
JEVIŠTNI UMĚNÍ A JEVIŠTNI HŘEŠTIO

Dnes jsme se shromáždili, abychom vyslechli Torco-

vou poznámky ke své hře na zkušebním představení.

Arkadij Nikolajevič řekl:

- V umění je třeba především vidět a pochopit krásu.

Proto nejdříve vyzdvihneme a všimneme si nejpozor-

hodnějších momentů představení. Byly jen dva: první,

když Maloletková sletla se schodiště s úpěnlivým kř-

knem „Pomoc!“, druhý měl Nazvanov ve scéně „Krev,

jasný krev!“ V obou případech jste se jak vy, kteří jste

hráli, tak my, kteří jsme přihlíželi, docela poddali tomu,

co se odehrávalo na scéně, otráslí a rozohnili jsme se

tymž, všem společným, vzrušením.

Tyto zdárilé momenty, posuzujeme-li je samy o sobě,

lze nazvat *uměním prožívání*, které se pěstuje v našem

divadle, a jemuž se učíme tady, v jeho škole.

- Co je to umění prožívání? - zeptal jsem se se zájmem.

- Poznání je z vlastní zkušenosti. A nyní nám po-

vězte, co jste zakoušel v oněch okamžicích opravdové

tvůrčí práce.

- Nic nevím a na nic se nepamatuji, - pravil jsem

omámený Torcovovou chválou. - Vím jen, že to byly

nezapomennuté chvíle, že jen tak chci napřístě hrát,

a že takovému umění jsem hotov se oddat úplně...

Musil jsem se odmíct, sice by mi byly výtvarsky slzy.

- Jakže? Vy se nupamatováte na své vnitřní roz-

kolísání, když jste hledal vyjádření čehosi strasného?

Nezpomínáte si, jak vaše ruce, oči a celá vaše bytost

byly připraveny kamsi se vrhnout a cosi uchopit? Ne-

vzpomínáte si, jak jste se kousal do rtů a jedva zdržoval

slzy? - dotral Arkadij Nikolajevič.

- Ano, teď, když jste mně popsal co bylo, začínám se

upamatovávat na své pocity, - přiznával jsem se.

- A beze mně byste si je byl neuvědomil?

- Ne, neuvědomil.

— „Jednal jste tedy podvědomě?“
— „Nevim, snad je to dobře, nebo špatně?“
— „Velmi dobře, vedlo-li vás podvědomí správným směrem, ale špatně, svedlo-li vás na scestí. Ale vás ne svedlo a to, co jste nám dal v těch několika zdarlivých chvílích bylo výborné, lepší než vše co si jen můžeme

— „Opravdu?“ — ptal jsem se, nedýchaje šťastm.
— „Opravdu! Protože nejlepší je, když si role herce docela podmaní. Ten potom mimovolně prožívá život své role, nepozoruje, jak cítí a nemyslí na to, co dělá a vše vychází samo sebou z podvědomí. Bohužel však nejsme vždy s to řídit tuto tvůrčí práci žádaným směrem.“
— „Ocitáme se tedy, není-li pravda, v slepé uličce: máme tvořit unesení, a to nám umožňuje jenom podvědomí, ale my, jak sám vidíte, jím nevládáme. Pro-
mííte prostim, ale kde je východisko?“ — podíval se tro-
chu ironicky Govorkov.
— „Na štěstí je tu východisko! — přerušil ho Arkadij Ni-
kolujev. — Nespocívá v přímém, nýbrž v nepřímém plusobení vědomí na podvědomí. V lidské duši jsou totiž oblasti podřízené i vědomí a vůli. Tyto oblasti mohou ovlivňovat naše bezděčné duševní pochody.
Pravda, k tomu je třeba velmi složité tvůrčí práce, která probíhá jen zčásti pod kontrolou a bezprostředním vlivem vědomí. Z větší části je to práce bezděčná a pod-
vědomá. Stačí na ni jen tak zručná, geniální, citlivá, ne-
dostupná a zázraky uskutečňující umělkyně, jakou je naše organická přirozenost. S ní se nedá srovnat ani nejrafinovanější hercečka technika. Ta at nás učí! Takový názor a vztah k naší umělecké přirozenosti je charakteri-
stický pro umění prozívaní, — vykládá se zápalem Torcov.
— „A zvrtně-li se ta přirozenost?“ — optal se kdosi.
— „Je zapotřebí povzbuzovat a řídit ji. K tomu jsou tu psychologické metody, s nimiž se musíte seznámit. Jejich cílem je oživit a uplatňovat vědomými a ne-
přímými cestami v tvůrčí práci podvědomí. Ne nadarmo zni jeden z hlavních principů našeho umění prozívaní: „*Podvědomá tvůrčí práce přirozenosti, zprostředkovává vědomou psychologickou činnost umělce.*“ (Podvědomě — pro-
střednictvím vědomého, volní — prostřednictvím bezdě-
čného.) Přenechme vše podvědomě čarodějce přirode

— „podívil jsem se.“
— „Mně se to zda docela přirozeným, — pravil Arkadij Nikolujev. — Elektrina, vítr, voda a ostatní živelné pří-
rodní síly mohou být podmaněny člověkem jen prostřed-
nictvím svého tvůrčí síla se rovněž nemůže obejít bez inze-
nyra svého druhu — bez vědomé psychologičky. Jen
tedy, pochopí-li a vyčítí-li herce, že jeho vnitřní i vnější
život na scéně probíhá v jej obklopujících podmínkách
reálné a normálně až k hranicím a podle všech zákonů
lidské přirozenosti, otevrou se poznamenáhu hlubiny pod-
vědomí a z nich vystoupí pocity nám mnohdy nepochop-
itelné. Na krátkou nebo delší dobu si nás podmaní a
povedou nás tam, kam jim bude velet cosi v našem nitru.
Říkáme této neznámé a nebadatelné síle v našem herce-
kém žargonu „nátura“.
Ale stačí porušit náš pravidelný organický život, pře-
stat na jejíštví opravdové tvůrčí, a hned se citlivě podvě-
domí ve strachu před násilím skrývá v tajemných hlu-
bínách. Aby se to nestalo, je třeba především tvořit oprav-
dově.“
A tak je realismus ba dokonce naturalismus vnitřního
života herce nezbytný k vyvolání činnosti podvědomí
a k vyvolání tvůrčí inspirace.
— „To znamená, že naše umění potřebuje neustále
— Neustále podvědomě a s nadšením tvořit nelze, —
poznámenal Arkadij Nikolujev, — takových genů není.
Proto nám ukládá naše umění alespoň přípravu půdy
pro takové skutečně podvědomé tvoreni.
— „A jak se to dělá?“
— „Především je třeba tvořit uvědoměle a opravdově.
Tak je připravována nejlepší půda pro vzklíčení podvě-
domého a spontánního.
— „A proč?“ — nechápal jsem.
— „Protože uvědoměle a opravdově předpokládá prav-
du. Pravda pak probouzí viru a uvěří-li přirozenost

