

IV.

OTÁZKY REKONSTRUKCE HERECTVÍ

Referát :

LJUBA KLOSOVÁ:

K problémům rekonstrukce české herecké tvorby v 19. století

Ve svém příspěvku se chci zabývat problematikou rekonstrukce české herecké tvorby v 19. století, z níž bych se chtěla pokusit vyvodit obecnější závěry o výzkumu herecké tvorby. Obracím-li pozornost našeho shromáždění k problematice výzkumu herecké tvorby a volím-li příklady převážně z historie českého divadla minulého století, má to své důvody. Po mém soudu je tato epocha vývoje českého divadla dobou zrodu novodobého českého hereckého profesionalismu a otevírá některé problémy, které provázejí celý jeho další vývoj - alespoň ve své zobecněné podobě - často až do doby nejnovější. Druhým důvodem je důvod zcela praktický. V Kabinetu byl průzkum tohoto období pro potřeby Dějin českého divadla ukončen. Máme tedy už určité zkušenosti v tomto směru, a na druhé straně cítíme také potřebu některé otázky konzultovat.

Interpretace herecké složky představení je jak známo pro divadelního historika nejtěžším problémem. Obtížnost výzkumu spočívá jednak v kolektivním charakteru herecké práce (tu hrají svou roli otázky partnerské souhry i soužití několika

hereckých generací v jednom souboru atd.), dále v tom, že herecký výkon se rozvíjí a je vnímán v čase i prostoru a je podroben i bezprostředním reakcím vnímatele, a konečně i v tom, že základní materiál herecké tvorby - hercovo vlastní živé tělo - je materiál povahy značně variabilní a pomíjející.

Na rozdíl od teatrologie mají jiné uměnovědné obory předmět svého výzkumu pevně daný a neměnný, takže třeba po staletích je možno ověřovat a prověřovat jednou učiněné závěry. Herecký výkon však reálně končí poslední jevištní akcí té které role, a i když se o každé repríze znovu a znovu opakuje, je podstatná část jeho zjevné podoby těžko zachytitelná.

Chtěla bych se proto pokusit zvážit alespoň některé možnosti objektivního výzkumu herecké tvorby. Úmyslně volím k demonstraci problému období 19. století, neboť v tomto případě je práce navíc ztížena naprostou absencí moderních technických pomůcek. Z hlediska povahy materiálu a informací, které jsou k dispozici, trvá ovšem tato těžko zmapovatelná etapa herecké tvorby až asi do konce první světové války. Při studiu celého tohoto období jsme odkázáni jen na zprostředkovaná svědectví kritiků a pamětníků, až na dvě neupotřebitelné výjimky chybí zvukové nebo filmové záznamy, fotografie buď neexistují (v první polovině století), nebo jsou pořízeny v ateliéru a podávají tedy svědectví jen částečné nebo zkreslené. Nechci tu ovšem mluvit o způsobu získávání pramenů, i když ani toto stadium práce není bez zajímavosti a bez otazníků. Hlavní problémy nastávají však až při interpretaci těchto materiálů.

Vzhledem k častým a závažným úkolům, které české divadlo

muselo v 19. století suplovat, neobejde se podle mého názoru historik tohoto období bez pomoci obecné historie a sociologie. Dokazují to i některé starší práce (např. Jana Bartoše Činohra Prozatímního divadla). Při výzkumu tvorby je však nebezpečí, že sociologické hledisko zcela převládne a někdy i eliminuje problematiku uměleckou, která je pro nedostatečnost materiálu hůře dostupná. Věnujeme pak více pozornosti pojetí a výkladu dramatické postavy než jejímu typicky hereckému ztvárnění.

