodná, oživující průběžná jednáni a řídicí úkoly.

Není to přesvědčující důkaz jejích velikého významu pro naše umění? — Ale to mně nestačí! — zvolal Arkadij Nikolajevič po nedlouhé přestávce. — Představte si ideálního člověka herce, který se zcela zasvětil velkému životnímu cíli: povznášet a obšťastňovat lidi svým vysokým uměním, zjevovat jim skryté duchovní krásy geniačních vytvořitelů. Takový člověk bude vystupovat na jevišti, aby ukazoval a ozřejmoval divákům v divadle shromážděným, své nové pojetí geniační hry a role, jež podle jeho mínění odhaluje lépe myšlenku díla. Takový člověk—he-rec může zasvětit svůj život vysokému a kulturnímu poslání vzdělávání svých současníků. Prostednictvím osobního úspěchu je s to navodit obecnost myšlenky a city, blízké jeho uvědomlé duši a podobně. Nestačí to jako důkaz toho, jak vznešené cíle mohou mít velcí lidé? Dohodněme se na tom, že napříště budeme takovým životním cílům říkat hlavní řídicí úkoly a hlavní průběžná jednáni.

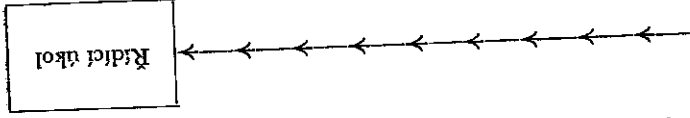
— Co je to? — Misto odpovědi vám budu vyprávět příhodu ze svého života, jež mi pomohla pochopit, to jest zakusit to, o čem je právě řeč.

Už je tomu dávno, co jsem se, večer před jedním z po-hostinských představení našeho divadla v Petrohrade, pozdízel na nepodatěné, špatně připravené zkoušce. Zachmuřený, nevrly a umavený jsem opustil divadlo. Náhle se naskytl mému zraku neočekávaný obraz. Spatřil jsem veliký tábor, který se rozprostřel po celém náměstí před budovou divadla. Hranice plaly, tisíce lidí seděli, drželi v tom velkém zástupu očekávali rána a káčh. Lidé v tom velkém zástupu očekávali rána a

narážíme ve svém úsilí po konečném, řídicím úkolu na velkého cíle za malý je nebezpečný zjev, který znehodnocuje celou hercovu práci.

... r. 19..

- Abyste mohli ještě lépe ocenit význam řídicího úkolu a průběžného jednáni, použijí grafického znázornění, - pravil Arkadij Nikolajevič, přistupuje k velkému černej tabuli a bera kousek křidy. - Je přirozené, aby všechny úkoly role bez výjimky a jejich krátké životní linie směřovaly k jednomu, pevně stanovenému a všem společnému cíli, tedy řídicímu úkolu. Asi takto: - Arka-



- Dlouhá řada malých, středních i velkých životních linií role má jediný směr - k životnímu úkolu. Krátké životní linie role se svými úkoly jdou logicky a důsledně za sebou, navazujíce jedna na druhou. Tak vzniká jediná, souvislá průběžná linie, která postupuje celou hru.

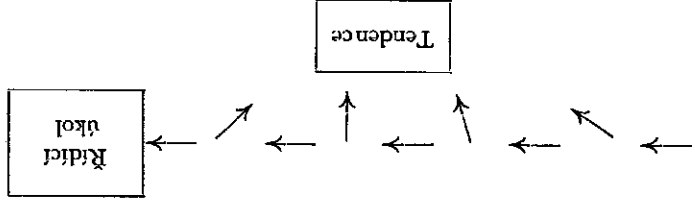
Představte si nyní na okamžik, že herec nemá řídicího úkolu, že každá z krátkých životních linií ztělesňované jím role má jiný směr. Arkadij Nikolajevič opět vyjádřil svou myšlenku náčrtkem, zobrazujícím převrnanou linii průběžného jednáni.



- Zde vidíte řadu velkých, středních i malých úkolů a nevelkých částí role, zaměřených na různé strany. Mohou ty dát souvislou přímku?