Podnicen dlouhými spory s Pašou Sustovem, využil jsem první příhodné chvíle a řekl Arkadiji Nikolajeviči: „Nechápu, jak je možné naučit člověka správně pro-
 žít a pročitovat, jestliže mu to samo „nechtí“ a „ne-
 přání“!
 „Op si myslíte o tomhle: je možno působit na sebe
 tím druhého tak, aby se zaujal roli a jejím obsahem?“
 zepál se mne Arkadij Nikolajevič.
 „Děje tomu, že ano, třeba to není nikterak snadné,
 - odpověděl jsem.
 - Je možné vytknouti si v ní zajímavé a vážné úkoly,
 hledat správná hlediska na ni, probuditi v sobě opravdo-
 vě usilí po jí odpovídajícímu výrazu?
 - Je to možné, - souhlasil jsem opět.
 - Zkusíte tedy, ale opravdu vážně a svědomitě, dovést
 podobnou práci do konce a zůstatte při tom chladným
 a nezápasným! Nesvedete to! Docela jistě se vzrušíte
 a začnete se ocítat v postavení jednajících osoby kusu,
 začnete sám zakoušet jemu odpovídající pocity. Propra-
 cujte si takovým způsobem svou roli a pak vám bude
 jasné, že každý okamžik vašeho života na scéně vyvolá
 ve vás nějaký analogický prozitek. Souvislá řada tako-
 vých okamžiků vytváří pevnou linii prožívání role, „její
 zřetelně lidským duchem“. A především takovito,
 jasné svědomělé jednaní herce na scéně, v atmosféře
 prvotní vnitřní pravdy, vyvolává lépe než co jiného po-
 citovost a nejlepší oživuje na kratší či delší dobu podvě-
 domě a intuitivní jednaní.
 - Ze všeho, co bylo řečeno jsem vytvořuměl, že studium
 našeho umění nás vede k poznávání psychologe proži-
 vání. Vždyt prožívání nám pomáhá dobrat se hlavního
 cíle tvůrčí práce - „vdechnutí lidského ducha do role“,
 - snažil se vyvodit důsledky Sustov.
 - „Cilem každého umění není jen „vdechnutí duše role“,
 ale i její vnější vyjádření uměleckou formou, - opravil
 Sustov Torcov. Proto nesmí herec prožívat roli jen
 vnitřně, ale musí dát prozitému také vnější výraz. Vším-
 náte si tedy, jak závislost vnějšího podání od vnitřního
 prožitku je mimorádně velika právě v umění, jaké jsme
 si my předsevzali. Aby byl herec s to dát výraz i nej-

tomu, co se v člověku děje, sama se pouští do díla. Za ni
 se probouzí podvědomí a může se probudit i nadsení.
 - Co znamená hrát roli „opravdově“? - vyptával
 jsem se já.
 - Znamená to: v životních podmínkách role a v plné
 shodě s ní správně, logicky, důsledně a lidsky myslit,
 chtít, usilovat a jednat na divadelních prknech. Jakmile
 se toho herce dobere, přiblíží se roli a začne souběžně
 s ní cítit.
 Řečeno naší mluvou znamená to *roli prožívat*. Tento
 proces i termín její označující mají v našem umění zcela
 výjimečný, zásadní význam.

Prožívání pomáhá umělci k dosažení hlavního cíle
 jevištního umění, který spočívá *ve vdechnutí života a ducha*
roli a v podání tohoto života na scéně v umělecké formě.
 Jak vidíte, nespočívá náš hlavní úkol toliko v tom,
 abychom dali roli vnější životnost, ale především v tom,
 abychom na scéně podali vnitřní život zobrazené posta-
 vy a celé hry, přizpůsobující tomuto cizímu životu své
 vlastní lidské smysly, odevzdávající mu všechny orga-
 nické prvky vlastní duše.
 Zapamatujte si jednou provždy, že k tomuto hlavnímu
 zásadnímu cíli našeho umění musíte směřovat v každém
 okamžiku své tvůrčí práce a svého života na scéně.
 Proto se tedy zamýšlíme především nad vnitřní povahou
 role, to jest nad její psychologí, jež se v ní vytváří v prv-
 běhu vnitřního pochodu prožívání. Ukazuje se, že tento
 je hlavním momentem hercovy tvůrčí práce a první jeho
 starostí. Roli je nutno prožívat, to znamená cítit souběž-
 ně s ní vždy a při každém jejím opakování.
 - Každý velký herec musí pročitovat a skutečně pro-
 cituje to, co předstává, - říká starý Tomáš Salvin,
 cituje to, co předstává, - říká starý Tomáš Salvin,
 nejlepší představitel této školy. - Třetím důkazem, že je
 povinen zakoušet své vzrušení ne jednou či dvakrát při
 učení se roli, ale ve větší či menší míře při každém, at
 prvním, či tisícím jejím ztělésnění...*) - citoval Arka-
 dij Nikolajevič ze statí Tomáše Salviného (jeho odpověď
 Coquelimovi), kterou mu podstříhl Ivan Platonovič.
 Stejně se dívá na herce umění i naše divadlo.

*) T. Salvin, „Několik myšlenek o scénickém umění“, ruský čas.
 „Herc“, č. 14, r. 1891, str. 58.

— Ano, ano, to je právě to, po čem z celé duše dychtím! — zvolal jsem nadšeně. — A jak jsem šťasten, že se mi podarilo, třebaš jen částicně, naplnit hlavní cíl našeho umění prozívaní.

— Nebudte předčasně unesen, — zchladiť mě nadšením Torcov. — Nebo se nakonec dočkáte hořkého rozčarování. Nezaměňujte právě umění prozívaní s tím, co jste ukázal při celé scéně na produkci.

— A co jsem tedy ukázal? — tázal jsem se jako zločinnec na rozsudek.

— Řekl jsem už jednou, že v celé vámi předvedené velké scéně bylo jen několik zdatných okamžiků operativního prozívaní, jež vás přiblížily našemu umění. Po-uzil jsem jich, abych názorně ukázal vám i ostatním žákům základní pojmy námi uznávaného umění tak, jak jsme o nich právě hovořili. Pokud se týče celé scény Othella a Jago, nelze vaše výkony v ni nikterak pokládat za příklad umění prozívaní.

— A zač je lze pokládat?

— Za tak zvanou hru „vycházející z nitra“, — vysvětlil Torcov. — Jednotlivé momenty nabývají náhle a neočekávaně velké umělecké kvality a ořeznosti pro diváka. V těch okamžicích herec prožívá, nebo tvoří intuíci, improvizuje. Ale citíte se povoláním a dostatečně i fyzicky silným, abyste hrál ve všech pěti ohromných dějstvích „Othella“ s týmž elánem, s jakým jste náhodou zahrál v jediné kratičké scéně „Krev, Jago, krev“?

— Nevím zda...

