
EMOCIONALNI PAMET

IX

Hodina začala tím, že nám Torcov uložil, abychom se vrátili ke cvičením se šilencem a se zatápěním v kamnech, která jsme už dávno neopakovali. Tento úkol byl přijat s nadšením, neboť žákům se už po cvičeních zastesklo. Mimo to je příjemné opakovat to, čím jsi si jist a co mělo úspěch.

Hráli jsme s ještě větší chutí. Není divu: každý věděl, *co a jak* má dělat; byla patrna dokonce jistá lehkomyšlná sebedůvěra. Zase jsme se jako dříve, když vstoupil Vjuncov, rozutekli na všechny strany.

Avšak tentokrát nám nebyl úlek ničím neočekávaným, měli jsme čas připravit se naň a v představitosti si určit, kam běžet. Díky tomu dopadl všeobecný zmatek výrazněji, „ukázněněji“ a tím i mnohem působivěji než kdysi. Dokonce jsme si z plna hrdla zakřičeli.

Pokud se mne týče, ocitl jsem se, stejně jako v předchozích případech, pod stolem, jenomže jsem nenašel popelníček a popadl proto veliké album. Totéž lze říci i o druhých. Tak na příklad Veljaminová: po prvé náhodou upustila podušku při srážce s Dymkovou; dnes k srážce nedošlo, nicméně byla poduška opět upuštěna, aby mohla být jako předešle, opět zvednuta.

Jaké však bylo naše překvapení, když po skončení cvičení Torcov i Rachmanov prohlásili, že dříve byla naše hra bezprostřední, upřímná, svěží a opravdová, kdežto dnes byla falešná, neupřímná a strojená. Nezbyvalo než resignovaně sklonit hlavu.

– Ale vždyť jsme cítili, prožívali! – říkali žáci.

– Každý člověk v každém okamžiku svého života nezbytně něco cítí a prožívá, – odpovídal Torcov. – Kdyby nic necítil a neprožíval, nebyl by to živý člověk, ale mrtvola. Vždyť jen mrtvoly ničeho necítí. Otázkou tudíž je, co jste vlastně „cítili“ a „prožívali“ při své jevištní tvůrčí práci.

Rozebereme a srovnáme si to dřívější s tím, co jste dělali dnes v opakovaném cvičení.

Není pochyby o tom, že celý režijní plán všechny přechody, vnější jednání, jeho důslednost, i nejmenší detaily hromadných scén byly zachovány s překvapující přesností. Podívejte se třeba jen na tento nakupený nábytek, jímž jsou zabarikádovány dveře. Skoro by z toho bylo možno usuzovat, že jste si vyfotografovali nebo udělali plán rozmístění věcí, a že jste podle tohoto plánu znovu stavěli tuto barikádu.

Celá vnější, věcná stránka studie byla tedy opakována s přesností až překvapující, svědectvím to o tom, že máte silně vyvinutou paměť pro režijní plán, pro jevištní sestavu, pro fyzické úkony, pohyby, přechody a podobně. Tak se má věc po vnější stránce. Ale je snad tak svrchovaně důležité, jak jste stáli, jak jste se seskupovali? Mne jako diváka zajímá neskonale více, *jak* jste vnitřně jednali, *co* jste cítili. Vždyť naše vlastní prožitky, vzaté ze skutečnosti a přenesené do role, vdechují jí na jevišti život. Těchto vašich prožitků jsem se však od vás nedočkal. Vnější jednání, režijní prvky, skupinky nikterak vnitřně opodstatněné, formální a chladné jsou nám na jevišti málo platné. V tom je tedy rozdíl mezi dnešním a někdejší podáním studie.

Po prvé, když jsem vyslovil domněnku o šilenství nezvaného hosta, soustředili jste se všichni, zamyslili jste se jako jeden člověk nad důležitou otázkou sebezáchovy. Každý z vás uvažoval stávající okolnosti a teprve pak, uváživ je, začal jednat. Bylo to logické, správně zaujaté stanovisko, opravdové prožívání a jeho přetělesnění.

Dnes jste se naopak zaradovali z oblíbené hry a okamžitě, bez zamyšlení, bez uvážení daných okolností jste se jali kopírovat už vám známé vnější jednání z někdejška. To je nesprávné. Po prvé — hrobové mlčení, dnes — veselé vzrušení. Všichni pádili připravit si rekvizity: Veljaminová — podušku, Vjuncov — stínítko, Nazvanov — album místo popelníčku.

- Rekvizitář ho zapomněl dát na místo, - hájil jsem se.

- A co po prvé, tehdy jste si ho také opatřil včas? To už jste napřed věděl, že Vjuncov vykřikne a poleká vás? - ptal se ironicky Arkadij Nikolajevič. - Podivné! Jak jste jen dnes mohl předem uhodnout, že vám bude

k čemusi dobré album? Zdálo by se, že by se vám mělo dostat do rukou také jen náhodou. Jaká škoda, že se tato i jiné náhody dnes neopakovaly! A ještě jeden detail: po prvé jste se upřeně po celou dobu dívali na dveře, za nimiž stál smyšlený šilenec. Ale dnes jste se nezabývali jím, nýbrž námi, diváky: Ivanem Platonovičem a mnou. Byli byste rádi věděli, jakým dojmem na nás působí vaše hra. Místo toho, abyste se schovávali před šilencem, ukazovali jste se před námi. Jestliže po prvé vaše jednání řídily niterné napovědi vašeho citu, intuice, životní zkušenosti, pak dnes jste šli slepě, skoro mechanicky po vyšlapané cestičce. Opakovali jste první, zdařilou zkoušku, ale nevytvořili nový, skutečný, dnešní život. Nečerpali jste materiál ke své hře ze životních, nýbrž z divadelních, hereckých vzpomínek. To, co po prvé přirozeně vznikalo v nitru a obráželo se v jednání, bylo dnes uměle rozpínáno a zveličováno, aby to silněji zapůsobilo na diváky. Zkrátka, sběhlo se s vámi to, co se stalo jednou s mladým člověkem, který přišel k Vasilu Vasiljeviči Samojlovu ptát se o radu, zda má jít k divadlu.

- Vyjděte a pak znovu vejďte a řekněte to, co jste mi právě říkal, - uložil mu slavný herec.

Mladík vnějškově opakoval svůj první příchod, ale nedovedl opakovat prožitky, jež zakusil při prvním příchodu. Nezdůvodnil a neoživil vnitřně své vnější jednání.

Avšak ani mé přirovnání k onomu mladíkovi, ani váš dnešní neúspěch vás nemusí skličovat, vše je tu v pořádku a hned vám vysvětlím proč: to proto, že nejlepším popudem k tvůrčí práci bývá nezdědka nečekanost, novost tvůrčího tématu. Při prvním provedení studie tu ona neočekávanost byla. Můj předpoklad, že za dveřmi je šilenec vás co nejoprávdověji vzrušil. Dnes moment neočekávanosti nenastal, neboť vše vám bylo už dobře známé, srozumitelné, jasné, počítajíc v to dokonce i vnější formu, do níž se přelilo vaše jednání. Nač se za takových podmínek znovu sprádat s představami, vyrovnávat se s životní zkušeností, s pocity, prožitými v reálné skutečnosti? Nač si dávat tu práci, když už bylo jednou hotovo a schváleno mnou a Ivanem Platonovičem? Hotová vnější forma je velikou svůdkyní herce! Lze se divit tomu, že vy, kteří se div ne po prvé nohama dotýkáte prken jeviště, jste se dali svést tímto hotovým, nehledě

ani k tomu, že jste při tom ukázali dobrou paměť pro vnější jednání? Pokud se týče paměti pro pocity, tu jste dnes neprojevíli.

– Paměť pro pocity? – snažil jsem se ujasnit si pojem.

– Ano. Neboli, jak jí budeme říkat, *emocionální paměť*. Předtím jsme ji podle Ribota*) nazývali „afektivní paměť“. Tento termín je nyní zavržen a není tu žádný nový. Avšak my potřebujeme nějaké slovo, abychom onu paměť označili a tak jsme se prozatím shodli na tom, nazývat paměť pro pocity paměť emocionální.

Žáci žádali, aby jim bylo jasněji vyloženo, co se těmi slovy rozumí.

– Pochopíte to z příkladu, který uvádí Ribot.

Dva poutníci byli zastíženi na skalisku mořským příbojem. Zachránili se a pak vyprávěli své dojmy. Jednomu z nich utkvěla v paměti každá podrobnost jeho jednání: jak, kam a proč šel, kam slezl, jak šlápl, kam skočil. Druhý si nevzpomíná téměř na nic z tohoto okruhu, ale pamatuje si jen na dojmy, které při tom měl: zprvu nadšení, pak úvahy, zděšení, naděje, pochyby a konečně panika.

To jsou pocity, které se uchovávají emocionální paměti.

Kdyby se vám byly dnes, při pouhé myšlence na studii se šilencem, podobně jako druhému z poutníků, vrátily všechny pocity, jež jste po prvé zakusili, kdybyste je byli znovu prožili a začali nově, opravdově, produktivně a účelně jednat, kdyby to vše ve vás proběhlo samozřejmě, mimovolně, byl bych řekl, že máte prvotřídní, výjimečnou emocionální paměť.

Avšak něco takového je, bohužel, příliš řídkým zjevem. Proto ustupuji ze svých požadavků a míním: mohli byste se na počátku studie řídit jen vnějšími, narežirovanými prvky, ale ty by vám musely připomenout prožité vámi pocity, musili byste se oddat těmto emocionálním vzpomínkám a provést studii pod jejich záštitou. V tom případě bych řekl, že nemáte výjimečnou, dokonalou, avšak přece jen dobrou emocionální paměť.

Jsem hotov ustoupit ze svých požadavků ještě dále

*) Ribot, Theodule Armand (1839–1916) franc. psycholog, jeden z největších představitelů experimentálně psychologického směru.

a smířit se s tím, že jste začali hrát studii vnějškově, formálně, že dobře známe, narežirované prvky a fyzické úkony neoživily k nim se vážící prožitky, že jste dokonce nepocítili potřebu zvážit stávající dané okolnosti, za nichž vám bylo jednat jako po prvé. V takových případech si lze vypomoci psychotechnickými prostředky, použít totiž nového „kdyby“ a nových daných okolností, znovu je zhodnotit a povzbudit jimi dřímající pozornost, představitost, smysl pro pravdu, víru, vyvolat myšlenky a jimi i city.

Kdyby se vám podařilo splnit všechny tyto podmínky, přiznal bych, že u vás lze mluvit o emocionální paměti.

Ale dnes jste neukázali ani jednu z možností, jež jsem uvedl. Dnes jste, podobni prvnímu poutníku, opakovali s obzvláštní přesností jen vnější jednání, jež jste neprohráli niternými prožitky. Dnes jste usilovali jen o výsledek. A proto tvrdím: vaše emocionální paměť se neprojevila.

– Znamená to, že ji nemáme? – zvolal jsem ustrašeně.

– Ne. To by byl chybný závěr. Ostatně, zjistíme to v příští hodině, – odpověděl klidně Arkadij Nikolajevič.

... r. 19 ..

Dnešní hodina začala kontrolou mé emocionální paměti.

– Pamatujete se ještě, – pravil Arkadij Nikolajevič, – jak jste mi v divadelním foyer vyprávěl, jak mocně na vás zapůsobil Moskvín, když přijel vystupovat pohostinsky do ***? Jistě bude vaše vzpomínka na jeho výkon tak výrazná, že pouhá myšlenka naň vás uvede do stavu stejného nadšení, jaké jste zakoušel tehdy, před pěti či šesti lety?

– Neopakují se snad s touž intenzitou, nicméně těmi vzpomínkami velmi pookřívám.