Všichni jsme doznali, že nemožno. - Za těchto podmínek je průběžné jednáni zničeno, hra je rozbita na části, roznesena do různých směrů a každá její část je odsouzena k samostatné, k celku se nevztahující existenci. V takové formě jsou jednotlivé části, byť i jakkoliv skvělé, pro hru bez významu. Uvádím třetí případ, - pokračoval ve svém výkladu Arkadij Nikolajevič. - Jak už jsem řekl, vyplývá v každém dobrém dramate jeho řídicí úkol a průběžné jednáni organicky ze samé povahy díla. To nelze beztestně, aniž bychom tím ubili dílo samé, porušit. Představte si, že chťší vložit do hry vedlejší, nepatřící k ní cíl nebo tendenci.

V tomto případě organicky s dramatem srostlý řídicí úkol i průběžné jednáni z části působí, ale co chvíli se musí natáčet směrem vložené tendence:



Drama s takto přelámanou páteří není schopné života. Proti tomu se ozal se všim svým divadelnickým temperamentem Govorkov: - Promíňte, prosím, vyberete jak režisérovi, tak herci všechny osobní iniciativu, osobní tvůrčí projev, jeho skryté JA, možnost obnovení starého umění a jeho přiblížení současnosti!

Arkadij Nikolajevič mu klidně vysvětlil:

- Vy a s vámi mnozí, kteří smýšlejí jako vy, zaměňujete a často nesprávně chápáte tři slova: věčnost, současnost a prostou aktuálnost.

Současné se může stát věčným, jsou-li na něm vázány velké problémy, hluboké myšlenky. Proti takové současnosti, jestliže ji básnické dílo vyžaduje, neprotestuji. V pravém opaku k tomu se užce aktuální nikdy nemůže stát věčným. To zije jen dnes a zítra už může být zapomenuto. A proto nelze věčný umělecký výtvor nikdy

- Každé jednání se setkává s jedním protivným směrem, které první jednání vyvolává a zesiluje. Proto paralelně s průběžným jedním, ale v opačném smyslu, probíhá protivně, jemu odporující průběžně jednání.

To je v pořádku a my musíme tento zjev uvítat, neboť reakce vyvolává přirozeně řadu nových akcí. Potřebujeme toto neustále napětí: vede k boji, k zápasu, k pátce, ke sporu a k celé řadě analogických úkolů a jejich řešení. Vyvolává aktivitu, účinnost, která je základem našeho umění.

Kdyby nebylo na scéně žádného průběžného jednání a vše by postupovalo vpřed bez odporu, neměli by představitelé, ani osoby, které představují, na jevišti co dělat a hra sama stala by se nedramatickou a proto nejevisti. Opravu — kdyby Jago nekul své lživé pikle, nemusil by Othello zářit na Desdemonu a zardoust ji. Ale protože Maura to táhne celou jeho bytostí k milované ženě a mezi nimi stojí Jago se svým průběžným jedním — vzniká pětáková, velmi dramatická tragédie s nešťastným koncem.

Není snad třeba zvlášť připomínat, že také linie průběžného jednání se skládá z jednotlivých momentů a z nepatrných životních linií hercem ztvárněné role. Pokusím se znázornit to, co jsem řekl, na příkladě Branda.

Dejme tomu, že jsme za řidičí úkol Branda stanovili jeho heslo: „všechno nebo nic“ (je-li to správně nebo ne, není pro nás příklad důležité). Takový řidičí princip, tanatika je strašný. Nepřipouští žádných kompromisů, úspěchu ani odklonů na cestě za výtčeným životním cílem. Pokuste se nyní zapojit na tento řidičí úkol celé hry jednotlivé části scény „s plenkami“, třeba tyč, jez jsme už kdysi rozebírali.

Začal jsem zaměřovat své myšlenky od dětských plenek k řidičímu úkolu „všechno nebo nic“. Smýšlenky představivosti sice pomohou najít závislost jednoho od druhého, je k tomu však třeba značného úsilí, které hru mrzáci.