— Ale já vím až příliš dobře, že na takový úkol nestará ani herec s vyjímáním temperamentem a ohromnou fyzickou silou! — odpověděl za mne Arkadij Nikolajevič. — Na pomoc přirozenému fondu je zde třeba ještě dobře propracované metody psychologické. Ale všechno toho vy ještě postaráte, právě tak, jako herci hrájící z nitra a přitom tu techniku neuvažující. Tak jako vy, i oni společně jen na vnuknutí. Nedostaví-li se, nemají čím zaplnit mezery ve hře, prázdná, neprožita místa role. Tak vznikají při repródakci role dlouhé periody nervového ochabnutí, dokonalá umělecká nemožnost a hlavní diletanťská smrtarina. V těch okamžicích vaše podání role, jako každého herce, „z nitra“, zneživitelo, zneprivozenélo a zdřevěnelo. Tak jako když kulháte jste

jemnějšímu a často podvědomému hnutí, musí mít nutně k dispozici vyjímání tvárny a dokonale vypěstěný hlasový a tělesný aparát. Hlas i tělo musí naprosto lehce a bezprostředně, hbitě a přesně zrcadlit nejjemnější, téměř nepostihnutelné zachvěvy. Tady vidíte, z jakých důvodů musí herec našeho druhu, mnohem více nežli v umění jiných tendenci, pečovat nejen o vnitřní aparát, uskutečňující pochod prozívaní, ale i o vnější tělesný aparát, věrně reprodukuující výsledky tvůrčí práce smyslu, — o vnější formu *prežítelnosti*.

Ukazuje se, že podvědomí silně ovlivňuje tuto práci. A v oblasti přetělesnění se nemůže s podvědomím srovnávat ani nejvyšší herceka technika, i když tato sebevědomě hlásá svou dokonalost.

Naznačil jsem vám v posledních dvou hodinách v hrubých rysech, v čem záleží naše umění prozívaní, — uzavíral Arkadij Nikolajevič.

— Věřme, a skutečnost nás o tom stále ubezpečuje, že jen takové scénické umění, jež je prostoupeno živým, organickým prožitkem slověka-herce, může umělecky vyjadřit všechny nepostihnutelné odstíny a celou hubinu vnitřního života role. Jen takové umění může zcela uchvátit diváka, způsobit, aby nejen pochopil, ale především prožil vše, co se na scéně děje, může rozmnožit jeho vnitřní zkušenost a zůstat v něm časem nesmazatelné stopy.

Ale kromě toho, a i to je neobvyčejně důležité, zachraňuje hlavní metody naší tvůrčí práce a zákony organické přirozenosti, na nichž naše umění spočívá, herec před pádem. Kdo ví, s jakými režiséry a v jakých divadlech budete jednou pracovat. Zdaleka ne všude a všichni se při své tvůrčí práci řídí požadavky přírody. Poně-vice jsou tyto hrubě znásilňovány a to znamená vždy úpadek herce. Budete-li si neustupně vědomi mezi skutečného umění i organických zákonů své tvůrčí přirozenosti, nikdy nesejdete na scestí a budete s to kontrolovat a napravovat své chyby. Zato bez pevných základů, kterými vás může podéprti umění prozívaní, jež se řídí zákonem herce přirozenosti, zbloudíte, zmátnete se a pozbudete kritických měřítek. Proto také pokládám vyjímky, studium základů našeho umění prozívaní. Tím má začít naprava každého herce.

středal chvíle vzlétu se šnitrou. Ted vite, jaky hercky vřaz myslime ve své hercké řetí hrou „z nitra“.
Kritika, již podrobil Arkadij Nikolajevič mě nedostarky, na mne silně zapůsobila. Nejen že mě roztrpčila, nýbrž i polekala. Docela jsem poklesl na duchu a už jsem nevnímal nic z toho, o čem dále Torcov hovořil.

Arkadij Nikolajevič pokračoval ve svých přednáškách o naší hře na veřejné zkoušce.
Když vstoupil do třídy, obrátil se na Pašu Sustova: – U vás jsme viděli také několik záblesků skutečného umění, jenže ne umění prožívání, ale, zni to poněkud divně, *umění představování*.
– Představování? – velmi se podivil Sustov.
– Jaké je to umění? – vptávali se žáci.
– Je to jiný umělecký směr. Než, v čem spočívá, at vám objasní ten, kdo jej předvedl v několika zdárných chvílich na scéně.
– Sustove! U pamatujte se, jak jste vytvářel roli Jaga, – obrátil se Torcov na Pašu.
– Slyšel jsem něco o našem umění od strýce. Ujasnil jsem si tedy hned vnitřní náplň role a podrobil jsem ji pečlivému rozboru, – přesně se ospravedlnil Sustov.
– Strýček vám při tom pomáhal? – vptával se Arkadij Nikolajevič.
– Jen trochu. Doma se mi zdálo, že jsem se dobral skutečného prožívání. Někdy jsem prociťoval jednotlivá místa role i na zkouškách. Proto nechápu, o jaké umění představování tu běží, – obhajoval se dále Paša.
– Představitelé tohoto uměleckého směru také svoje role prožívají – jednou nebo vícekrát, – doma či na zkouškách. To, že zde nechybí hlavní proces – prožívání, nám dovoluje, abychom pokládali i je za opravdové umělce.
– Avšak jak prožívají v tomto případě roli? Stejně jak prožívají pokazdék, jako v námi zastávaném umění. Ale je-li možno prožít jen jednou nebo několikrát, ozřejmit

– Ale kde asi vzal synovec Sustova to umění představení?
– Ale kde asi vzal synovec Sustova to umění představení?
umění.
momenty hry a představení měly působnost skutečného umění.
ozvuk někdejšího pochodu prožívání způsobil, že jisté mluvil o skutečné, živé, „zduchovělé“ roli. Tento byl doveďně snímány kopie, byl dobrý, opravdový, že Nicméně jsem po celou tu dobu cítil, že original, s něhož improvizaci a zbavuji hru svěžesti a bezprostřednosti. už má jednou provždy určené formy hry, které vylučují hře bylo cosi chladného, a to mě přimělo k podezření, že na několika místech výraznosti, herckosti, ale... V celé v prociťování role nezpozoroval. Napopak, uchvátli mě vovy hry. Ale u Sustova jsem té svěžesti a improvizace se dalo říci o některých zdárných okamžicích Nazvano-práce dodává reprodukcí svěžesti a bezprostřednosti. To a totiž téma, které je pevné stanovené. Taková tvůrčí V našem umění se mnoho jakoby improvizuje na jedno okamžiku a pokazdék znovu prožívána a znovu ztělsována.
– Ne, – protestoval Arkadij Nikolajevič. – V našem umění prožívání musí být představována role v každém okamžiku a pokazdék znovu prožívána a znovu ztělsována.
– V našem umění se mnoho jakoby improvizuje na jedno a totiž téma, které je pevné stanovené. Taková tvůrčí práce dodává reprodukcí svěžesti a bezprostřednosti. To se dalo říci o některých zdárných okamžicích Nazvano-vovy hry. Ale u Sustova jsem té svěžesti a improvizace na několika místech výraznosti, herckosti, ale... V celé představování tu běží, – obhajoval se dále Paša.
– Představitelé tohoto uměleckého směru také svoje role prožívají – jednou nebo vícekrát, – doma či na zkouškách. To, že zde nechybí hlavní proces – prožívání, nám dovoluje, abychom pokládali i je za opravdové umělce.
– Avšak jak prožívají v tomto případě roli? Stejně jak prožívají pokazdék, jako v námi zastávaném umění. Ale je-li možno prožít jen jednou nebo několikrát, ozřejmit

či se snad, jednou vznikla a navždy ustnulá, opakovala mechanicky, bez jakékoli účasti citu?