Převaha sdělovací funkce v českém divadle 19. století nad funkcí estetickou způsobuje, že výklad o herectví příslušného období je velmi často vázán především na slovní obsah role; herec je v takovém případě degradován jen na pouhého reproduktora básnickových idejí. Protože vždy podává nějakou výpověď o skutečnosti (ať už zjevnou nebo zašifrovanou, kritickou nebo oslavnou), je jeho umění nejčastěji označováno jako "realismus" nebo "směřování k realistickému projevu", bez ohledu na to, jakým způsobem a z jakého noetického hlediska zprostředkuje tuto výpověď divákům. Tento úzce sociologický pohled na hereckou práci vede tedy obvykle k nesprávné klasifikaci stylové. Je paradoxní, že právě technická virtuoza, vynalézavost a všestrannost českého herce způsobila často klamnou iluzi, jako by na jevišti "žil" a ne hrál, jako by se zřekl všech konvenčních prostředků svého řemesla mnohem dříve, nežli to udělal herec Antoinův a Stanislavského. Dokonce byla tato tzv. "přirozenost", "neumělost" a "životní pravdivost" považována za podstatný, svébytný a nejvlastnější rys českého hereckého umění vůbec.

Vedle často vznášené otázky českosti však zatím ještě

vůbec nebyla položena otázka mezinárodní srozumitelnosti našeho hereckého umění té doby. Jeho vázanost na slovní obsah textu, péče o srozumitelný a gramaticky správný jazykový projev i jeho společenská angažovanost navozují domněnku, že šlo o záležitost beze zbytku českou, nepřenosnou do jiného prostředí a cizinci nesrozumitelnou. Skutečnost však svědčí o opaku.

Tak například pražští Němci navštěvovali s velikým zájmem česká představení francouzských konverzaček, ačkoliv neznali často ani obsah hry (české premiéry předcházely zpravidla německé o několik týdnů). Také Ernesto Rossi chtěl ke své italské trupě angažovat Františka Kolára, protože byl oslněn jeho schopností předvést základní i průběžnou charakteristiku postavy bez použití řeči, pouze v pohybových a mimických etudách. Stejně tak Vojan dovedl navázat kontakt s divákem cizí národnosti mimo jiné zvláštním charakteristickým způsobem přednesu, srážením a zkreslováním slabik, jemuž Jindřich Honzl říká "ztragičtování skutečnosti". (Citát nalezneme v knize Jindřicha Honzla K novému významu umění; jako doklad může posloužit též článek Paula Hatvanina *Tschechischer Schauspieler v Die Wage* 1915, který přetiskuje *Lidová scéna* v čísle 1, 3. ročníku, 1915, na str. 7.)

Uvedené příklady dokazují nejen značnou uměleckou úroveň našich herců, ale i fakt, že přes vědomou snahu o nezávislost národního hereckého projevu na cizích školách udržuje se určitý mezinárodní fond hereckých výrazových prostředků a sdělovacích znaků, srozumitelných každému diváku s průměrnou divadelní vnímavostí, a že se tento fond stále rozvíjí a prohlubuje v souladu se světovým vývojem. Znamená to ovšem také

povinnost badatele věnovat větší pozornost zvukové a pohybové stránce hereckého projevu.

Sociologický rozbor role a pouhý obsahový výklad hereckého výkonu skrývá v sobě určité nebezpečí jednostrannosti badatelova pohledu, ale nemeně problematické je začínat rozbor vlastní umělecké práce hercovy detailními rekonstrukcemi jednotlivých úloh. Nahodilý detail, přeceněný subjektivním pohledem toho, kdo nám informaci zprostředkoval, může získat neuměrnou důležitost, zabrání nám herecké prostředky hierarchizovat, a dospějeme pak k samoučelnému popisu zdánlivě velice nedynamického výkonu, vytrženého ze souvislostí. Je proto potřeba pracovat na podkladě mnohem širších výzkumů a souvislostí, vybrat a typizovat soubory uměleckých jevů a prvků, které se zákonitě opakují, na sebe navazují, doplňují se nebo jsou v rozporu. Odlišit záměrné stylotvorné prvky od nesystematických nahodilostí ve větším rozpětí, nežli je jedna role nebo i jediná herecká osobnost.