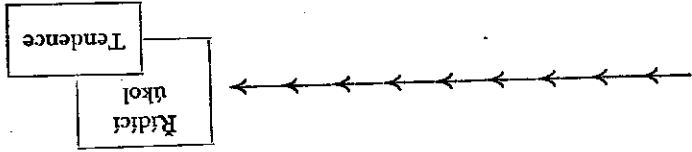
Mnohem přirozenější je, že jednání matky se neprojevuje souhlasně, nýbrž protisměrně a proto nejde Agnes

organický sloučit s obvyčejnou aktuálností, byť i byly napady rezisérů, herců a částečně vaše, sebedyťější. Když starému, celistvému klasickému dílu náslně naočkují aktuálnost nebo jiný cíl, hře cizí, projevuje se jako parazit na krásném těle a mrzáci ho často k nepoznání. Zamrzáceny řidičí úkol díla nepřítahuje a neuchvacuje, nýbrž toliko škodí a svádí na scesti.

Násilí je špatným tvůrčím prostředkem a proto znamená pomocí aktuálních tendencí „obnoveny“ řidičí úkol smrti pro hru i pro její role.

Byvají však, pravda, případy, kdy se tendence zapojují na řidičí úkol. Vím, že pomerančovniku lze naroubovat větévku citovníku a vznikne plod, kterému se v Americe říká „grapefruit“.

Takový roub se ujme někdy i na dramatu. Někdy na starý, klasický výtvor přirozeně naváže současná myšlenka, která celou hru ozvl. V tom případě však pozbývá tendence samostatné existence a mění se v řidičí úkol. Graficky to lze znázornit takto: linie průběžného jednání, táhnoucí se k řidičímu úkolu i k tendenci:



V tomto případě probíhá tvůrčí proces normálně a organická přirozenost díla není mrzáčena. Ze všeho toho vyplývá: Více nežli o cokoliv jiného dbjte o řidičí úkol a o průběžné jednání. Budte velmi opatrní s náslně do hry zaváděnou tendencí a s jinými záměry a cíli, které jí jsou cizí.

- Podarilo-li se mi dnes přesvědčit vás o svrchované vyjimečné a viděcí roli řidičího úkolu a průběžného jednání v tvůrčí práci, budu šťasten a budu mít za to, že jsem tím splnil svůj nejtěžší úkol — objasnění jednoho ze základních kamenů „systému“.

Po dosti dlouhé pomlce Arkadij Nikolajevič pokračoval:

„První kurs „systému“ je u konce, ale mně je na duši jako Gogolovi „tak smutno, tak divně“. Počítal jsem s tím, že naše skoro roční práce mně řekne něco o tvůrčí inspiraci, ale v tom smyslu nespínil, bohužel, „systém“ mě očekáváni.“

Pln takových myšlenek jsem stál ve dvoraně divadla, mechanicky jsem si navíkal píšť a lenivě jsem si obtačel krik šátkem. Náhle mi kdosi ustáčil štulec do boku. Vykřikl jsem, otočil jsem se a spatřil směřičlo se Arka-dije Nikolajeviče.

Všiml si mého rozpoložení a zachťelo se mu slyšet přičinu mé skleslé nálady. Dával jsem vyhybavé odpovědi, on však trval na svém a podrobně se mne vyptával:

— Co pociťujete, když stojíte na jevišti? — snažil se pochopit tolik mě sklíčující pochýbnosti o „systému“.

— V tom to právě vězí, že nic mimotřádného necítím. Na jevišti se cítím dobře, vim, co tam mám dělat, necítím tam nadarmo a neuzitečně; věřím všemu, jsem si vědom svého práva stát na scéně.

— Tak co chcete víc! Je to snad špatně, nelhat na scéně, věřit všemu, cítit se tam panem? To znamená velmi mnoho! — ujišťoval mne Torcov.

Pověděl jsem mu o inspiraci.

— Tu to máte! — zvolal. — Pro tohle nejsem povolán. „Systém“ nevyrabí inspiraci. Přípravuje ji jen příznivou půdu. Co se týče otázky, zda se dostaví, či ne, zepřejte se na to Apollona nebo své přirozenosti či náhodě. Já nejsem žádný kouzelník a ukazuji vám jen nová lákadla, prosředky k povzbuzení citu a prožívání.