— Mně se zdálo, že jsem ji prožíval pokazdě znovu.

— Ne, na veřejně produkci to k divákům neprošlo. Stoupenčí umění představování si počínají stejně jako vy: snaží se vyvolat a zachytit v sobě samých typické lidské rysy, zobrazující vnitřní život role. Vytvořiv pro každou z nich jednou provždy nejlepší formu, učí se pak herce fakticky jen mechanicky, bez jakékoli účasti smyslu ji reprodukovat v okamžiku svého veřejného vystoupení. Toho se dobírá prostřednictvím vycvičených svalů těla, tváří, prostřednictvím hlasu, intonace, celé virtuózní techniky a vyjadřovacích prvků našeho umění, během nekonečných opakovacích cvičení. Svalová pa-měť je u takových herců umění představování vyvinuta do krajnosti.

Uvlyky takto mechanické reprodukci role, opakuje herce svou práci bez ztráty nervových a duchovních sil. Poslednější je pokládáno nejen za nežádoucí, nýbrž dokonce za škodlivé při tvorbě práce na veřejnosti, protože každé vzrušení porušuje hercovo sebevládání a mění jednou provždy nemeňitelný plán i formu. Vzdýt ne-ujmu působivosti.

Všecko to se vztahuje v té či oně míře na zmíněná místa vašeho Jaga.

Ted se rozpomemte, jak probíhala vaše práce dále.

— Jiná místa role a sama postava Jaga mě neuspokojoval. I o tom jsem se přesvědčil v zrcadle, — vzpomínal jsem si vzpomínal na jednoho známého, který sice nebyl v žádném přímém vztahu k mé roli, ale jenž dobře zřetles-ňoval, alespoň se mi tak zdálo, lživost, zlobu a uskoknost.

— A vy jste začal po něm posilňovat a napodobovat ho?

— Ano.

— Jak jste zpracovával to, co jste převzal?

— Po pravdě řečeno, prostě jsem kopiroval vnější zpu-soby svého známého, — doznal Paša. — Viděl jsem ho v duchu vedle sebe. Chodil, stál, sedl a já po něm sňihal a dělal po něm vše, co dělal on.

— To byla velká chyba! V tom okamžiku jste zaměnil umění představování za obyčejně opicení se, za kopiro-

— Jen dovoite, abychom si vás rozebrali a proto vy-právějte dále, jak jste pracoval na Jagovi? — navrhl Torcov Sustovovi.

— Abych si ověřil, jak se u mne navenek projevuje pro-žívání, vzal jsem si na pomoc zrcadlo, — rozpomínal se Paša.

— To je nebezpečné, ale zároveň typické pro umění představování. Uvědomte si jednou provždy, že zrcadlo se musí používat jen velmi opatrně. Navyká herce divat se na sebe, ale ne do sebe.

— Ale přesto mně zrcadlo umožnilo vidět a pochopit, jak se u mne projevují prožitky navenek, — obhajoval se Paša.

— Vaše vlastní prožitky, nebo padlané prožitky role?

— Mé vlastní, ale Jagovi přizpůsobené.

— Nezájmal vás tedy při práci se zrcadlem ani tak zevnější a vnější uzpůsobení, ale především to, jak se u vás lysiscky projevovaly v nitru prožívané pocity, — při-tomnost lidské duše v roli? — nalehal Arkadij Nikola-jevič.

— Ano, ano, právě tak!

— Také to je typické pro umění představování. A právě proto, že je uměním, vyžaduje scénické formy, jež by zobrazovala netoliko zevnější stránku role, ale především její vnitřní obsah — „přítomnost lidské duše v ni“.

— Pamatují se, že jsem byl na některých místech sám sebou spokojen, to když jsem pozoroval, že je zrcadleno právě to, co jsem pociťoval, — vzpomínal si dále Paša.

— A že jste si tedy řekl, že takto budete jednou provždy vyjadřovat své city?

— Zvykl jsem si na tyto vždy stejně vyjadřovací prvky při částem jejich opakování.

— Nakonec jste si pro zdatilá místa role vypracoval určitou vnější formu scénické interpretace a dobře jste ovládl techniku její realisace?

— Zdá se, že ano.

— A pak jste té formy používal při tvorbě práci vždycky, at doma či na zkouškách? — ověřoval si Torcov.

— Snad ze zvyku, — přiznával se Paša.

— A ted nám povezte ještě tohle: vznikala tato jednou určená forma vždy znovu, pokazdě z vnitřního prožitku,

váň, za imitaci, které nemáš nic společného s tvůrci
práci.

— Ale co jsem měl dělat, abych Jagovi vstíkl náhodně
z vngjsku vzatou tvářností?

— Nový materiál měl projít vaší duší, měl jste jej oživit
přislušnými nápady své představitivosti, jak se to děje

v našem umění prožívání.

A když jste organicky přejal oživlý materiál a pomysl-

ná tvářnost role byla hotova, měl jste přistoupit k nové
vítěli umění představování, znamenitý francouzský

herc Coquelin starší.

Herce si vytvořil ve fantasií vzor a pak „podoben ma-

liti přenášel každý jeho rys ne na plátno, ale na sebe

sama...“ — čelil Arkadij Nikolajevič ze spisku Coquelinu,

který mu podal Ivan Platonovič. — „Vidi na Tartuffovi

nějaký kostým, obleká ho na sebe, pozoruje jeho chůzi

a kopíruje ji, studuje jeho fyziognomii, a přejímá ji. Pri-

zpusobuje mu svou vlastní tvář, rozkrájuje, rozřezává

a sesívá, abych tak řekl, svou kůži tak dlouho, dokud

kritik, skrytý v jeho původním já, neshledá sám sebe

uspokojivým a dokonalé shodným s Tartuffem. Ale to

není ještě vše; to by zůstalo jen při vnější shodě, při po-

dobnosti se zobrazovanou osobou, ale nebylo by to ještě

zpodobněn typů. Je dále zapotřebí, aby hercův Tar-

tuffe mluvil hlasem, který u Tartuffa slyší, a aby byla

dokonalé určení celá role, musí se pohybovat, chodit,
gestikulovat, naslouchat a přemýšlet jako Tartuffe,
musí mít Tartuffovu duši. Teprve pak je portet
hotov; je ho možno dát do rámu, to jest na scéně
a divák řekne: „Vida, Tartuffe!“... anebo pracoval
herce špatně.*)

— Ale to je strašně těžké a složitě! rozličoval jsem se ja.
— Ano. Sam Coquelin to doznává. Říká: „Herce nezí-
je, ale hraje. Zůstává chladným k objektu své hry, ale
jeho umění musí být dokonalé!“

— A skutečně, — dodal Torcov, — umění předsta-
vování vyžaduje dokonalosti k tomu, aby zůstalo
uměním.

*) Coquelin starší, „Herce umění“, nakl. Kijevského dramati-
div, Kijev 1909, str. 8—9.