– Tolik, že když na ty dojmy myslíte, rozbuší se vám srdce rychleji?

– I to je možné, oddám-li se jim velmi.

– A co cítíte duševně či fysicky, když si připomínáte tragickou smrt svého přítele, o němž jste mi vyprávěl rovněž tehdy ve foyer?

– Hledím se sebe setřást tyto tíživé vzpomínky, neboť doposud ve mně vyvolávají skličující dojem.

– A právě ta paměť, která vám umožňuje znovu si vyvolávat všechny známé, už jednou zakoušené pocity, vyvolané pohostinským vystoupením Moskvin a smrtí vašeho přítele, jest paměť emocionální.

Podobně jako ve zrakové paměti před vašim vnitřním zrakem znovu vyvstává dávno zapomenutý předmět, krajina nebo podoba člověka, stejně ožívají v emocionální paměti kdysi zakoušené pocity. Zdálo se, že jsou již zcela zapomenuty, ale náhle stačí nějaká narážka, myšlenka, povědomá postava — a znovu jste naplněni pocity, někdy stejně pronikavě jako po prvé, jindy slaběji či silněji, v stejné nebo v poněkud jiné podobě.

– Jste-li s to blednout či rdít se při pouhé vzpomínce na to, co jste zakusili, cítíte-li obavu z myšlenek na prožitě neštěstí — máte paměť pro pocity, neboli emocionální paměť. Jenomže je ještě nedostatečně vyvinuta, nežli aby se mohla samostatně bit s obtížnými podmínkami veřejné tvůrčí práce.

– A řekněte mi nyní, — obrátil se Torcov k Šustovovi, — máte rád vůni konvalinek?

– Mám, — odpověděl Paša.

– A chuť hořčice?

– Samotnou ne, ale s hovězím ano.

– A hedvábnou srst kočky nebo hebký plyš hladíte rád?

– Ano.

– A umíte si dobře připomenout všechny tyto pocity?

– Umím.

– Máte rád hudbu?

– I tu mám rád.

– Máte nějaké zamilované melodie?

– Ovšem.

– Které na příklad?

– Četné romance Čajkovského, Griega, Musorgského.

– A vzpomínáte si na ně?

– Ano. Mám dosti dobrý sluch.

– Sluch a sluchovou paměť, — dodal Torcov. — Zdá se, že máte v zálibě i malířství?

– Velmi.

– Máte nějaké oblíbené obrazy?

– Mám.

– A připamatováváte si i ty?

– Velmi dobře.

– A přírodu máte také rád?

– Kdo by ji neměl rád?

– Pamatujete si dobře na druhy a zařízení místností a na tvary předmětů?

– Pamatuji.

– A na tváře také?

– Ano, na ty, jež na mě nějak zapůsobí.

– Čí podobu si na příklad můžete zřetelně vybavit?

– Kačalovovu na příklad. Viděl jsem ho zblízka a učinil na mne veliký dojem.

– Máte tedy i zrakovou paměť.

Také to vše jsou druhotné pocity, jsou však vyvolávány pamětí všech pěti smyslů. Nepatří k prožitkům oživovaným emocionální pamětí a mají zvláštní postavení.

Nicméně budu někdy mluvit o pěti smyslech souběžně s emocionální pamětí. Je to pohodlnější.

Jsou vůbec a do jaké míry jsou pro herce nutné vzpomínky na počítky našich pěti smyslů?

Abychom mohli řešit tuto otázku, všimneme si všech druhů těchto počítků.

Ze všech pěti smyslů je zrak dojmům nejpřístupnější.

Také sluch je velmi bystrý.

Proto lze na naše smysly nejlépe působit skrze oko a ucho.

Je známo, že někteří malíři mají tak přesný vnitřní zrak, že mohou malovat portréty nepřítomných osob.

Někteří hudebníci mají tak dokonalý vnitřní sluch, že mohou v duchu slyšet symfonii před tím zahranou se všemi detaily reprodukce a nejnepatrnějšími odchylkami od partitury. Jevištní umělci, podobní malířům a hudebníkům, pracují pomocí paměti vnitřního zraku a sluchu. To jim umožňuje, že mohou v sobě ukládat a křísit vzpomínky na zrakové a sluchové vněmy, na lidskou tvář a její mimiku, na hlas, na intonaci lidí, s nimiž se v životě setkávají, na jejich šat, na životní a jiné podrobnosti, na přírodu, na krajinu a jiné. Mimo to je člověk a tím spíše herec, schopen uložit v paměti a znovu v sobě vyvolat nejen to, co vidí a slyší v reálném životě, nýbrž i to, co si neviditelně a neslyšitelně vytvoří ve své

představivosti. Herci zrakového typu se rádi dívají jak se projevuje v jednání to, co se od nich žádá a pak lehce vyhmátnou cit o němž je řeč. Herci sluchového typu by raději slyšeli zvuk hlasu, řeč či intonaci té osoby, kterou představují. U nich jsou prvním popudem k vyvolání pocitů sluchové vzpomínky.

– Ale co počítky ostatních z pěti smyslů? Bývá jich také na jevišti třeba? – zajímalo mě.

– Ovšem!

– Je-li jich třeba, tedy k čemu a jak jich lze využití k tvůrčí práci?

– Představte si, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič, – že hrajete úvodní scénu třetího dějství Čechovova „Ivanova“. Nebo si představte, že někdo z vás bude hrát roli Cavalierra di Rippafrata v Goldoniho „La locandiera“, a že bude nutno, aby ho uvedlo v extasi kaštrované ragout, které zdánlivě tak mistrovsky připravila Mirandolina. Tu scénu je nutno sehrát tak, aby se nejen vám, nýbrž i všem divákům sbíhaly sliny. Je proto nutné vyvolat si při předvádění této scény třebas jen přibližnou chuťovou představu, když ne opravdu ragout, tedy nějakého jiného chutného pokrmu. Jinak budete musit jen předstírat a ne prožívat chuťové uspokojení z jídla.

– A co hmat? V jaké hře ho lze využít?

– Třeba v „Oedipovi“, ve scéně s dětmi, když je zraku zbavený Oedipus ohmatává.

V tomto případě by vám přišel dobře vyvinutý hmat velmi vhod.

– Avšak, račte vědět, promiňte prosím, dobrý herec vyjádří všechno tohle, a už by musil trápit své smysly, prostřednictvím jediné techniky, – prohlásil Govorkov.

– Nevěřte takovému sebevědomému tvrzení! Ani tu nejdokonalejší hereckou techniku nelze srovnávat s nedostižným, nenapodobitelným uměním samé přirozenosti. Ve svém životě jsem viděl už mnoho skvělých herců, virtuosních to techniků a ujišťují vás, že ani jeden nebyl s to dobrat se té výše, k níž se mimovolně povznášá podvědomí opravdového umělce, jehož činnost je řízena nepostižitelnou napovědou samé přirozenosti. Nesmíme zapomínat, že mnohé z nejdůležitějších složek naší přirozenosti nelze podle vlastní vůle ovládat. Jediná přirozenost je dovede řídit. Bez její pomoci nemůžeme plně,

nýbrž jen částečně ovládat svůj složitý aparát prožívání a přetělesňování.

I když vzpomínky na chuťové, hmatové a čichové počítky se v našem umění uplatní jen zřídka, stávají se přesto někdy velmi významnými. Avšak i tehdy je jejich úloha jen podřadná, pomocná.

– V čem spočívá? – vyptával jsem se.

– Povím vám příklad, – řekl Torcov, – příhodu, jíž jsem nedávno byl nucen být svědkem: dva mladí lidé si po jakémsi nočním flámu vzpomínali na melodii banální polky, kterou slyšeli, sami už nevěděli kde.

„To bylo... Kde to jenom bylo? Seděli jsme u nějakého sloupu nebo piliře... – usilovně vzpomínal jeden z nich.

„Co nám tu pomůže sloup? – rozčiloval se druhý.

„Tys seděl nalevo a napravo... Kdo to seděl napravo? – vymačkával ze své paměti první flamendr.

„Nikdo neseděl a žádný sloup tam nebyl. Ale zato jsme jedli štiku po hebrejsky, ano to je pravda...

„Vonělo to tam odpornou voňavkou a kolínskou vodou, – napovídal první.

– Tak, tak, – potvrdil druhý. – Ze zápachu voňavek a štiky po hebrejsky jsme dostali nezapomenutelně hnusnou náladu.

Tyto dojmy jim připomněly, že s nimi seděla jakási dáma, která jedla raky.

Pak se jim vybavil stůl, obsluha a sloup, u něhož, jak se ukázalo, opravdu seděli. Jeden z flamendrů přitom náhle zapískal flétnovou škálu a ukazoval jak tu škálu hrál muzikant. Dokonce i na kapelníka se upamatovali.

Tak jim znovu vyvstávaly v paměti postupně vzpomínky na chuťové, čichové a hmatové počítky a jejich prostřednictvím i sluchové a zrakové dojmy onoho večera.

Konečně si jeden z flamendrů vzpomněl na několik taktů té banální polky. Druhý k tomu přispěl také několika a pak oba najednou zapěli v paměti vzkříšenou melodii, napodobující dirigování kapelníka.

Ale nezůstalo při tom: oba flamendři si vzpomněli i na nějaké urážky, které si řekli v opilosti, dostali se do prudkého sporu a nakonec se znovu pořádně shádali.

Z toho příkladu je zřejmá těsná spojitost všech pěti našich smyslů a rovněž jejich vliv na vzpomínky emo-

cionální paměti. A tak je, jak vidíte, pro herce nezbytná netoliko paměť emocionální, nýbrž i paměť všech pěti našich smyslů.

... r. 19...

Pro Torcovův odjezd z Moskvy na pohostinské hry bylo vyučování na čas přerušeno. Zatím je nutno spokojit se cvičnými příklady, tancem, gymnastikou, šermem, hlasovými cvičeními (zpěv), zdokonalováním výslovnosti, naukovými předměty. S přerušením přednášek byly na čas přerušeny i mé zápisy do deníku.

Avšak v poslední době došlo v mém osobním životě k událostem, jež mě přinutily, abych si všiml čehosi velmi důležitého pro naše umění a částečně pro emocionální paměť. Stalo se toto:

Nedávno jsem se vracel domů s Šustovem. Na Arbatě nám zahradil cestu veliký shluk lidí. Miluji pouliční scény a prodral jsem se proto až do předních řad. Tam se mi naskytla strašná podívaná. Předě mnou ležel ve velkém tratolišti krve staříčkový žebrák s rozdrčenou čelistí, s oběma rukama uříznutými a s urvanou polovinou chodidla nohy. Tvář mrtvého byla přišerná, zlomená dolní čelist se shnilými stařeckými zuby vylezla z úst a trčela ze zkrvavělých vousů. Paže ležely odděleny od těla. Zdálo se, že se prodloužily a vztahují se kupředu jako by žádaly pomoci. Jeden prst byl vztyčen jako by někomu hrozil. Pata boty s kostmi a masem se válela rovněž stranou. Vagon tramvaje, stojící nad svou obětí mi připadal ohromný a strašný, jako zvíře se cenil na mrtvého a supěl. Řidič spravoval cosi ve stroji zřejmě proto, aby pro své ospravedlnění ukázal, že v něm není cosi v pořádku. Nad mrtvolou se skláněl nějaký člověk, zádumčivě se díval do jejího obličeje a přikládal mrtvému k nosu špinavý šátek. A vedle toho si kluci hráli s vodou a krví. Líbilo se jim, jak se potůčky tajícího sněhu slévaly s potůčkem rudé krve v nový, růžový proud. Jakási žena plakala, ostatní zvědavě, vyděšeně, či přemáhající odpor zírali. Čekali na úředníky, lékaře, vůz první pomoci a vůbec.