Nspříklad v knize Jindřich Mošna herec realisticky hodnotí na str.84-88 Ludvík Páleníček herecův sklon ke grovesce a klaunství v první fázi jeho umělecké dráhy jednak jako důsledek hercovy malé technické připravenosti, jednak jako hříchy výbušného mládí a přemíry životní síly, kterýžto hřích v pozdější realistické etapě umělec dokonale odčinil. V této materiálově nesmírně fundované knize uniká autorově pozornosti fakt, že Mošna byl v sedesátých a sedmdesátých letech pouze jedním z reprezentantů univerzálního arénního herectví, jež bylo vybudováno na tradicích vídeňské nestroyovské školy, domácí komiky a satiry, ale současně ovlivněno i faktem velkého nezastřešeného divadla, kde víc než slovo působilo výrazně

naddimentované gesto, křiklavá maska, komická nedsázka nebo hra se zvětšenou rekvizitou. Typické znaky tohoto hereckého projevu jeví se autorovi jako Mošnovy osobní zvláštnosti nebo nedostatky. Protože v knize nebyl proveden teatrologický stylový rozbor a ohodnocení arénního herectví vůbec, přejímá autor navíc i negativní postoj tehdejších literárně zaměřených referentů (Jeřábek, Vlček aj.) k tomuto typu herectví.

Je třeba si uvědomit, že určitá komplikovanost povahy hereckého výkonu jako uměleckého díla, například jeho vztah k ostatním složkám divadelního představení, je pro badatele též relativní předností; umožňuje dílčí pohledy ze stanovisek několika předpokládaných vnímatelů a jejich syntézu. Zařazení herecké osobnosti do určitého dobového uměleckého proudu, odkrytí a rozlišení jejího pracovního stylu vyžaduje ovšem navíc i znalost jiných souvislostí, především soudobých snah teoretických, ale i paralelního stylového vývoje v jiných uměních. (Například snaha herců šedesátých let přejít od tezovitého znázornění charakterů k hlubší individualizaci a konkretizaci souvisí úzce i s individualizačním mistrovstvím portrétů Karla Purkyně aj.)

Přesnější vymezení jednotlivých uměleckých stylů má u herecké kultury každého národa své meze a není prakticky nikdy možné vykonstruovat jejich čistou laboratorní podobu. Důvod spočívá ve specifických rysech herectví a v podmínkách herecké tvorby, o nichž byla zmínka už na začátku. K těmto obecným faktorům přistupuje ještě faktor specificky český, daný situací našeho divadla v minulém století. Do překvapivé zkratky evropského divadelního vývoje - možno říci od Racina k Antoinovi -, který tu během jednoho sta let proběhne, míší

se úporné snahy o národní výraz; to vše se děje za přímo havarijních podmínek provozních, hospodářských i politických. Často si klademe otázku, je-li za těchto okolností, kdy dochází v herectví k opožďování vývoje, ale i ke koexistenci, překrývání a mísení jednotlivých stylů, které často ani nemá čas se na jevišti plně rozšířit a vytvářejí různé domácí varianty, je-li za těchto okolností možné a účelné pracovat srovnávací metodou a na podkladě analogií dojít k přesnějšímu pojmenování uměleckého tvaru.

V první polovině století, kdy žije v Praze česká scéna pod jednou střechou s německou, kdy i němečtí herci hrají často v českém představení, je užití komparatistiky přímo nevyhnutelné - přinejmenším vzhledem k německé Stavovské scéně a právě tak k lidovému divadlu Vídně. Později formuje se však české herectví často právě jako vědomý protiklad proti německému.