Není tedy jednodušší důvěřovat přírodě, přirozené
práci a opravdovému prožívání? — Vypíral jsem se.
— Na to odpovídá Coquelin sebevědomě: „Umění
je realita a dokonce ne její zobrazení. Umění před-
stavuje tvůrce sama. Vytváří svůj vlastní život mimo čas
a prostor, svůj překrásný abstraktní svět.“
* Ovšem, že nemůžeme souhlasit s takovou samolibou
zvou jedine svrchované a nedostizné umělkyni —
míjí přirozenosti.

Opradu! Snad si nemyslí, že jejich technika je sil-
nější nežli příroda sama? Jaka posetlost! — nemoži jsem
porácht vzrušení.

Věřt tomu, že vytvořil na scéně vlastni, lepší život.
Nejen realni, lidsky, jaky zřijeme ve skutečnosti, ale jiný

z jeho scéně vylepšeny.

Nejen představení každou roli sprá-
vně a lidsky, jen z počátku, v přípravě fází práce, ale

v každém okamžiku práce na scéně přecházejí do konven-
čního prožívání. Toto chtějí ospravedlnit asi takto: di-

vořit a představovat v něm jsou smívená, jevíte však
na práci málo prostředků, aby mohlo vzbudit iluzi sku-

pnutí, ale má ji mít v oblíbě.

Práce je krásná, ale nepřilís hluboká,
nežli silná. Forma je při ni zajímavější

nežli otřese.

umění může zapůsobit skvělymi
zábavami, pokud je přijímáš, zůstávají ti

Učin takového umě-
ně, ale nechodí. Spíše se mu obdivuješ, nežli

to, co má
scenickou krásou, či to, co
působí v mezích možnosti

ale k vyjádření hlubokých vášní jsou jeho
prostor, čas, ale k vyjádření hlubokých vášní jsou jeho

psychy nedají se ovládnout jen prostředky
umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

umění. Vypracují se ovládnout jen prostředky

Prostřednictvím mimiky, hlasu a pohybu ukazuje te-
meslný herec divákům jen větší šabloun, která jako by
vyjadřovala „přítomnost lidské duše v roli“, mrtvou
masku neexistujícího citu. Do takové větší šarže je
zpracován velký výběr všemožných hereckých vyjadro-
vacích prvků, způsobů, prý vyjadřují největšími pro-

ztělesňujícím. Je to obyčejně opicemi se.
vositi role. Nepravíte, a proto nepoznané ani herecem roli
velmi primitivní, formální, větší vyjadřeni cizí pocito-
postoužit si prostou, konvenční hereckou šarží. To je
jevy neexistujícího prožívání? Nezbyvá nic jiného, nežli
je napovědi? Jak vyjadřit hlasem a pohybem větší pro-
jak to udělat? Jak najít větší formu bez vnitřní, cito-
zámi největších forem tohoto tvůrčího procesu.

nejší prožívat roli, proto se nikdy nedoberou ani k po-
němž jeho největšího projevu. Ale řemeslní herci ne-
tak napodobovat cit nelze, lze usoudit nanajvýše
nou, ale k tomu je třeba zakusit analogické prožívání.
k vyjadřeni citového obsahu role je nutné k němu pro-
a jak vznikly:

– Pochopíte to lépe, až se dovíte, odkud přišly a jak
byly vytvořeny prvky řemeslné hry, kterým v našem ja-
– V čem záleží toto zjednodušení? – optal jsem se.
jevího projevu. To velice zjednodušuje úkoly řemesla.
projevů ho jednou pro vždy zpracovávanými prvky
k největší herci dovedou jen deklamovat text role do-
role o sobě. Neumějí prožívat a skutečně ztělesnit prozité.
hodny. Herci toho druhu nedovedou vytvářet jednotlivé
je proces prožívání nezbytný, je v řemesle zbytečný a na-

Zatím co v umění prožívání a v umění představení
nebo umělecké představení jeho výsledku.

– To zase začíná tam, kde ustává tvůrčí prožívání,
– A co řemeslo? – tázal se Govorkov.

– Nemí opravdového umění bez prožívání. Práve
umění začíná proto tam, kde se citu dostává jeho práva.
uměním a řemeslem:

– Nemí opravdového umění bez prožívání. Práve
umění začíná proto tam, kde se citu dostává jeho práva.
uměním a řemeslem:

– Remeslem. Pravda, ne tak špatným, s poměrně
všeobecně vypracovaným přednesem role a přejatými výra-
zovými prostředky.
Pomijím dlouhý spor, do něhož zabředl Govorkov,
na přecházení přímo k Torcovu vytýčení hranic mezi
uměním a řemeslem:

– A čím je tedy má hra?
společného.
ně umění. Pak sám poznáte, že vaše hra nemá s ním nic
nout hlebději a pochopit, kde začíná a kde končí skuteč-
Neklamte tedy sama sebe, ale snažte se raději promít-
tam nemůže být řeči o opravdové tvůrčí práci.

živého, smyslového souzvuku s představenou osobou,
že jste vykonali umělecký čin. Ale tam, kde není pocitu
jste ji, ani nepředstavoval, ale právě naopak, a už myslíte,
A vy, Govorkove, jste nepojal roli z vnitřku, neprožili
stavu.

něco, co se vůbec nehodilo pro jimi představené po-
latelymi gesty a pozami; zkrátka, přinesli na jeviště
pobíháním, baletními skoky, zoufalou packanici, neod-
efektní intonaci, techniku hry; druzí rozveselili diváky
jedni nám předváděli na produkci svůj hlasový aparát,
podstatné pro roli a umění. Totéž se přihodilo vám všem.
cují a na scéně přinesou něco, co vůbec není důležité a

Přihází se zhnusta, že i velmi zkuseň herci doma vypra-
něma žádného vztahu k ní?

pocit, analogické s životem role, nebo něco jiného, co
nepocítuji. Důležité je, co na scéně prožíváte. Vlastní
nic necítit, byla by to mrtvola. Vždyť jen umělci ničeho
cítí a prožívá, – prohlásil Arkadij Nikolajevič. – Kdyby

– Každý člověk v každém okamžiku svého života něco
a prožívá to, co na scéně dělá.

se Govorkov dale přel a ujišťoval, že vždy plně prociťuje
tento proces na scéně nebo dokonce doma ovláda. Přesto
živání, a že mimo to není tak jisto, zda Govorkov vůbec

umění představení potřebuje nezbytně procesu pro-
zapochyboval o správnosti jeho tvrzení a upozornil, že
tak a nejnak nablíží na tvůrčí práci. Arkadij Nikolajevič

muje jeho herecký pud, jimi že je uchvácen; že zrovna
tohoto směru jsou jeho duši blízké, že zvláště k nim inkli-

lem, že je vlastně herec umění představení, že zásady
Při dnešní hodině ujišťoval Govorkov s velkým zápa-

podloženým opravdovým prožíváním, tvůrčí, uměleckou
hodnotu.

... 7. 19..

Tato jednou provždy stějná citová maska se rychle odtrá, ztrácí i ten svůj nicotný odstin života a mění se v obyčejnou, mechanickou hereckou šablonu, trlé, nebo konvenční vnější znak. Nekonečná řada takových šablon jednou a provždy daných do vlnku té které roli, předstává se hotový herecký ceremoniál či rituál, který jde taku v ruce s konvenční jevištní deklamace textu. Všemnitěmto vnějšími vyjadřovacími prvky chtějí herci řemeslně povahy nahradit živé, původní vnitřní prožívání a tvůrčí práci. Ale nic z toho nelze srovnat s pravým cílem, který se vzpírá vyjádření mechanickým řemeslným prostředky.