Celý tento realisticko-naturalistický obraz působil děsným, otřesným dojmem a pronikavě kontrastoval

se slunečným dnem, s blankytným, jasným, radostně bezoblačným nebem.

Odešel jsem sklíčen s místa katastrofy a dlouho jsem se nemohl vymanit strašnému dojmů. Vzpomínky na popsanou podívanou, vyvolavši ve mně pochmurnou náladu, jsem se nezbavil po celý den.

V noci jsem se probudil a před očima mi vyvstal utkvělý obraz, ještě silněji jsem se rozechvěl a raději bych se byl neviděl na světě. Ve vzpomínkách se mi zdála být katastrofa ještě strašnější nežli ve skutečnosti, snad proto, že byla noc a ve tmě se zdá všechno strašlivější. Avšak já si vysvětlil svůj stav jako vliv emocionální paměti, která dojem zesílila. Dokonce mě můj strach potěšil jako důkaz, že nepostrádám dobré paměti pro vněmy.

Den či dva dni po vylíčené příhodě jsem šel opět po Arbatě kolem místa neštěstí a mimovolně jsem zvolnil krok, zaujat myšlenkami na to, co se zde nedávno sběhlo. Vše strašné bylo to tam, jen o jeden lidský život bylo méně. Zametačka klidně zametala ulici jako by smetala poslední stopy katastrofy, vagon tramvaje vesele projížděly osudným místem, na němž byla prolita lidská krev. Dnes se vagony necenily a nesupěly jako tehdy, nýbrž si naopak vesele cinkaly do běhu.

Ve spojitosti s mými vzpomínkami na pomíječnost života vzalo na sebe mé vzpomínání na nedávné hrozné neštěstí jiný charakter. To, co bylo hrubě naturalistické — vylezlá čelist, uříznuté ruce, část nohy, pozdvížený prst, děti hrající si s kalužemi krve, — mnou sice otráslo neméně silně, ale docela jinak, nežli tehdy. Pocit osklivosti zmizel a místo něho nastoupil pocit smutku. Vývoj, který proběhl v mé duši a v mé paměti bych vyjádřil takto: v den neštěstí bych byl mohl pod dojmem viděného napsat drastickou zprávu pouličního reportéra, ale toho dne, o němž mluvím, byl bych s to složit rozhořčený feuilleton proti krutosti. V paměť vtištěný obraz neštěstí mě už nevzrušuje naturalistickými podrobnostmi, nýbrž útrpností, lítostí s mrtvým. Dnes si se zvláštním dojetím vybavuji tvář oné ženy, která tak hořce plakala.

Je s podivem, jak veliký vliv má čas na vývoj našich emocionálních vzpomínek.

Když jsem dnes ráno, tedy týden po neštěstí, na cestě do školy opět míjel osudné místo, vzpomněl jsem si zase

na to, co se zde stalo. Připomněl jsem si snůh, bílý zrovna tak jako dnes. To je život. Kamsi se vztahující černou postavu. To je smrt. Crčící krev. Jako z člověka vycházející vášně. Okolo jako ostrý kontrast opět obloha, slunce, jas, příroda. To je věčnost. Kolem projíždějící přeplněné vozy tramwaye mně připadaly jako míjející lidská pokolení, směřující do věčnosti. A celý obraz, který se mi ještě nedávno zdál odporným a pak strašným, stal se nyní velkolepým. Chtělo-li se mně prvého dne napsat denní zprávu, vábilo-li mne to později k napsání feuilletonu filosofické povahy, pak dnes jsem naladěný na poesií, na verše, na reflexivní lyriku.

Vývoj pocitů a emocionálních vzpomínek způsobil, že jsem se zamyslel o Puščinově případě, který mi před časem vypravoval. Bylo to tak, že se náš dobráček kdysi sešel s prostou, vesnickou dívkou. Vycházel s ní dobře až na tři nesnesitelné chyby, které měla: předně nemožně dlouho mluvila a protože nebyla příliš vzdělaná, bylo její žvatlání hloupé; za druhé jí nepříjemně páchlo z úst a za třetí hrozně chrápala při spaní. Puščin se s ní rozešel a její chyby se o rozchod velmi přičinily.

Po delší době začal znovu snít o své Dulcinei. Její stinné stránky pro něho přestaly existovat — ustoupily do pozadí a dobré stránky se ostře vybavovaly. Došlo k náhodnému setkání. Ukázalo se, že Dulcinea je zaměstnána jako pomocnice v domácnosti v bytě, kam se ne bez úmyslu nastěhoval i Puščin. Brzy šlo vše po starém.

Nyní, když se jeho emocionální vzpomínky staly opět skutečností, sní Puščin znovu o rozluce.

... r. 19 ..

Jak zvláštní věc. Když nyní, po uplynutí jisté doby vzpomínám na neštěstí na Arbatě, ožívá v mé zrakové paměti především vůz tramwaye. Ale ne ten, jaký jsem tehdy viděl, nýbrž jiný, jehož podoba mi utkvěla v paměti po příhodě, která se sběhla mnohem dříve.

Letos na podzim jsem se vracel pozdě večer ze Střešněva domů, do Moskvy, v posledním voze tramwaye. Když jsme projížděli liduprázdná pole, vagon se vykojil. Několik málo pasažérů ho musilo vracet vlastními silami

na jeho místo. Jak ohromným a mohutným se mi tehdy zdál být vagon a jak nicotní a ubozí byli ve srovnání s ním lidé.

Rád bych rozřešil problém: proč se tyto starší pocity silněji a hlouběji vryly do mé emocionální paměti, nežli ty, jež jsem prožil nedávno na Arbatě? . .

A ještě jedna zvláštnost téhož druhu: vzpomínám-li na na zemi nataženého žebráka a na nad ním se sklánějícího neznámého člověka, nemyslím na neštěstí na Arbatě, ale na jinou příhodu: kdysi dávno jsem totiž spatřil Srba, naklánějícího se nad opicí, která dodělávala na chodníku. Ubožák, s očima plnými slzí, cpal zvířeti do tlamy zbytek ovocného bonbonu. Tento výjev mě zřejmě dojal více, nežli smrt žebráka. Vryl se hlouběji do paměti. Proto se mi vybavuje nyní mrtvá opice a ne žebrák, Srb a ne neznámý člověk, když myslím na pouliční neštěstí. Kdybych měl tuto scénu převést na jeviště, nečerpal bych ze své paměti emocionální materiál jí odpovídající, nýbrž jiný, získaný podstatně dříve, za jiných okolností, s úplně jinými jednajícími osobami, totiž Srbem a opicí. Proč je tomu tak?

... r. 19 ..

Torcov se vrátil ze zájezdu a dnes měl opět přednášku. Vyprávěl jsem mu o vývoji, který se ve mně udal po katastrofě. Arkadij Nikolajevič mě pochválil za pozornost.

Váš případ, — pravil, — velmi krásně ilustruje proces krystalisace vzpomínek a počitků, který se odvíjí v emocionální paměti. Každý člověk viděl ve svém životě ne jedno neštěstí. Vzpomínky na ně se ukládají v paměti, avšak ne se všemi podrobnostmi, nýbrž jen v jednotlivostech, které na něho nejvíce zapůsobily. Z mnohých takových stop, jež v nás zanechá to, co jsme prožili, se vytváří jeden veliký, zhuštěný, obšírný a hluboký okruh vzpomínání na stejnorodé pocity. V tomto vzpomínání není nic zbytečného, nýbrž jen to podstatné. Je to syntesa všech stejnorodých pocitů, která se nevztahuje na nepatrné, jednotlivé, osobní případy, nýbrž na všechny případy stejné povahy. Je to vzpomínání v širším slova smyslu. Je čistší, hutnější, soudržnější, obsažnější a ostřejší nežli skutečnost sama.

Na příklad: Když srovnávám dojmy ze svého posledního zájezdu s dojmy předcházejícími, vidím, že i když tato pohostinská vystoupení zanechala ve mně pěkné vzpomínky, přece jen byla v některých okamžicích poškozena malými, nepříjemnými mrzutostmi, zkalujícími a zmenšujícími celý radostný dojem.

Ze starších zájezdů se takové vzpomínky nezachovaly. Emocionální paměť přetavila vzpomínky v kadlubu času. Dobře, že je tomu tak. Jinak by náhodné podrobnosti přehlušily vše podstatné, a to by se rozplynulo v nickách. Čas, to je nádherný filtr, velkolepé síto vzpomínek na naše prožitky. A nejen to: čas je skvělý umělec, který vnáší do našich vzpomínek nejen čistotu, nýbrž i poesii.

Díky této vlastnosti naší paměti se i chmurné, reálné a hrubě naturalistické prožitky stávají časem krásnějšími a umělečtějšími. To je dělá lákavými a neodolatelnými.

A přesto se říká, že velcí básníci a malíři tvoří podle skutečnosti!

I když tak tomu je, nikdy přírodu nefotografují, ale čerpají z ní svou tvůrčí inspiraci, v níž prolínají předlohu sebou samými a doplňují ji živým materiálem vlastní emocionální paměti.

Kdyby tomu bylo jinak a básníci líčili své záporné postavy fotograficky, podle přírody, se všemi reálnými podrobnostmi, které spatřili a vycítili u živých modelů, působily by jejich výtvořiny odpudivě.

Pak jsem Torcovovi vylíčil, jak v mé paměti došlo k záměně vzpomínek na žebráka vzpomínkami na opici a vzpomínky na jeden vagon tramvaje, vzpomínkami na jiný.

– Na tom není nic divného, – řekl Arkadij Nikolajevič. Kdybych chtěl užít hodně volného přirovnání, řekl bych, že se vzpomínkami na své pocity nemůžeme nakládat podle libosti třeba jako s knihami ve své knihovně.

Je vám jasné, co je to emocionální paměť? Představte si mnoho domů, v domech veliké množství pokojů, nesčíslné množství skříní, zásuvek s množstvím krabic a krabiček a mezi nimi jedna docela malinká s perlou. Lze snadno najít dům, pokoj, skříň, přihrádku, těžší je vyhledat krabici, krabičku; ale kde je to pronikavé oko, které najde perličku, která dnes vypadla, na chvíli

se zatřpytila a zmizela navždy? Jen náhoda pomůže k jejímu nalezení.

Tak je tomu i v archivu naší paměti. I v ní jsou svého druhu skříně, zásuvky, krabice a krabičky. Jedny z nich jsou přístupnější, jiné méně přístupné. Jak v nich najít ony „perličky“ emocionálních vzpomínek, jež kdysi zazářily a navždy pohasly jako meteory na chvíli vzplanuvší a pak navždy zmizevší? Když ve vás problesknou a vzplanou (jako postava Srba s opicí), děkujte Apollonovi, že vám seslal takové vidění, ale nesněte o tom, že se vám vrátí navždy potuchlý pocit. Zítřka se vám místo Srba vybaví něco jiného. Nečekejte na včerejší a buďte spokojeni dnešním! Naučte se jen tyto nové, vyvstalé vzpomínky dobře uchopiti. Pak začne vaše duše s novou citlivostí reagovat na to, co jí při častém opakování hry přestalo vzrušovat. Vzplanete a dostaví se snad i inspirace.

Ale nezamaňte si, hnát se za starou perličkou — ta je nenávratná jako včerejší den, jako dětská radost, jako první láska. Hleďte, abyste se dovedli pokaždé znovu nadchnout, nověji a svěžeji, nadšením, po němž volá dnešní den. Nevadí, že je slabší nežli to včerejší. Krásné na něm je, že je dnešní, že je opravdové, že samo vyvstalo z úkrytů, aby rozžehlo vaši tvůrčí práci. A potom, kdo má stanovit, který z tvůrčích plamenů opravdového nadšení je lepší nebo horší? Na všech je něco krásného, třebaš jen to, že jsou inspirací.