Vám však poradím, abyste se v budoucnosti nehnal za přeludem inspirace. Přenechte tento problém kouzelníci přírodě a zabývejte se tím, co je dostupné lidskému rozumu.

Michail Semenovič Ščepkin psal svému žaku Sergeji Vasiljeviči Sumskému: „Snad hraješ někdy slabě, jindy jaksi uspokojivěji (závisí to často na tvém duševním rozpoložení), ale hraješ správně.“

K tomu musíte zaměřovat své herecké úsilí a snahy.

*) „Dopsis Ščepkina S. V. Sumskému“, M. S. Ščepkin, vyd. Su-vorina r. 1914 str. 177.

v této části po linii průběžného, nýbrž průběžného jednaní, ne k řídicímu úkolu, ale proti němu.

Když jsem si však začal dělat analógickou práci pro roli samotného Branda a hledal spojitost mezi jeho úkolem „přemluvit ženu, aby odezdala plenky a přinesla tím obět“ a mezi řídicím úkolem celé hry — přinesla tím obět“ — podarilo se mi najít tuto spojitost ihned. Je přirozené, že fanatik využíval všeho k sledování své životní myšlenky. Protijednaní Agnes vyvolávalo u Branda zesílené jednaní. Odtud došlo k zápasu dvou různých principů.

Brandova povinnost spočívá v zápase s materskou láskou; myšlenka zápasí s citem; fanatický pastor s trpící matkou; mužský živel s ženským.

Proto je v dané scéně řídicím faktorem průběžného jednaní Brand, kdežto nositelem průběžného dějství je Agnes.

Závěrem nám shrnul Arkadij Nikolajevič v několika slovech schematicky vše, o čem vykládal v průběhu celého letošního kursu.

Tento krátký přehled mi pomohl utřídit si vše, čemu jsem se za první učební sezónu naučil.

— A nyní naslouchejte obzvláště pozorně, neboť vám řeknu něco mimotřádně důležitého, — prohlásil Arkadij Nikolajevič: — Smyslem všech etap programu, jež jsme probrali od začátku své školní práce a všeho průzkumu jednotlivých prvků, provedeného za celý letošní učební semestr, bylo dosáznutí vnitřního scénického sebeuvědomění.

— To byl tedy cíl celé naší zimní práce. A ten si teď vyzádný a vždy bude vyzádný vasi vyjmečně pozor-nost!

— Ale ani v tomto rozvíteném stadiu není vnitřní scénické sebeuvědomění hotovo pro jemu, citlivě hledání řídicího úkolu a průběžného jednaní. Sebeuvědomění potřebuje důležitého doplnku. V něm spočívá hlavní tažemství „systému“, jež zdůvodňuje řídicí zásadu našeho uměleckého směru: „*Podnědné prostřednictvím vědomého*.“ K vykladu o tomto přistouplme pochmájlíc přísti hodinou.

~~Řek, postavená na správné koleje, se pohybuje do-
předu, rozstřihuje se a prohlubuje a nakonec vede k tvrn-
činnu nadšen.~~

~~Dokud se to však nestalo, buďte ujistěn o tom, že lež,
šarže, šablona a pitvoření se nikdy k nadšení nedovedou.~~

~~Proto se snažte hrát správně, uctě se připravovat pro
„vyšší inspiraci“ přiznivou půdu a věřte, že si ji tím více
nakloníte.~~

Ostatně, v přístích přednáškách si pohovoříme o
tvůrčím nadšení. Prozkoumáme i je, – pravil Torcov
na odchodu.

„Prozkoumat tvůrčí inspiraci? Uvažovat, filosofovat
o ní? Cožpak je to možné? Cožpak jsem uvažoval,
když jsem na produkci vyřkl své „Krev, Jago, krev!“
A uvažovala snad Maloletková, když křičela své skvělé
„Na pomoc!“ Budeme snad podobně, jako tomu bylo
u fyzických úkonů, z malých pravd a momentů vítý po-
trošičkách, po kouskách, po jednotlivých malých vy-
buzích sbírat a dávat dohromady inspiraci? – přemýšlel
jsem, odcházaje z divadla.