Jestliže některé z těchto šablon působí ještě jako takz efektně, uráží jejich naprostá většina svým nekusem a udává omezenost, s níž se dívá na lidský cit, stereo-typnost, s níž jej pojímá, a vůbec tupeší.

Alle čas a stáletý zvyk dělají i zručdy a nesmysly blízky mi a milými (tak na příklad časem uzákoněné úskleby operetního komika a věčně mladá starokomický nebo samy od sebe se ovtírající dvoje mstivosti při vstupu a odchodu hostujícího herce a hrdiny kusu nám připadají dnes jako docela normální divadelní zjev.

Proto mohla zřemeslnět i ta nejabsurdnější šarže a tvoří nyní součást hereckého ceremoniálu; některá je už tak zvrhla, že hned nevíš, odkud se vůbec mohla na scéně dostat. Herecký prvek, který ztratil veškeren vnitřní obsah, z něhož se zrodil, zůstává obyčejnou jevištní konvencí, jež nemá ničeho společného se skutečným životem a proto znemohuje lidskou přirozenost herce. Takovými konvenčními prvky je přepínán balet, opera a zvláště pseudoklasická tragédie, v níž se pokoušejí jednou provždy ustálenými řemeslnými prostředky vyjadřit ty nejsložitější a nejzvláštnější prožitky hrdinu (masku) na příklad, přehnaná póza, „drásání“ srdce z hrudi ve chvílích zoufalství, hrození pěstí při mstě a spínání rukou k nebi při modlitbě).

Řemeslný herec je přesvědčen o tom, že úkolem takové všeobecné herecké řeči a plastiky (na př. sladký tón v lyrických pasážích; nudná monotónní deklamace epické poesie, syčící při vylevech nenávisť, falešné slzy v hlase při vyjádření hore), je, abych tak řekl, oblazení jeho hlasu, díky a pohybu, že po nich zkrátami, že budou

středky všemožná citová hnutí, s nimiž je možno se při scénické praxi setkat. V těchto řemeslných prostředcích není vůbec citu, ale jen napodobení, opíčení se po předpokládaném jeho výrazu; duchovního obsahu nemají, jen vnějšek tu nalhává, že jej zrcadlí.

Jedny z těchto jednou provždy ustálených prvků se udržují řemeslnou tradicí, vyslapanou odedávna, jako na příklad pokládání ruky na srdce k vyjádření lásky, nebo trhaní límce při vyjádření smrti, jiné jsou odkoukaný hotové od talenťovaných současníků (těžba otlaměte hrbetem ruky, jak to dělala v tragických momentech hry Věra Fedorovna Komissarževskaja). Třetí druh prvků vynalezli sami herci.

Existuje zvláštní řemeslná manýra přednesu role, to jest manýra hlasu, díky a intonace (přehnané zvukové gradace a kadence v důležitých místech role se specifickým hereckým tónem nebo zvláštními deklamátorskými finesami hlasovými). Existují vyjadřovací prostředky pro chůzi (řemeslní herci nechodí, ale kráčejí po prknech jeviště), pro pohyby a děje, pro plastiky i pro hrubé zvržení (ty jsou zejména příznačné pro řemeslné herece, jsouce založeny ne na kráse, ale na libivosti). Jsou prostředky k vyjádření všemožných lidských citů a vášní (cenění zrubu a koulení bulvami při zářlivosti, jak to dělal Nazvanov, zakrývání očí a tváře rukama namásto pláče, chování se za vlasy při zoufalství). Jsou prostředky i pro napodobení celých postav a typů různých společenských vrstev, (sedláci plivají na podlahu, utírají si nos rukávem, vojáci bítinkají ostruhami, aristokraté si hrají s lorgnetem); jsou prostředky k vyjádření epoch (operní gesta pro středověk, tančící krok pro 18. stol.); známé prostředky pro ztělštění her a rolí (náčelník v Revisoru); zvláštní natáčeni těla do hledisek a příkládání dlaně ke rtům při „hovotí stranou“; Všecky tyto výrazové prostředky se staly časem tradičními.

Tak se jednou provždy vytvořila společná herecká řeč, zvláštní manýra recitovat roli s vypočítanými efekty, osobitá scénická chůze, názornost pohybu i gest.

Hotové mechanické prvky hry, lečce reprodukovatelné tónovými svými řemeslných herců, stávají se navykem jejich přirozenost lidskou.

duší bez přičiny, jen tak. Vzniká slabý dojem fyzického rozrušení.

Herci spíše nervního typu vzbuzejí v sobě hereckou emoci umělým vybičováním svých nervů; vyskytuje se na scéně svého druhu historie, nezdravá extase, často stejné vnitřně bezobrazná jako umělé fyzické rozrušení. V tom i onom případě máme co činit ne s uměleckou hrou, ale se šarží, ne s živoucími city člověka-herce, přizpůsobenými ztělšeně jim roli, ale s hereckou emoci. Jenže tato emoce přece jen dosahuje svého cíle a v něm se stýká se životem a působí určitým dojmem neboť lidé bez umělecké výchovy nepátrají po hodnotě toho dojmů a spokojují se hrubým padělkem. Sami herci tohoto typu jsou často přesvědčeni o tom, že slouží skutečnému umění a nejsou si vědomi toho, že dělají jen obyčejně jevštní řemeslo.

... r. 19..

V dnešní hodině pokračoval Arkadij Nikolajevič v rozboru zkušebního představení.

Nevíce ze všech to odnesl ubohý Vjunov. Jeho hru neuznal Arkadij Nikolajevič ani za řemeslo.

— A co to tedy bylo? — vložil jsem se do hovoru.

— Ta nejspodornější posunčina.

— A u mne jste ji neshledal? — zeptal jsem se pro všechny případy.

— Shledal!

— A kdy? — vykřikl jsem uzasle. — Řekl jste přece, že jsem hrál nitrem!

— Upozornoval jsem při tom, že podobná hra je sřídáním momentů skutečně tvůrčí práce s momenty...

— K řemeslné práci jste neměl předpoklady, neboť ta je výsledkem dlouhé námahy, jak jsme to viděli třeba u Govorkova, a na tu jste neměl čas. Jmenovitě proto jste se také opíjí po svém divochu těmi nejdiletantičtějšími šablónami, v nichž nebylo ani stopy techniky. A bez té, nejen že se nemůže obějit umění, nýbrž ani řemeslo.

— Ale kde jsem přišel k těm šablónám, když jsem stál po prvé na scéně?

působit na scéně efektně a zvlášť názorně. Bohužel však to není s tím oblažováním vzdělků tak v pořádku, představy o kráse jsou vřikavé a názornost silně nezřídka bidným vkusem, který je na světě mnohem rozšířenější nežli vkus dobrý. A tak na místo oblažení je tu nabudřelost, místo krásy libvost a místo výraznosti divadelní efektnost. A skutečně, konvenční řeči a díkci podírající a pohybená gestem herce končí — všechno tu slouží vřikavě části divádkla, nedostatečně skromně k tomu, aby byla uměleckou.