... r. 19 ..

Na začátku vyučování jsem prosil Arkadije Nikolajeviče, aby rozptýlil mé pochybnosti.

– Máme mít za to, – pravil jsem, – že perličky inspirace jsou ukryty v nás a nedostávají se tedy do naší duše zvenčí, neslétají s výše, od Apollona? Jsou tedy, abych tak řekl, druhotného a ne prvotního původu?

– Nevím! – vyhnul se odpovědi Arkadij Nikolajevič. – Otázky podvědomí nejsou záležitostí mého rozumu. A mimo to — nenarušujme onu tajemnost, již jsme si zvykli obklopat okamžiky inspirace. Tajemnost je krásná a jitrí tvůrčí činnost.

- A není snad vše, co na scéně prožíváme, druhotného původu? Vždyť snad prožíváme i bezprostředně? Proto bych rád věděl: je dobré, či špatné, když nás na scéně proniknou pocity, jakých jsme ve skutečném životě nikdy nezakusili? - naléhal jsem.

- Přejde na to, jaké, - pravil Torcov. - Dejme tomu, že hrajete na příklad Hamleta a že se vrháte v posledním dějství s kordem v ruce na svého druhá Šustova, který hraje krále, a že přitom po prvé v životě zakoušíte doposud vám neznámou, neuhasitelnou krvežíznivost. Dejme tomu dále, že bude kord tupý, kaširovaný, a že se věc obejde bez krve, ale může dojít k nechutné rvačce, pro kterou bude nutno spustit předčasně oponu a sepisovat protokol. Prospěje snad představení, poddá-li se herec takovému prvotnímu citu, který způsobí tak silný nával inspirace?

- Znamená to tedy, že prvotní pocity jsou nežádoucí? - chtěl jsem vědět.

- Naopak, jsou velmi žádoucí, - uklidňoval mě Arkadij Nikolajevič. - Jsou bezprostřední, silné, pestré, jenomže se na jevišti neprojevují tak, jak se domníváte, tedy ne v dlouhých periodách, v celých dějstvích. Prvotní citění trvá okamžiky a začleňuje se do role jednotlivými epizodami. V takové podobě je na scéně velmi žádoucí. A já je z celé duše vítám. Nechtě se dostavuje častěji a prohloubí opravdovost vášní, již si ceníme v tvůrčí práci výše, nežli čehokoliv jiného. Neočekávanost, obsažená v prvotních pocitech, v sobě skrývá pro herce neodolatelnou povzbudivou sílu.

Jedno však je nepřijemné. Okamžiky prvotního prožívání nevládneme my, nýbrž ony námi. Proto nám nezbyvá nic jiného, nežli se na ně otázat samé přirozenosti a říci si: mohou-li vznikat prvotní pocity, ať vznikají samovolně kdy toho potřebují, jen ať nejsou protichůdné hře a roli.

- V otázkách podvědomí a inspirace jsme tedy bezmocni! - zvolal jsem zklamaně.

- Ale stavíme snad své umění a jeho techniku jen na prvotních pocitech? Ty jsou řídké nejen na scéně, nýbrž i v životě, - utěšoval mě Torcov. - Existují ony druhotné, napovídáné nám emocionální paměti! Těch se naučte především využívat. Ty jsou vám dostupnější.

... Ovšem, že je neočekávané, podvědomé „vnuknutí“ lákavé! To je náš sen a oblíbený způsob tvůrčí práce. Ale to neznamená, že je třeba zmenšovat význam vědomých, druhotných vzpomínek emocionální paměti. Naopak, musíme je mít ve vážnosti, neboť jenom jejich prostřednictvím je možno do určité míry působit na inspiraci.

Stačí připomenout si základní princip našeho směru: *podvědomé prostřednictvím vědomého.*

Druhotných vzpomínek je třeba si vážit také proto, že herec v nich nevkládá do své role první se mu namanuvší, nýbrž záměrně vybrané, nejcennější, jemu blízké uchvacující vzpomínky na živé, jím samým prožité počítky. Život ztělesňované postavy, utkaný z vybraného materiálu emocionální paměti je často tvůrčímu umělci dražší nežli jeho obyčejný, všední lidský život. Jaká to půda pro inspiraci! Nejlepší výběr duševního vlastnictví je hercem opatrně přenášen na scénu. Přitom se forma a výprava mění podle požadavků hry, avšak lidské citění herce, souhlasné s citovou náplní role musí zůstat životným. To nelze ani padělat, ani nahradit jinou, zmrzačenou hereckou šarží.

- Jakže? - nechápal Govorkov. - Do všech rolí, račte vědět: do Hamleta, do Arkašky i Nešťastlivceva, do Chleba i Cukru z „Modrého ptáka“, máme, dovolte, vložit tytéž vlastní pocity?

- A co jiného? - teď se tvářil nechápavě zase Arkadij Nikolajevič. - Herec může prožívat jenom své vlastní emoce. Či snad chcete, aby si herec odkudsi bral vždy nové a nové cizí city a duši pro každou roli, kterou má ztělesnit? Je to snad možné? Kolik duší to musí do sebe vtěsnat? Nelze přece vytrhnout si vlastní duši a místo ní si vypůjčit jinou, k roli se lépe hodící. Odkud ji ostatně vzít: z mrtvé, ještě neoživené role? Ale ta sama čeká, že jí dájí duši. Lze nosit cizí šaty, hodinky, ale nelze si vzít od jiného člověka nebo role cit. Řekněte mi, jak se to dělá! Můj cit náleží nezměnitelně mně a váš - vám. Roli lze pochopit, vzít se do ní, postavit se na její místo a začít jednat stejně jako přetělesňovaná postava. Toto tvůrčí jednání vyvolá i v herci samém prožitky, roli analogické. Ale tyto prožitky nenáleží zobrazované postavě jako básnickému výtvaru, ale herci samému.

Ať sníte o čem chcete, ať cokoliv prožíváte ve skutečnosti nebo v představivosti, zůstaňte vždy sami sebou. Nikdy neztrácejte na scéně sebe sama. Vaše jednání ať vyplývá vždy z vaší povahy člověka herce. Zavrhněš-li sama sebe, nikam nedojdeš. Zřekneš-li se svého já, ztratíš půdu pro svou tvůrčí práci, a to je nejstrašnější. Ztráta sama sebe nadchází v tom okamžiku, v němž končí prožívání a začíná šarže. Proto ať budete cokoliv hrát a cokoliv zobrazovat, budete v to vždy nuceni vkládat vlastní cit! Porušení tohoto zákona se rovná vraždě hercem představované postavy, jejímu oloupení o chvějící se, živou lidskou duši, která jediná dává mrtvé roli život.

– Jakže, pochopte, celý život hrát sebe sama! – žasl Govorkov.

– Právě, – navázal na to Torcov. – Vždy a stále hrát na scéně jenom sebe sama, ale v různých sestavách a kombinacích, v daných okolnostech, vypěstovaných v sobě pro roli, přetavených v kadlubu vlastních emocionálních vzpomínek. To je nejlepší a jedinečný materiál pro niternou tvůrčí práci. Pracujte s ním a nepočítejte s vypůjčováním si u jiných.

– Ale promiňte, prosím, – přel se Govorkov, – nelze přece do sebe vtěsnat, víte, všechny city všech rolí světového repertoaru!

– Ty role, které v sebe nepojmete, nikdy dobře nezahrajete. Nepatří do vašeho oboru. Herce je třeba rozlišovat podle vnitřní povahy a ne podle použitelnosti.

– Jak však může být týž člověk Arkaškou i Hamletem? – nechápali jsme.

– Především herec není ani tím ani oním. Je sám o sobě člověkem s výraznou nebo nevýraznou vnější či vnitřní individualitou. V povaze zmíněného herce nemusí být šibalství Arkašky Šťastlivce ani Hamletova ušlechtilost, ale mohou v ní být ztajeny zárodky, vlohy všech lidských předností a chyb.

Své umění a svou duševní práci musí herec zaměřit k tomu, aby přirozenou cestou v sobě nacházel zárodky vrozených lidských předností i vad a aby je pak pěstoval a rozvíjel podle toho, jakou roli ztělesňuje.

A tak herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek a podobně.

... o čem mi řekl Arkadij Nikolajevič, jsem si nedovedl srovnat v hlavě a přiznal jsem se k tomu.

– Kolik je not v hudbě? – zeptal se mne. – Jen sedm, – odpovídal si sám. – A zatím nejsou kombinace těch sedmi not ani zdaleka vyčerpány. Ale kolik má duše duševních prvků, stavů, nálad, pocitů? Nepočítal jsem je, ale mám zato, že je jich více nežli not v hudbě. Můžete se spolehnout, že je jich dost pro celý váš herecký život. A věnujte proto péči tomu, abyste se seznámili předně s prostředky a metodami, jimiž můžete ze svého nitra čerpat emocionální materiál a potom s prostředky a metodami, jež vám umožní skládati ho v nescíslné kombinace lidských duší role, charakterů, citů a vášní.

– V čem záleží tyto prostředky a metody? – chtěl jsem vědět.

– Především v tom, naučit se oživovat emocionální paměť, – prohlásil Torcov.

– A jak ji oživit? – naléhal jsem.

– Je vám známo, že se to děje prostřednictvím četných vnitřních povzbuzujících prostředků. Avšak existují i vnější povzbuzující prostředky. Povíme si o nich příště, neboť je to složitá otázka.

... r. 19...

Dnes se konalo vyučování při spuštěné oponě v tak zvaném „bytě Maloletkové“. Ale nemohli jsme ho poznat. Tam, kde byl obývací pokoj, je nyní jídelna, zatím co někdejší jídelna se proměnila v ložnici. Ze sálu udělali několik světniček, oddělených skříněmi. Všude špatný, laciný nábytek. Jako by se do bytu nastěhovala vypočítavá baba, která změnila dřívější pěkný byt na levně, ale výnosně zařízené pokoje.

– Vítám vás do nového bytu! – pozdravil nás Ivan Platonovič.

Když se žáci vzpamatovali z překvapení, začali se jednohlasně doprošovat návratu starého, útulného „bytu Maloletkové“, neboť se prý v nových místnostech necítí dobře a nemohou v nich dobře pracovat.

– Není pomoci, – vymlouval se Arkadij Nikolajevič, dřívější věci potřebovali v divadle pro běžný repertoar a nám místo nich dali, co mohli a věci rozestavěli tak,

jak uměli. Nelíbí-li se vám to, upravte si to zde sami tak, aby tu bylo příjemně.

Nastal shon, pustili jsme se horečně do práce. Za chvíli bylo vše dokonale zpřeházené.

– Počkejte! – zvolal Arkadij Nikolajevič. – Jaké vzpomínky emocionální paměti a jaké druhotné pocity ve vás vyvolává chaos, který jste tu natropili?

– V Armavivu, když je... tento... zemětřesení... pohybuje... se nábytek... taky – breptal kreslič a zeměměřič Umnovych.

– Nevím, jak bych to řekla, jako při úklidu před svátky... – připadalo Veljaminové.

– Zle je mi z toho, miláčkové! Na duši úzko! – přidávala se Maloletková.

Při dalším představování nábytku došlo ke sporu. Jedni chtěli docílití té nálady, druzí oné, podle duševního rozpoložení a emocionálních vzpomínek, jež v nich vyvolávalo to či ono seskupení nábytku. Nakonec rozeřádali nábytek slušně. Schválili jsme jeho rozmístění, prosili jsme však, aby nám dali více světla. Začala demonstrace světelných a zvukových efektů.

Nejdříve osvětlili scénu jasným, slunečním světlem, které rozvescelovalo duši. Současně se za kulisami rozezněla symfonie zvuků: automobily, rachot tramwayí, tovární sirény, vzdálené hvízdání lokomotiv svědčilo o tom, že denní práce je v plném chodu.