Řemeslná herecká řeč a plastika se staly jen vnějším efektem, nabudřelým gestem, a vedly k vlastním, teatrálním libvostem.

Konvenční šarže nemůže nahradit prožívání. Zlé je ještě to, že každá šablóna je lepka, přilnavá. Zazere se do herce jako rez. Jak si jen najde šterbinku, už proniká hloub, roste a snaží se zachvátit všechna místa role a všechny části hereckého vyjadřovacího ústrojí. Šablóna vypíňuje každé prázdné místo v roli, nezaplněné živým citem a pevně se tam zahnízdl. A co více, často předběhne probouzející se cit a zahrádí mu cestu: proto je nutno, aby se herec s bdělostí střehl úsluh vřikavě šablóny.

Vše, co tu bylo řečeno, se vztahuje dokonce i na nadaceleu jevštní práci řemeslného herce. Těmto účelům obratným výběr a kombinaci šablon. Některé z těchto šablon jsou do jisté míry libivé a poutavé a nezkusěny divák si dokonce ani nepovšimne, že to není více, nežli mechanická herecká práce.

Ale ať by byla herecká šarže sebedokonalější, sama o sobě by nemohla diváka vzrušit. K tomu je potřeba nějakých doplňujících vzrůsení, jež jsou vzbužována zvláštními prostředky, kterým říkáme *herecká emoce*. Herecká emoce není pravou emoci, není opravdovým uměleckým prožíváním role na scéně. Je to umělé vydrždování, vycházející z tělesné oblasti.

Křecovými svrátáními rukou na příklad, silným zkrátcením svalů, přerývaným dýcháním, lze se uvésti ve stav velkého fyzického napětí, které často hledšitě pokládá za projev silného temperamentu, vzrůseného vášni. Navenek se lze mechanicky chvět a vzrůšovat s chladnou

Při produkci jsem měl dojem, že jste si za svůj hlavní úkol vybrali ohromit, ohrát diváky. Cím však? Opravdovými, přirozenými city, které charakterisují představovnou postavu? Ale těch jste vy neměli. Neměl jste ani komcné živé představy, již byste mohli třeba jen vnějšně napodobit. Co vám zbývalo? Chopit se prvního nahodilého charakterového prvku, který probleskl vaší paměti. Jako každý člověk, tak i vy jich máte uloženo mnoho. Pro všechny životní případy. Vzdýt každý dojem zůstává v té či oné formě v našich vzpomínkách, aby v případě nutnosti se názorně vydal. Při takovém znázornění bez přípravy a „jen tak“, se málo staráme o to, zda naše vyjádření odpovídá skutečnosti. Uspokojuje nás nějaký jednohlavý rys či náznak. K vyjádření takových příměrů se ustálily v životní praxi dokonce normy a vnější charakteristické znaky. Řekněte komukoliv z nás: „Zahrávejte vám za to, že většina si bude počínat stejně jako vy při produkci, protože pobíhají, řev, cenění zubů a koulení očima už odedávna splýnulo s našimi falešnými představyami o divoších.“

Takové „všobecné“ prvky má každý člověk v zásobě i pro vyjádření zářivosti, hněvu, vzrušení, radosti, žalu a jiných citových hnutí. A tyto prvky se člověku vydaávají bez závislosti na tom, jak, kdy a za jakých okolností člověk své citové hnutí prožívá. Taková „hra“, nebo přesnější šarže, rozveselí na scéně svou primitivností: aby vyjádřili mohutnost ve skutečnosti vůbec neexistujícího otu, svou do roztrhání, přehánění mimiku do úsklebků, zveščiují výraznost pohybu a jednání, hrozi písní, chytají se za hlavu a podobně. Všecky tyto vyjadřující prostředky máte i vy, na štěstí ne příliš početné. Proto není překvapující, že jste je za hodinu práce vyčerpali. Takové šablonyvitě prvky se objevují náhle, nevolány a brzy unudí.

V pravém opaku k tomu, skutečně umělecké prostředky k vyjádření vnitřní naplně role jsou těžko dostupné, dlouho trvá nežli se jich dobereme, ale nikdy nezacnou být na scéně nudné. Samy sebou se obnovují a stále doplňují. Vytvále uchvacují herce sama i diváky. To jsou důvody, proč role založená na skutečně hereckých prvcích se stále vyvíjí, kdežto role plná šarže či diletant-

— Znam dvě děvčata, která nikdy neviděla divadlo ani představení, ba ani jedinou zkoušku a přece zahrála tragedii nejvyšší a nejvyšší šarží.

— Tedy ani to řemeslo ne, ale obyčejná diletantská posunčina?

— Ano! Na štěstí jen posunčina, — potvrdil Arkadij Nikolajevič.

— A proč „na štěstí“?

— Protože s ochotnickou posunčinou se lépe zápolí nežli se zakotveným řemeslem. Zadržující jako vy, majili nadání, mohou náhodou a na okamžik dobře pročit roli, ale reprodukovat ji celou vyspělou uměleckou formou nemohou a proto vždy upadnou do posunčiny. Zprvu je to docela nevinné, ale nesmí se zapomínat, že se v tom skrývá veliké nebezpečí, že je třeba proti němu od začátku bojovat, abyste nepropadli takovým návykům, které mrazí herce a vedou jeho přirozené nadání na scéti. Hledte pochopit, kde začíná a kde končí řemeslo a obyčejná posunčina.

— A kde začíná?

— Pokusím se objasnit vám to na vás samém, na vašem vlastním případě. Vy jste chytřý člověk. Proč však to, co jste provozovali na zkoušebním představení, bylo až na několik málo momentů vkusné? Snad nakonec vy sám nevětíte, že Maurové, svého času tak kulturně vyspělí, pobíhali sem a tam jako zvěř v kleci? Divoch, tak jak jste ho zobrazil vy, dokonce i v klidném rozhovoru s pobocním řval, cenil zubů a koule očima. Odkud mate tohle pojetí role? Vysvětlíte nám, jakou cestou jste se dobřal toho nevkusy? Snad ne proto, že pro herce, jenž sejdě jednou na scéti, zda se každý nevkus možný? Podal jsem co nejpodrobnějším způsobem výklad o své domácí práci na roli, řekl jsem téměř vše, co jsem si zapasal do deníku. Podatilo se mi trochu i prakticky to demonstrovat. Pro větší názornost jsem rozstavil židle shodně s rozmistěním nábytku ve svém pokoji.

Při některých mych ukázkách se Arkadij Nikolajevič hlasitě smál.

— Takhle se rodí to nejhorší řemeslo, — pravil, když jsem skončil. — Stává se to hlavně tehdy, když se pouští do něčeho, co je nad tvé síly, co neznáš, pro co nemáš dost citu.