Pak se poznenáhlu světlo přitlumilo. Nastal soumrak. Bylo příjemně, klidno a poněkud smutno. Chtělo se snít. Víčka se přivírala. Pak se zvedl silný vítr, téměř smršť. Skla v okenních rámech drnčela, vítr dul a svištěl. Déšť se sněhem bil do oken. A jak světlo pozvolna zhasínalo, vše utichalo... Pouliční ruch utichl. V sousedním pokoji odbíjely hodiny. Pak kdosi zahrál na piano, zprvu hlučně, ale pak tiše a jímavě. V kamnech hučelo a duše se zmocňoval stesk. V pokoji se rozhostila večerní nálada, byly rozsvíceny lampy, zvuky píana utichly. Pak daleko venku, za okny, bylo slyšet věžní hodiny odbíjet dvanáct. Půlnoc. Vše utichlo. Pod podlahou zahryzala myš. Tu a tam zatroubil automobil nebo na sebe zavolaly lokomotivy krátkým hvizdem. Konečně vše nadobro ustalo a nastoupilo mrtvé ticho a temno. Po nějaké době začalo šedě svítat. Když se do místnosti vedral

první sluneční paprsek, měl jsem dojem, že přicházím znovu na svět.

Nejvíce ze všech byl nadšen Vjuncov.

– Lepší nežli v životě! – ujišťoval nás.

– V životě si během celých dvaceti čtyř hodin účinku světla nevyšimneš, – sděloval své dojmy Šustov. – Ale když všechny denní i noční proměny světelných tónů proběhnou během několika minut, jak se to právě stalo, pociťuješ moc, kterou nad námi mají.

– Současně se světlem a zvukem se mění i pocity: hned smutek, hned zmatek, hned oživení... – popisoval jsem své zážitky já. – Hned cítíš, že je nemocný v domě a nutí tě to mluvit potichu, hned zase se ti zdá, že všichni tu žijí spokojeně, a že není život tak zlý. Pociťuješ nad ním radost a chce se ti mluvit hlasitěji.

– Jak vidíte, – pospíšil si Arkadij Nikolajevič s výkladem, – působí prostředí kolem nás na naše city. A tak je tomu nejen v reálné skutečnosti, nýbrž i na scéně. Zde máme svůj vlastní život, svou přírodu, lesy, hory, moře, města, vesnice, dvorce a vězení. Ožívají zde v zrcadlové podobě na malířských plátnech. Talentovaný režisér používá jakýchkoliv prostředků scénické výpravy a jakýchkoliv divadelních efektů tak, že se nezdají být hrubým padělkem, ale stávají se uměleckým výtvozem. Mají-li tyto scénické prostředky vnitřní vztah k duševnímu životu jednajících osob, pak nabývá často vnější prostředí na jevišti ještě většího významu nežli ve skutečnosti samé. Odpovídá-li duševní rozpoložení, které vyvolává, požadavkům hry, dovede nad jiné dobře zaměřovat pozornost na vnitřní život role, působit na psychický život a prožívání představitele. A tak vnější scénická výprava a nálady jí vyvolané mají povzbuzující účinek na naše city. Hraje-li herečka Markétu, pokoušenou Mefistofelem při modlitbě, nechť dá režisér prostředí odpovídající církevní zbarvení. Představitelka se tak bude moci snáze vžít do role.

Pro herce, hrajícího scénu uvězněného Egmonda, nechť vytvoří režisér prostředí, odpovídající náladě z nedobrovolné samoty.

Herec to vděčně uvítá, neboť náladou se budou řídit jeho city.

I druzí zákulisní spolutvůrci představení by nám měli

být nápomocni jim dostupnými scénickými prostředky. Též jejich možnosti a jejich umění mohou působit povzbudivě na naši emocionální paměť a na naše druhotné pocity.

– A co se stane, vytvoří-li režisér překrásné scénické prostředí, jež se však pramálo hodí k vnitřnímu obsahu hry? – zeptal se Šustov.

– K tomu dochází, bohužel, velmi často a vždy s velmi špatným výsledkem, neboť režisérova chyba sráží herce nesprávným směrem a vytváří překladu mezi nimi a jejich rolemi.

– A je-li inscenace prostě špatná? – zeptal se kdosi.

– To je ještě horší! Práce režiséra a zákulisních spolupracovníků vede pak k zcela opačnému výsledku: místo aby přitahovala hercovu pozornost ke scéně a k roli, odvrací nepodařená výprava herce od toho, co se na scéně děje a dává ho na pospas tisícíhlavému davu na oné straně rampy.

– A co když je inscenace po vnější stránce všední, konvenční a nevkusná, jak jsem to viděl včera v N... divadle? – otázal jsem se.

– V tom případě je herec otráven jedem všednosti a následuje režiséra. Někdo nalézá ve všednosti zvláště silné „povzbuzující prostředky“. A tak je, jak vidíte, vnější stránka inscenace v rukou režie dvojsečnou zbraní. Může stejně prospívat jako škodit.

Ale také herec se musí učit dívat se, vidět, přijímat to, co ho na scéně obklopuje a bezprostředně se oddávat náladě, jíž na něho působí scénická iluze. Ovládaje takové umění, může herec využít všech povzbuzujících momentů, jež obsahuje výprava.

Nyní vám dám otázku, – pokračoval Torcov: – Pomáhá herci každá dobrá dekorace a osvěžuje jeho emocionální paměť? Představte si velkolepé plátno vytvořené slavným malířem, skvěle ovládajícím barvy, linii i perspektivu. Pohleďte na to plátno z hlediště a bude vás to lákat na scénu. Ale vejděte na jeviště sami a budete rozčarováni, budete chtít odtud. V čem to vězí? V tom, že dekorace, které mají být jen ukázkou malířství a neodpovídají potřebám herců, se pro scénu nehodí. Na takových scénických plátnech pracuje malíř, stejně jako na obrazech, jen ve dvou rozměrech: v délce a výšce. To, co přechází do hloubky, do prostoru, zůstává pustým a mrtvým.

Víte ze zkušenosti, co je to pro herce holá, hladká a pustá podlaha jeviště, jak těžké je na ní se soustředit a najít se byt i jen v nepatrném úkonu nebo jednoduché studii.

Zkuste jen předstoupit na takové podlaze, zrovna jako na koncertním podiu, na předscénu a reprodukovat Hamleta, Othella či Macbetha a vdechnout jim „živou lidskou duši“. Jak těžké je udělat to bez pomoci režiséra, bez scénického plánu, bez rekvizit a bez nábytku, o něž je možno se opřít, na něž lze usednout, jichž se lze zachytit, kolem nichž se lze seskupovat. Vždyť každá z takových situací pomáhá k vytvoření dojmu života na scéně, k výtvarnému vyjádření vlastního duševního rozpoložení. Toho docílí snáze herec, začleněný do složitě scény, nežli ten, kdo trčí jako kůl před rampou. Potřebujeme třetí rozměr, totiž rozčleněný půdorys jeviště, po němž se pohybujeme, na němž žijeme a jednáme. Třetí rozměr je pro nás nezbytnější nežli prvé dva. Jaký užitek přinese herci, že za jeho zády visí kouzelná dekorace geniálního štětce? Příliš často ji nevidíme, neboť jsme k ní obráceni zády. Zavazuje nás jen, abychom hráli dobře a byli hodni svého pozadí; nepomáhá nám však, protože když ji malíř tvořil, myslil jen na ni a na herce docela zapomněl.

A kde jsou ti geniové, kde je taková technika, že by mohli stát před napovědovou budkou a bez jakékoliv cizí pomoci, bez výpravy, bez režiséra a výtvarníka vyjádřili celý niterný obsah hry i role?

Dokud nedosáhne naše umění nejvyššího stupně dokonalosti v psychotechnické oblasti, dokud se nebude moci herec sám, bez cizí pomoci vyrovnat se svými tvůrčími úkoly, dotud budeme potřebovat pomoci režiséra a ostatních zákulisních tvůrců představení, kteří vládou různými dekoračními, architektonickými, světelnými, zvukovými a jinými povzbuzujícími prostředky na scéně.

... 8. 19 ...

1. – Proč jste se uchýlila do kouta? – obrátil se Arkadij Nikolajevič k Maloletkové.

2. – Já ... Abych byla trochu stranou. Nemohu, nemohu! – tvrdila vzrušeně, ustupujíc ještě hlouběji do kouta ztlumeného Vjuncova.

— A proč jste se všichni tak po domácku uvelebili? — obrátil se Torcov ke skupině žáků, kteří se v očekávání příchodu Arkadije Nikolajeviče usadili na divaně u stolu, na nejútulnějším místě.

— Anekdoty si . . . a posloucháme! — odpověděl kreslič Umnovych.

— A co děláte u té lampy, vy a Govorkov? — obrátil se Arkadij Nikolajevič k Veljaminové.

— Já . . . já . . . nevím . . . jak to říci . . . — hovořila zmateně Veljaminová. — Čtete si dopis a proto . . . nu ani nevím proč . . .

— A proč se vy procházíte s Šustovem? — vyptával se mne Torcov.

— O čemsi uvažujeme, — odpověděl jsem.

— Zkrátka, — shrnul Arkadij Nikolajevič, — každý z vás si podle své nálady, podle toho co prožívá a co dělá, vybral to nejpříhodnější místo, vytvořil si vhodné prostředí a využil ho pro svůj cíl. Možná však, že tomu bylo i naopak: prostředí mu napovědělo práci, úkol.

Torcov usedl u krbu a my tváří k němu. Někteří si poponesli židle, aby seděli blíže a lépe slyšeli; já se usadil u stolu s lampou, abych mohl lépe zapisovat. Govorkov a Veljaminová se utábořili opodál, aby si mohli šeptat.

— A teď mi řekněte, proč jste si vy usedl zde, vy tam a vy u stolu? — chtěl opět vědět Arkadij Nikolajevič. Znovu jsme podali výčet ze svého jednání, z něhož Arkadij Nikolajevič i tentokrát vyvodil, že jsme každý po svém uzpůsobili úpravu scény ve shodě s prostředím, prací, náladou a prožitky.

Pak nás vodil Arkadij Nikolajevič do různých koutů pokoje — v každém byl nábytek rozestavěn jinak — a ukládal nám, abychom stanovili: jaké nálady, jaké emocionální vzpomínky a druhotné počitky vyvolávají v naší duši. Musili jsme stanovit: za jakých okolností a jakým způsobem bychom využili této úpravy scény.

Potom obměnil Torcov sám několikrát podle svého náhledu scénu a my musili uvažovat a stanovit, za jakého duševního rozpoložení, za jakých podmínek by se nám zdálo pohodlným sedět tak, jak nám ukázal. Jinými slovy: jestliže jsme předtím sami stavěli scénu podle své nálady, podle pocitu odpovědnosti ke své práci, dělal to nyní Arkadij Nikolajevič za nás, kdežto my jsme musili

jen zdůvodňovat cizí scénický plán, to jest, hledat mu od-
povídající prožívání a jednání a z nich si vyvolávat
příslušnou náladu.

Podle Torcovových slov se jako oběma prvními případy — se stavbou vlastní scény, — tak i s případem třetím, — se zdůvodňováním cizí, — v herecké praxi neustále setkáváme. Proto je nezbytné umět je dobře ovládat.

Pak jsme vyzkoušeli „důkaz protikladem“. Arkadij Nikolajevič a Ivan Platonovič se posadili jako by chtěli začít vyučování. My se usadili ve shodě „s cílem a náladou“. Ale Torcov změnil scénu, kterou jsme si takto vytvořili, k nepoznání. Rozsadil žáky úmyslně nepohodlně, v rozporu s jejich náladou a tím, co měli dělat. Nakonec jedni byli příliš daleko a druzí, byť i blízko, byli k přednášejícímu otočeni zády.

Rozpor scény s duševním stavem a prací měl nepříznivý účinek na cit s vedl k niternému zmatku.

Tento příklad byl hmatatelným důkazem toho, do jaké míry je nezbytná spojitost mezi výstavbou scény a duševním stavem herce a jaké nebezpečí se skrývá v porušení této vzájemné vazby.

Potom nám Arkadij Nikolajevič nařídil, abychom rozestavěli všechny nábytek podél stěn a rozsadil na něm všechny žáky. Uprostřed, na holé podlaze jsme nechali podle jeho příkazu jen jediné křeslo.

Pak nás jednoho po druhém vyvolával a ukládal nám, abychom mu popisovali všechny situace s oním křeslem, na něž ve své obrazotvornosti přijdeme. Všechny situace musily být ovšem vnitřně zdůvodněny — smyšlenkou představitosti, danými okolnostmi a citem samým. Jeden po druhém jsme provedli cviky, vylíčili, jaké prožitky v nás vyvolává každá ze scénických situací, seskupení a posic a naopak, jaké polohy z kterého vnitřního rozpoložení samy vyplývají. Každý z těchto pokusů nám ještě více zdůraznil cenu vhodné, pohodlné a složité výpravy, ne pro ni samu, ale pro pocity, které vyvolává a na sebe váže.

— A tak, — uzavíral Arkadij Nikolajevič, — si herci na jedné straně hledají scénickou situaci s ohledem na niterný stav, na to, co dělají, na svůj úkol. A s druhé strany si nálada, úkol i dílo sami stavějí scénu. Také to jsou povzbuzující činitele naší emocionální paměti.

Mívá se obyčejně za to, že detailní scénickou výpravou, osvětlením, zvuky a jinými režijními efekty chceme v první řadě ohromit diváka v hledišti. Nikoliv. K použití těchto povzbuzujících činitelů nás nevede tolik ohled na diváka, jako ohled na herce sama. Snažíme se, abychom připoutali celou jeho pozornost k tomu, co je na scéně a odvrátili ji od toho, co je mimo ni. Jestliže je nálada, vzniklá na naší, herecké straně rampy v soulase s hrou, vytvoří se pro tvůrčí práci blahodárná atmosféra, která náležitě osvěžuje emocionální paměť a nutí k prožívání.

Uvěřili jste nyní, po řadě pokusů a ukázek, že scénické, dekorační, architektonické, zvukové i jiné prostředky a efekty, vyvolávající scénické nálady, jsou skvělými vnějšími povzbuzujícími činiteli pro náš cit? – zeptal se Arkadij Nikolajevič.

Žáci, s výjimkou Govorkova, uznali, že je tomu tak. – Ale je mnoho herců, – pokračoval Arkadij Nikolajevič, – kteří se neumějí na scéně dívat a vidět. Obklopyto lidi jakou chceš dekorací, osvětlí tu dekoraci jakým-koli způsobem, naplní scénu nevím jakými zvuky, vytvoří na scéně jakoukoli iluzi — herci toho druhu se nebudou nikdy zajímat o to, co je na jevišti, nýbrž o to, co je v hledišti, na opačné straně rampy. Jejich pozornost nepřivábíš nejen výpravou, nýbrž ani samou hrou a její vnitřní náplní. Oni sami se zřikají velmi závažných, vnějších povzbuzujících prostředků, jimiž by jim mohli být režiséři a zákulisní tvůrci představení nápomocni.

Aby se vám to nestalo, učte se dívat se a vidět na scéně, umějte oddávat se svému prostředí a reagovat na to, co vás obklopuje. Zkrátka — dovedte využít všech nabízejících se vám povzbuzujících prostředků.

... r. 19..

Při dnešní přednášce řekl Arkadij Nikolajevič:

Až doposud jsme postupovali od popudu k citu. Ale často je třeba jít opačným pořádkem: od citu k popudu. Takto postupujeme, chceme-li určití náhodně vzniklý niterný prožitek. Ukáží vám to na příkladě.

Povím vám, co se mi přihodilo při jednom z prvních představení Gorkého hry „Na dně“.

Roli Satina jsem zvládl poměrně lehce s výjimkou monologu „o Člověku“ v posledním jednání. Chtěli na mně nemožné: abych dal scéně všeobecné, téměř světové platnosti, abych dal textu nesmírný vnitřní obsah, tak, aby se monolog stal těžištěm a pointou celé hry. Když jsem přistupoval k tomuto obtížnému místu, přitáhl jsem všechny niterné brzdy, vnitřně jsem se vypjal, zapřel, zrovna jako kůň, táhnoucí těžký vůz, před strmým kopcem. Tento „kopec“ mi vadil ve svobodném rozběhu a kazil mi radost z tvůrčí práce. Po monologu jsem si vždy připadal jako zpěvák, jemuž selhal hlas na vysoké notě.

Aniž jsem se toho však nadál, vyšlo mi to bolavé místo role samo sebou při třetím nebo čtvrtém představení.

Abych si lépe vysvětlil svůj náhodný úspěch, počal jsem si připomínat všechno, co předcházelo mému večernímu vystoupení. Nejprve bylo třeba probrat celý den, rozbřeskem počínaje.

Den začal tím, že mi krejčí poslal vysoký účet, který mě rozladil. Potom jsem objevil ztrátu klíče od psacího stolu. Sami víte, jak je to nemilé. V bídné náladě jsem si přečetl posudek o našem představení „Na dně“, v němž chválili to, co na něm bylo nepodařeného a hubovali na to, co bylo dobré. Ta recenze mne ještě více sklíčila. Po celý den mi nešla hra z hlavy. Už po sté jsem ji znovu a znovu analysoval a hledal v ní hlavní vnitřní myšlenku, připamatovával si každý svůj prožitek a tak jsem se tou prací zaujal, že jsem se toho večera nestaral o úspěch, nechvil se oň před každým vystupem, nemyslil na diváky. Naopak, byl jsem k úspěchu představení a částečně i své hry dokonale lhostejný. Ano, tehdy jsem vlastně ani nehrál, ale jen prostě logicky a důsledně vyplňoval úkoly role slovy, úkony a činy. Logika a důslednost mě vedly správnou cestou a role se hrála sama, takže jsem si její bolavé místo téměř ani neuvědomil.

Výsledkem bylo, že můj výkon byl, když ne světově platný, tedy pro hru velmi závažný.

V čem to vězelo? Co mi pomohlo strhnout pouta, která mě zabraňovala jít správným směrem? Co mě uvedlo na správnou cestu, po níž jsem došel k vytoženému cíli?

Ovšem, že to nebyla zásluha vysokého účtu za šaty, ani ztráty klíče nebo přečtené recenze. Všecko to dohromady, celý komplex životních podmínek a náhodností uvedl mé nitro do stavu, v němž na mě recenze zapůsobila silněji, nežli bylo lze očekávat. Zkompromitovala hledisko, s něhož jsem přistupoval ke své roli a přinutila zrevidovat její plán. Tato revise mě dovedla k úspěchu.

Obrátil jsem se na jednoho zkušeného herce, dobrého to psychologa a prosil jsem ho, aby mi poradil, jak si mám osvojit prožitky, k nimž jsem dospěl onoho večera. Rekl mi:

- Chtít opakovat náhodný jevištní prožitek — to je totéž, jako snažit se vzkřísit uvadlou květinku. Není lepší starat se o cosi jiného: nekřísit to, co je už jednou mrtvé, ale vypěstovat místo uvadlého nové? Co je k tomu třeba dělat? Nemyslit především na kvítek sám, ale zalévat jeho kořeny nebo vsadit do země nové semě a vypěstovat novou květinku.

Ale herci si počínají ve většině případů jinak. Podařilo se jim náhodou nějaké místo role a oni je chtějí opakovat, obracejí se rovnou k citu a snaží se ho znovu zakusit. Avšak to je totéž, jako pěstovat květinu bez jakékoliv účasti přírody. Takový úkol je přece nesplnitelný a proto nezbyvá nic jiného, nežli kvítek padělat a kaširovat.

Jak je to však správné:

Nemyslit na cit sám, ale pečovat jen o to, z čeho vznikl, o podmínky, kterými byly ony prožitky vyvolány. To je ta půda, již je třeba zalévat a kypřit, a z níž vyrůstá cit. Zatím se v přirozenosti sám zrodí cit, podobný onomu dříve prožitému.

Tak si musíte počínat i vy. Nikdy nezačínajte s výsledkem. Ten nevzniká náhodou, nýbrž je logickým důsledkem všeho předcházejícího.

Udělal jsem, jak mi řekl můj moudrý rádce. Musil jsem se proto pustit od květu po stvolu až k jeho kořenům, jinak řečeno, pozorně projít cestou, spojující monolog „o Člověku“ se základní ideou, pro kterou byla hra napsána. Jak pojmenovat tuto ideu? Svoboda? Sebepoznání člověka? O tom ve skutečnosti po celou dobu, od počátku hry, hovořil poutník Luka.

Teprve teď, když jsem se dobral kořenů své role, poznal jsem, že byly doslova obrostlé plísní a hou-

hou, všelijakými zbytečnými, škodlivými, čistě hereckými úkoly.

Pochopil jsem, že můj monolog „světové důsažnosti“ neměl žádného vztahu k monologu „o Člověku“, který napsal Gorkij. Onen byl vrcholným bodem mé herecké šarže, zatím co tento musil mluvit o základní myšlence hry a být jejím nejvyšším bodem, ústředním a povzneseným okamžikem tvůrčího prožívání autora i herce. Dříve jsem myslil na to, jak bych co nejefektivněji přednesl cizí slova role a ne na to, jak bych co nejpřirozeněji a nejbarvitěji předal svému spoluherci své myšlenky a prožitky, odpovídající myšlenkám a prožitkům ztělesňované postavy. Předstíral jsem výsledek, místo abych logicky a důsledně jednal a tím se skutečně výsledku dobral, totiž hlavní myšlenky hry a své herecké tvůrčí práce. Všecky chyby, jichž jsem se dopustil, mne oddělily doslova kamennou zdí od ústřední myšlenky.

Co mi pomohlo zbořit onu stěnu?

Zkompromitovaný plán role.

Kdo ho zkompromitoval?

Recenze.

A co jí dalo takovou moc?

Účet krejčího, ztráta klíče a jiné náhodnosti, které zaviniily mou špatnou, nervosní náladu, jež mě nutila pátravě přezkoumávat vše, co se toho dne stalo.

Uvedeným příkladem jsem chtěl znázornit druhou cestu, o níž jsem dnes mluvil — cestu od oživlého citu k jeho popudu.

Obeznamiv se s touto cestou, může herec v sobě kdy se mu zachce vyvolávat potřebné druhotné prožitky.

A tak platí: od náhodně vyvolaného citu z jeho popudu, abychom pak znovu mohli jít od popudu k citu, — uzavřel Torcov.

... 7. 19 ...

Dnes řekl Arkadij Nikolajevič:

- Čím je emocionální paměť rozsáhlejší, čím více je materiálu pro niternou tvůrčí práci, tím je hercova tvůrčí práce bohatší a plnější. To je, myslím, docela srozmítnuté a nepotřebuje dalšího vysvětlování.

Ale od bohatství emocionální paměti je nutno rozezná-

vat sílu, trvanlivost a jakost obsaženého v ní materiálu.

Síla emocionální paměti má pro naši práci veliký význam. Čím je emocionální paměť silnější, pronikavější a přesnější, tím upřímnější a plnější je tvůrčí prožívání. Slabá emocionální paměť vyvolává jedva postizitelné, neskutečné pocity. Takové se pro scénu nehodí, neboť jsou málo sdělné, málo výrazné, málo dostupné hledišti.