– Využívání umění.
 – V čem záleží? – vyznívali se žáci.
 – Třeba v tom, co dělala Veljamimova.
 – Já? – poskočila Veljamimova překvapením. – A co jsem to dělala?
 – Ukazovala jste nám své ruky a nožky a vůbec sebe. Moc hezky si je na scéně lze prohlédnout, – odpověděl Arkadij Nikolajevič.
 – Ukazovala? Ruky a nožky? – nechápala naše nebohá kráska.
 – Ano, zrovna tak: nožky a ruky.
 – To je strašné, to je hrozně divné, – tvrdila Veljamimova. – To že jsem dělala? Vždyť o tom ani nevím!
 – Tak tomu byva se zakotřenými navykly.
 – Ale proč mě tolik chválili?
 – Protože máte krásné nožky a ruky.
 – A co je na tom zlého?
 – Zlé je to, že jste nehrála kateřinu, ale koketovala s hledištěm. Vždyť Shakespeare nenapsal „Zkocenci zlé ženy“, aby zřákyne Veljamimova ukazovala divákům svou nožku se scénou a koketovala se svými obdivovateli. Shakespeare měl jiný záměr, který vám zůstal cizím a nám neznámým. Bohužel, našeho umění se velmi často využívá k doce-lánu cizím ciliim. Vy k tomu, abyste ukázala svou krásu, jím, aby si získali popularitu, vnějšího úspěchu či kariéru. Jsou to obvyklé zjevy při naší práci a pspichám vás před nimi uchránit. Všupte si do paměti to, co vám nyní povím; divadlo díky své veřejnosti a názornosti podivane, je dvojnásobně zbraní: na jedné straně má vážné společenské poslání, ale na druhé straně přitahuje ty, kdo chtějí využívat našeho umění k ziskání kariéry. Tito lidé využívají nevědomosti jedněch a zvráceného vkusu druhých, nemajíctim nic společného s tvůrčí prací. Tito zneuzivatelé jsou nejhorší nepřátelé umění. Je třeba bojovat proti nim tím nejrozhodnějším způsobem a nepodávat se to, je nutno je vyhnat z jeviště. A proto, – znovu se obrátil k Veljamimově, – rozhodněte se jednou provždy, zda jste přišla umění sloužit a přimáset mu oběti, nebo ho zneužívat ke svému osobním cílům?
 – Jenomže, – pokračoval Torcov, obrácejte se na všechny, – rozdělit takto umění na kategorie lze jen v theo-

ské posunčiny, ztráci okamžitě na životnosti a stává se mechanickou.
 Všcky ty, abych tak řekl, „všelovětci šablony“ jsou, podobny usluženým hlupcům, hrozně nebezpečným nepřítelům. Tyto šablony leží ve vás stejně jako v každém clo-oněch už hotových, řemeslnou technikou vpracovaných. Jak vidíte, posunčina i řemeslo začínají tam, kde končí prožívání, ale řemeslo je zámerně připravováno k náhrazě citu prostou šarží a používá vpracovaných šablon, kdežto posunčina, jež jich nemá, sahá bez výběru po prvích „všelovětčích“ či „ukradených“ šablonech, jež jí přijdou pod ruku, aniž se stara o to, zda jsou vybrané a přizpůsobeny pro scénu.
 To, co se přihodilo vám je pochopitelné a omilvitelné, protože teprve začínáte. Ale přistě se mějte na pozor. Z diletantské posunčiny a „všelovětčích“ šablon vzniká konec konců to nejhorší řemeslo. Nesmíte dovo-lit, aby se rozrostlo.
 Proto na jedné straně úporně bojíte se šablonoovitosti a na druhé se učíte prožívat roli nejen v některých okamžicích při představení, jako tomu bylo v „Ochel-lově“, ale neustále, vždy, když chcete žít zlésmíni ně-jakou postavu. Tak se vám usnadní cesta od hry nitrem k umění prožívání.
 ... r. 19 ...
 Slova Arkadije Nikolajeviče na mne silně působila. Byly chvíle, kdy jsem se rozhodoval, zda nemám ze školy odejít. Při dnešní hodině s Torcovem jsem se proto začal znovu dotazovat. Chci jsem vyvodit všeobecný závěr ze všeho, co bylo řečeno v předcházejících hodinách. Nakonec jsem došel k závěru, že má hra je směsí toho nejlepšího v naší práci, to jest okamžiku nadšení, s tím nejhorším — s posunčinou.
 – To není ještě nejhorší, – uklidňoval mě Torcov. – To, co dělali druzí, bylo ještě horší. Vám lze diletantství vyhnat z těla, ale chyby druhých jsou založeny na uvědomělých názorech, které se ani zdaleka ne vzdácky podarí změnit, nebo i s koreny z herce vymýt.
 – A co je to?

ti. Skutečnost a praxe nemají pochopení pro skuteko-
 vaní. Nepočítají s rubrikami. Skutečně, často se stává,
 že veliči herci se z lidské slabosti snižují k řemeslu a řeme-
 slní zas se chvillemi vypnou k právému umění.
 Obdobně tomu je při přetělesnění každé role a při
 každém představení. Skutečně „prožívání“ se stíhá
 s chvillemi představením, řemeslně posouvány i zneuží-
 vání. Tím nezbytější je, aby si byli herci vědomi hranic
 svého umění, tím důležitější, aby si řemeslníci ujasnili
 čáru, za kterou začíná umění.
 A tak v našem umění rozoznáváme dva základní prou-
 dy: *umění prožívání a umění představení*. Dobře neb
 špatně jevíme řemeslo je širokým pozadím, od něhož se
 odrážejí. Je třeba ještě poznamenat, že v okamžiku vnitř-
 ního vzepětí mohou otřelou šablounou a šarží prorazit
 i vzbuchy opravdové tvůrčí práce.
 Musíme také střížit své umění před zneužíváním,
 protože se v ně vkládá velmi zálibně.
 Pokud se diletantismu tyče, ten je v stejné míře užitečný
 i nebezpečný – podle toho, po jakých cestách kráčí.
 – A jak se máme vyhnout všem těm nám hrozcím
 nebezpečím? – zřejmě jsem se.
 – Je tu jen jeden jediný prostředek, jak jsem se už zmi-
 nil: neustále mít na zřeteli hlavní cíl našeho umění, spo-
 čívající ve „*valchnině lidské duše*“ roli a *ne a uměleckém*
přetělesnění tohoto života přetvárnou scénickou formou.
 V těch slovech je obsažen cíl skutečného herce.
 Po Torcovových slovech mi bylo jasno, že jsme na scé-
 nu vystoupili předčasně, a že pokusně představení záklám
 spíše uskodilo nežli prospělo.
 – Prospělo vám, – pravil kategoričky Arkadij Nikola-
 jevič, když jsem mu sdělil své mínění. – Představení
 upozornilo na to, co se nikdy nemá ukazovat na scéně,
 čeho se musíte v budoucnu vášnivě střížit.
 Když diskuse skončila, řekl nám Torcov na rozlouče-
 nou, že zitrkem počínaje přistoupíme k práci, jejíž cí-
 lem bude rozvíti hlasového a tělesného fondu, to jest
 mickým, mimickým, tančným, šermířským a akroba-
 tickým cvičením. Zůstane to naši každodenní prací,
 neboť k ztvárnění lidských svalů je zapotřebí systema-
 tického, usilovného a dlouhého cvičení.