Při dalším výkladu o emocionální paměti vyšlo na jevo, že stupeň její síly, trvalost a účinnost bývají velmi rozmanité. Arkadij Nikolajevič k tomu řekl:

– Představte si, že jste byli veřejně potupeni nebo udeřeni tak, že vám po celý život pálí tvář. Vnitřní otřes z takové scény je tak silný, že překrývá všechny detaily a vnější okolnosti divoké hádky.

Z nicotné příčiny a dokonce bez jakéhokoliv důvodu vzplane utrpená urážka rázem znovu v emocionální paměti a ožívá s dvojnásobnou silou. Ruměncem nebo mrtvolná bledost pak pokrývá tvář a srdce se svírá a nezadržitelně rozbuší.

Má-li k dispozici takový pronikavý, lehce vznětlivý emocionální materiál, může herec bez překážek prožít na jevišti scénu analogickou té, jež se mu vryla do paměti po otřesu, který zakusil v životě. K tomu není třeba pomoci techniky. Vše probíhá samo sebou. Sama přirozenost je herci nápomocna.

To je jeden z nejsilnějších, nejpronikavějších, nejurčitějších a nejživotnějších druhů emocionálních vzpomínek a druhotných počitků.

Nyní jiný případ. Můj přítel, úžasně roztržitý člověk, byl po roční přestávce na obědě u svých známých a pronesl na něm připitek na zdraví hostitelova syna, nemluvněte, které rodiče zbožňovali.

Zdravici následovalo hrobové ticho, po němž hostitelka, matka dítěte, omdlela. Ukázalo se, že můj nebohý přítel zapomněl na to, že oběd byl dáván k prvnímu výročí smrti téhož hošíčka, na jehož zdraví připíjel. „To, co jsem tenkrát zakoušel, nelze v životě zapomenout!“ – doznával můj přítel.

Jenže tentokrát prožitek nezastínil to, co se dalo kolem, jako tomu bylo v případě s políčkem a proto se do přítelovy paměti výrazně vryl nejen prožitek samý, nýbrž i jednotlivé, nejpůsobivější okamžiky a okolnosti

okolnosti. Pamatuje si přesně na polekanou tvář naproti němu, na smutek jeho hosta i na sklopené oči své sousedky i na výkřik, který se vydral z hrdla kteréhosi hosta na druhém konci stolu.

Nyní, po dlouhé době, v něm někdy samy od sebe náhle ožívají pocity, které měl tehdy při skandálu na obědě. Ale někdy zase se mu nepodaří docílit toho najednou a musí proto vzpomínat na okolnosti, provázající neblahou příhodou. A pak ožívá najednou postupně také cit.

To je příklad menší, a abych tak řekl druhořadé životaschopnosti a síly emocionálních vzpomínek, které vyžadují často pomoci psychotechniky.

Nyní vám povím třetí příklad téhož druhu. Přihodil se téměř roztržitému příteli, avšak ne veřejně, nýbrž mezi čtyřma očima, v soukromém rozhovoru.

Jeho sestřenka ho totiž navštívila po smrti jeho tety, aby mu poděkovala za věnec, který poslal na rakev zesnulé. Sestřenicce ještě ani nevyplnila své poslání a roztržitý podivín už pospíchal poptat se „po zdraví milé tety“ (nebožky).

Hanba, kterou tehdy zakusil, se mu ovšem vryla rovněž do paměti, ale s podstatně menší pronikavostí nežli v předcházejícím případě s připitkem. Kdyby chtěl tedy můj přítel použít tohoto emocionálního materiálu k tvůrčí práci, musil by nejdříve vykonat značnou vnitřní přípravu. To proto, že stopy vzpomínek nebyly v jeho emocionální paměti hluboké a zřetelné, aby mohly ožít bez cizí pomoci, samostatně.

Tady máte příklad málo účinných emocionálních vzpomínek a druhotných počitků.

V tomto případě připadá na vrub psychotechniky velká, složitá práce.

... 8. 19 ...

Arkadij Nikolajevič pokračoval v rozboru různých druhů kvality a síly emocionální paměti.

Řekl:

Veškeré vzpomínky na prožité počitky se v nás uchovávají se slabší, jiné, byť i řídkější, se silnější intenzitou. Velmi často žijí jednou zachycené dojmy dále v naší

paměti, rostou tam a prohlubují se. Dávají tak popudy k novým pochodům, které na jedné straně připomínají neprožitá podrobnosti událostí, s druhé strany pak povzbuzují představivost, která doplní zapomenuté podrobnosti. S tím zjevem se mezi námi herci často setkáváte. Vzpomeňte si třeba na hostujícího italského herce . . . , kterého jste viděli u mne.

Povím vám jinou, názornější příhodu ze života, která se stala mé sestře.

Vracela se z města domů na vesnici a vezla si s sebou v kabelce dopisy svého zesnulého muže, které jí byly nade vše. Protože chtěla po zastavení vlaku ihned vystoupit, sestoupila až na poslední schod stupátka. Schůdek byl však zledovatělý. Uklouzla jí noha a k velké hrůze všech okolostojících se sestra ocitla mezi pohyblivým se vagonem a pilíři nástupiště. Ubohá žena zoufale vykřikla, avšak ne ze strachu o sebe, nýbrž proto, že jí vypadlo její drahocenné zavazadlo — kabelka s dopisy, jež se mohly dostat pod kola vlaku. Nastal zmatek, strhl se pokřik, že žena padla pod vůz a průvodčí, místo aby pomohl, sestře hrubě nadával. Byla to hloupá a nechutná scéna. Ubohá žena jí byla tak rozčilená, že se po celý den nemohla vzpamatovat a ke všem v domě hořkovala o tom, jak byla průvodčím potupena, zapomenuvši docela na svůj pád a na katastrofu, k níž mohlo dojít.

Přišla noc. Ve tmě si sestra připomněla vše, co se sběhlo dostala nervový záchvat.

Po této příhodě se nemohla odhodlat k tomu, aby se vrátila na stanici, kde se jí div nestalo neštěstí. Sestra se obávala, že tam budou její vzpomínky ještě pronikavější. Dala raději přednost tomu, že jela zbytečně pět verst kočárem k druhé, vzdálenější stanici.

A tak zůstává člověk v okamžiku nebezpečí klidným a padá do mdlob při vzpomínce na ně. Není to příklad síly emocionální paměti a toho, že druhotné počítky bývají silnější prvotních, protože se dále rozvíjejí v našich vzpomínkách?

Ale vedle síly a intenzity musíme u emocionálních vzpomínek rozeznávat charakter, kvalitu. Na příklad: představte si, že jste nebyli jednající osobou příhody s políčkem, s přípitkem a se sestřenkou, o nichž jsem vám tu vyprávěl, ale obyčejnými jejich svědky.

Něco jiného je být sám uražen nebo zahanben a něco jiného zase pozorovat to, co se děje, rozčilovat se nad tím a neodpovědně kritisovat počínání vinníků konfliktů. Ovšem, že ani u svědka nelze vyloučiti možnost silných prožitků. V jednotlivých případech mohou být třeba silnější nežli prožitky jednající osoby samé. Ale to mě nyní nezajímá. Nyní mně jde jen o to, abych ukázal, že kvalita prožitých emocionálních vzpomínek svědka a účastníka samého není jedna a táž.

Může se však stát, že člověk není ani přímým účastníkem, ani svědkem události, že o ní jen slyšel nebo o ní četl.

To však nemá vlivu ani na účinek, ani na hloubku emocionálních vzpomínek. Ty jsou závislé na přesvědčivosti písicích či mluvících a na bystrosti čtoucího a naslouchajícího.

Nikdy nezapomenu na vyprávění očitého svědka o zkáze bárky se školní posádkou, jejíž kapitán zemřel náhle uprostřed bouře. Jen jediný šťastlivec se zachránil. Názorná a podrobná vyprávění o této námořní tragedii mnou otrásl a rozrušuje mě i nyní.

Emocionální vzpomínky jednající osoby, svědka, posluchače či čtenáře jsou ovšem co do kvality různé.

Herec musí umět zacházet se všemi druhy tohoto emocionálního materiálu, přizpůsobovat jej roli a zpracovávat jej v soulase s požadavky oné role.

Tak na příklad: dejme tomu, že jste nebyli přímými účastníky, nýbrž jen svědky té pobuřující scény s políčkem, o níž jsem vám vyprávěl v předchozí hodině.

Připusťme rovněž, že dojem, který jste si tenkrát ze scény, již jste byli svědkem, odnesli, byl silný a vryl se hluboko do vaší emocionální paměti. Nebylo by vám za těžko opakovat tento prožitek na scéně v k tomu příhodné roli. Dejme tomu dále, že se taková našla, ale v ní nemáte hrát pouhého svědka scény s políčkem, nýbrž sama uraženého. Jak v sobě přetvořit emocionální vzpomínky svědka v prožitky přímého účastníka?

Tento cítí, ale svědek spolucítí. Proto je třeba, abyste pocítili proměnili v cítění.

Dám vám příklad takové proměny soucítění svědka v opravdové cítění přímého účastníka.

Dejme tomu, že jste přišli ke svému příteli a zastihli

ho ve strašné situaci: cosi breptá, zmítá sebou, pláče, jeví příznaky úplného zoufalství. Ale vám se nepodaří pochopit pravý stav věcí, třebaže jste sami plni upřímného vzrušení nad přátelovým rozpoložením. Co prožíváte v tomto okamžiku? Soucit. Ale váš přítel vás zavádí do sousedního pokoje a tam spatříte jeho ženu, ležící na podlaze v tratolišti krve.

Při pohledu na ni se muž neumí dále ovládnout, vzlyká a zalyká se, vyrazí ze sebe jakési výkřiky, kterým špatně rozumíte, třebaže cítíte jejich tragický smysl.

Co zakoušíte v tomto okamžiku?

Cítíte ještě více s přítelem.

Pak se vám podařilo nebožáka uklidnit a začal mluvit srozumitelněji.

Vyšlo najevo, že muž podřezal ženu ze žárlivosti . . . k vám . . .

Při této zprávě se ve vás vše přesunulo. Předchozí soucítění svědka se rázem přerodilo v citění přímého účastníka tragédie, jímž jste vskutku také byli.

Podobný proces se odvíjí i v našem umění při práci na roli. V tom okamžiku, kdy dojde v hercově nitru k analogickému přemístění a herec začne cítit jako osoba beroucí přímou účast na životním dění hry, — probudí se v něm opravdové lidské citění. Často dochází k této přeměně soucítění člověka — herce v citění jednající osoby samočinně.

První z nich (to jest člověk-herce) se může natolik vzít do postavení druhého (to jest jednající osoby) a tak na ně reagovat, že se cítí být na jeho místě.

V této situaci se bude mimovolně dívat na události očima sama uraženého. Pocítí touhu jednat, vmísit se do skandálu, protestovat proti počínání potupitele, jako by se věc týkala jeho osobní lidské cti a pohany.

V tomto případě přeměňují svědkovy prožitky samy soucítění v cit, nabývají tudíž stejné kvality a téměř stejné síly jako prožitky jednající osoby hry.

Ale co když tento proces při tvůrčí práci nenastane? Pak je nutno vzít na pomoc psychotechniku s jejími danými okolnostmi, magickým „kdyby“ a ostatní povzbuzující prostředky, vyvolávající odezvu v emocionální paměti.

A tak musíme při hledání niterného materiálu využí-

nejen toho, co jsme sami v životě prožili, ale i toho, co jsme poznali u druhých lidí, co jsme upřímně soucítili.

Podobný proces se děje i se vzpomínkami, získanými četbou nebo vyprávěním jiných osob.

Také tyto dojmy je nutno v sobě přetvořit, to jest přeměnit soucítění čtenáře nebo posluchače ve své vlastní opravdové citění, analogické citění jednající osoby vyprávění.

Není vám snad tento proces přeměny soucítění čtenáře v citění jednající osoby dosti znám? Vždyť totéž se v nás děje při každé nové roli. Seznamujeme se s ní při čtení hry, která je vlastně vyprávěním autora o události, již jsme my herci nebyli ani svědky ani jednajícími osobami, ale o které jsme se dověděli z četby.

Když se po prvé seznamujeme s dramatikovým dílem, probouzí se v našem nitru, až na řídké výjimky, pouze soucítění s jednající osobou hry. V procesu přípravné práce na hře je třeba přeměnit toto soucítění ve vlastní opravdové citění člověka-herce.

... 7. 19 ..

— Pamatujete se na studii se šilencem nebo na studii s nouzově přistavším aeroplánem? — zeptal se nás dnes Arkadij Nikolajevič. — Pamatujete se na jejich „kdyby“ dané okolnosti, smyšlenky představivosti a jiné povzbuzující prostředky, jejichž prostřednictvím se v emocionální paměti uvolňoval duševní materiál pro tvůrčí práci? Stejných výsledků jste se snažili dosáhnout i vnějšími popudy.

Pamatujete se na scénu z „Branda“ a na její dělení na části a úkoly, jež vedlo k urputnému boji mezi mužskou a ženskou polovinou třídy? To je nový druh niterných popudů.

Pamatujete se na předměty pozornosti, zobrazované elektrickými lampami, které se rozsvěcovaly hned tam, hned zde — na scéně i v hledišti? Teď víte, že také živé objekty mohou pro nás být popudy.

Pamatujete se na fyzické úkony, jejich logiku a důslednost, na pravdu a víru v její opravdovost? Také to dává významný popud citu.

V budoucnosti poznáte ještě celou řadu dalších niter-

ných popudů. Nejsilnější z nich je obsažen ve slovech a myšlenkách dramatu, v citech, skrývajících se za autorovým textem, ve vzájemném vztahu jednajících osob.

Poznali jste dále celou řadu vnějších popudů, jimiž jsou nám dekorace, výprava, světlo, zvuk a jiné efekty inscenací, které vytvářejí na jevišti ilusi skutečného života a jeho živé nálady.

Shrneme-li všechny popudy, které už znáte a připojíme k nim ty, které ještě poznáte, bude jich slušné množství. To je vaše psychotechnické bohatství. Toho musíte umět využít.

– Ale jak? Hořím touhou naučit se vyvolávat v sobě podle své vůle druhotné počítky a probouzet svou emocionální paměť! – ujišťoval jsem Torcova.

– S emocionální pamětí a druhotnými počítky zacházejte tak, jako zachází lovec se zvěřinou, – vysvětloval Arkadij Nikolajevič. – Neletí-li pták přímo k němu, žádným způsobem ho v listnatém houští nevypátrá. Pak nezbyvá nic jiného, nežli vylákat ho z lesa pomocí zvláštních píšťalek, zvaných „vábničkami“.

I naše herecké citění je plaché jako divoké ptactvo, i ono se skrývá v hlubinách naší duše. Jestliže se cit odtud neozve, v úkrytu ho nikterak nenajdeš. V tom případě je třeba spolehnout se na vábničku.

A právě tyto vábničky jsou těmi popudy emocionální paměti a druhotných počítků, o nichž jsme po celou tu dobu hovořili.

Každá etapa programu, kterou jsme tu probrali, přinesla novou vábničku (neboli popud) emocionální paměti a druhotných počítků. A vskutku: magické „kdyby“, dané okolnosti, smyšlenky představivosti, části a úkoly, předměty pozornosti, pravda a víra vnitřního a vnějšího jednání, představovaly pro nás konec konců svého druhu vábničky (popudy).

A tak celá naše dosavadní školní práce nás dovedla k vábničkám, kterých potřebujeme pro povzbuzení své emocionální paměti a druhotných počítků.

Vábničky jsou hlavními prostředky při naší práci v oblasti psychotechniky.

Spojitosť popudů s citem je třeba plně využít, tím spíše, že je reálná a normální.

Herec musí umět na vábničky (popudy) bezprostředně

govat a ovládat je jako virtuos klávesnici: přijdeš na romantický výmysl — třeba na studii se šilencem nebo se proskotavším aeroplánem, nebo se spalováním peněz — a v tu chvíli v tobě vzplane nějaký cit. Vymyslíš si něco jiného — a hle, vyvolalo to docela jiné prožitky. Je třeba vědět, co je čím vyvoláváno, na jakou návnadu co bere. Ve své duši musíme být, abych tak řekl, sadařem, který ví, co z kterých semen vyroste. Nesmíme přehlédnout ani jeden předmět, ani jeden popud emocionální paměti. Závěr přednášky byl věnován důkazu, že celá školní práce, všechny její etapy vedou především k probuzení emocionální paměti a druhotných počítků.

... r. 19 ...

Při dnešní přednášce pravil Arkadij Nikolajevič:

– Ze všeho, co bylo řečeno o emocionální paměti a druhotných počítkách je jasno, jakou ohromnou roli hrají v procesu tvůrčí práce.

Na řadu přichází otázka zásob naší emocionální paměti. Tyto zásoby musí být po celý čas nepřetržitě doplňovány. Jak toho docílit? Kde hledat nezbytný tvůrčí materiál?

Jak je vám známo, jsou jim v první řadě naše vlastní dojmy, počítky a prožitky. Ty čerpáme jak ze skutečnosti, tak i ze světa svých představ, ze vzpomínek, z knih z vědy a nauky, z cest, z muzeí a hlavně — ze styku s lidmi.

Charakter materiálu, který herec čerpá ze života, mění se v závislosti na tom, jak divadlo chápe umění a své umělecké závazky vůči divákovi. Byly doby, kdy bylo naše umění přístupno nevelkému počtu prázdných lidí, kteří v něm hledali pobavení a hleděli uspokojit požadavky svých diváků. Byly jiné doby, kdy materiálem hercovy tvůrčí práce byl obklopující jej kypící život a tak dále.

S různými epochami se měnil i materiál divadelní tvůrčí práce. Pro vaudeville stačilo povrchní pozorování. Pro konvenční tragedii Ozerova stačilo herci s určitým temperamentem a vnější technikou trochu zběhlosti v hrdinském stylu. K psychologickému oživení prostředního ruského dramatu 60—90 let 19. stol. (nepočítá-

tajíc v to díla Ostrovského), vystačili herci se zkušenostmi, nabytými ve svém okruhu a v blízkých jim společenských vrstvách.

Když však Čechov napsal „Racka“, proniknutého vlivem nové doby, ukázal se dosavadní materiál nedostatečným, bylo třeba proniknout hlouběji do života celé společnosti a všeho lidstva, v němž se dávalo do pohybu složitější a jemnější proudění.

Cím více se rozvíjel a komplikoval život jednotlivců i celého lidstva, tím hlouběji byl herec nucen pronikat do složitých jevů tohoto života.

Z toho důvodu musil rozšířit svůj životní obzor. Ten se rozšiřuje ještě více, až do neomezenosti, v dobách velkých světových událostí.

Avšak nestačí rozšířit okruh pozornosti tím, že do něho zahrneme nejružnější životní oblasti, nestačí pozorovat, — je třeba ještě chápat smysl pozorovaných jevů, je třeba zpracovávat v sobě přijaté počitky, jež se vryly v naši emocionální paměť, je třeba dobrat se vnitřní podstaty všeho, co se kolem nás děje. K vytvoření umění a k přetěsnění „živé lidské duše“ na scéně, je nezbytné nejen onen život sledovat, nýbrž i stýkat se s ním bezprostředně ve všech jeho projevech, jak je to jen možné. Jinak bude naše tvůrčí práce usychat, ustrne v šablonu. Herec, který se dívá na obklopující ho život s odstupem, který na sobě zakouší radosti i bolesti jeho jevů, ale neproniká k jejich složitým příčinám a nepostihuje za nimi největší životní události, nabitě dramatickostí a vrcholným hrdinstvím, — takový herec je pro skutečné umění mrtev. Aby pro umění žil, musí za každou cenu pronikat ke smyslu obklopujícího jej životního prostředí, napínat svůj mozek, doplňovat si chybějící poznatky, kontrolovat svá hlediska. Nechce-li herec ve své tvůrčí práci dojít k mrtvému bodu, nechť se nedívá na život jako jeho prostý účastník. Prostý účastník života nemůže být umělcem hodným tohoto jména. Ale z velké většiny jsou herci právě jen obyčejní účastníci života, kteří si na jevišti budují kariéru.

Při výběru emocionálního materiálu je třeba mít dále na zřeteli, že my Rusové máme sklon vidět ve všem mimo nás i v nás samých především to špatné.

Proto máme v oblasti negativních pocitů a vzpomínek

né emocionální paměti veliké zásoby. Vždyť naše kultura má nadbytek záporných postav a citelný nedostatek kladných.

Ovšem, jak na poli nepravosti (Chleštakov, náčelník) byly vytvořeny postavy s velikým uměním, tak v oblasti uměleckých stránek člověka, vášně nejvyššího stupně (Ivan Chleštakov), ale jenom v těch netkví celý smysl našeho umění, které chce vyjádřit krásnou, živou lidskou duši. Potřebujeme i jiný materiál. Hleďte ho ve světlých koutech našeho vnitřního světa; tam, odkud pramení inspirace, estetické vytržení. Nechť jsou zásoby krásného a ušlechtilého v naší emocionální paměti usilovně doplňovány.

Snad je vám nyní jasno, že má-li skutečný herec učinit zadost všem na něho kladeným požadavkům, musí nezbytně žít plným, zajímavým, krásným, rozmanitým, vzrušujícím a povznášejícím životem. Má vědět nejen o tom, co se děje ve velkých městech, ale také na venkově, na vesnici, v továrnách a v závodech, ve všech světových kulturních střediscích. Herec má pozorovat a studovat život a psychologii všeho obyvatelstva jak ve své, tak i v cizích zemích.

Potřebujeme ničím neohraňovaný obzor, neboť hrajeme hry, jejichž námětem je současný život všech národností a jsme posláni k tomu, abychom vyjadřovali „živou lidskou duši“ všech lidí na zemi žijících.

Ale nejen to. Herec nevytváří na scéně jen život přítomnosti, nýbrž i život minulosti a budoucnosti.

Úkoly jsou stále složitější. Při tvůrčí práci vzaté ze současnosti může herec pozorovat to, co je, co se kolem něho děje. Při tvůrčí práci, jejímž materiálem jsou minulá, budoucí nebo neskutečná životní prostředí, je třeba nejdříve je restaurovat nebo nově vytvořit ve své představivosti a to je, jak jsme viděli, práce složitá.

Vždyť ideálem pro naši tvůrčí práci bylo a navždy zůstane to, co je v umění věčné, to, co nikdy nestárne a neumírá, to, co je stále mladé a lidem drahé.

Mám na mysli vrcholné tvůrčí výkony, které se nám staly klasickými vzory, ideálem, k němuž musíme věčně měřovat.

Studujte tyto vzory a hleďte k jejich reprodukci živý, emocionální tvůrčí materiál.

Herec si bere ze skutečného nebo smyšleného života vše, co tento může člověku dát. Ale všechny dojmy, vášně, slasti, vše, co je druhým obsahem jejich života, mění se mu v materiál k tvůrčí práci.

Z osobního a prchavého vytváří celý svět poetických útvarů, jasných ideí, které budou žít věčně pro všechny.

Řekl jsem vám o emocionální paměti vše, co lze říci začátečníku. Ostatní se dovíte v budoucnosti tou měrou, jakou bude postupovat náš program, – uzavřel Arkadij Nikolajevič dnešní přednášku.