Srovnávání s jinými národními kulturami je ovšem i zde nezbytné už proto, že polarita světovosti a národnosti je v našem divadle - tím spíše v 19. století - neoddiskutovatelným faktem; právě v konfrontaci s cizím vývojem vynikají národní zvláštnosti. Orientace českého divadla se postupem času přesunuje z Vídně na Německo, pak Francii a slovancké národnosti. Při posuzování a hodnocení těchto cizích vlivů, a zvláště při hodnocení reakce domácí kultury na ně, je však nutno postupovat velice opatrně. Na citovaném příkladu arénního herectví si můžeme uvědomit, jakými transformacemi tyto vlivy někdy procházely. Přes svou mezinárodní sdělnost je herecká tvorba ze všech divadelních složek právě osobností herecovou nejvíce spjata s domácím prostředím (souvisí to s vlast-

nostmi hercova umeleckého materialu). Musíme počítat s tím, že o to je vyvoj herectví méně přímočarý než například vývoj dramaturgicky.

V historii českého herectví 19. století můžeme nalézt tak komplikované situace, kdy staré tvůrčí postupy se nejen udržují setrvačností - což je obvyklé -, ale jsou dokonce evokovány i uměle. Roku 1846 vydal Jan Kaška svoji příručku Divadelní ochotník, ve které se kromě požadavků romantické herecké estetiky objevují - hlavně v oboru mimiky - normativní předpisy klasicistického herectví. Autor nepodléhá zřejmě jen své starší německé předloze, ale zaregistroval prostě současnou divadelní praxi. Když dva roky nato psal Tyl v Bankrotáři pro Kašku roli Kartáčka, předepsal mu ve scénických poznámkách doslova tentýž tradiční mimický doprovod (přemýšlející si mne želo, když si vzpomene, tleskne do dlaní atp.). Ačkoliv Tyl vedl už od třicátých let boj proti staré herecké škole, neváhal opřít se o její osvědčené výrazové prostředky, známé a srozumitelné nejširším vrstvám publika, ve chvíli, kdy na něm ležela veliká odpovědnost za nově se konsolidující český profesionální soubor a kdy bylo potřeba získat divadlu i publikum. Není to ostatně jediný případ. I po otevření Prozatímního divadla se objevují snahy (motivované obdobnými důvody) uzeněrnovat rozvinuté romantické herectví do určitých mezí a eliminovat z něj zvlášť citovou složku, vnášející do divadelní práce nahodilost a nesystematičnost.

Je tedy nutno počítat i s tím, že výskyt některých výrazových prostředků starších hereckých stylů může mít v českém divadle 19. století funkci konsolidační: není proto možné hodnotit tento rys zcela jednoznačně jako prvek retardační, což

by se mohlo stát právě při mechanické aplikaci komparativní metody.

Až doposud jsme sledovali některé z metodologických postupů, kterými může být objasněna otázka, do jaké míry naplňuje herec svým uměním program objektivního vývoje společenského i uměleckého - a to jak v národním, tak v mezinárodním měřítku. Věstrannost pohledu na hereckou tvorbu však také žádá vyřešit problém osobního uměleckého přínosu hercova do tohoto vývoje (něco, co lze srovnat například s osobitým malířským rukopisem). Zabývat se otázkou, jak se herec tzv. "individualistického století" vyrovnával s požadavkem sluzebnosti a společenského utilitarismu českého divadla a jakým způsobem realizoval za těchto okolností své sebevyjádření. Už sám fakt, že český herec minulého století byl tvor politický, jehož názory a činy byly v drtivé většině případů totožné s progresivními proudy společnosti, napovídá, že nedocházelo k podstatnějším disharmoniím v oblasti ideové. Ale už to, že interpret působil ze scény současně vahou svých občanských ctností (jako například Sklenářová), lze hodnotit jako jeho individuální vklad do role.

Nekonečnou příležitost k sebevyjádření poskytoval herci vlastní tvůrčí herecký proces. S výjimkou divadla tylovského nebyl romantický herecký individualismus prakticky nikým a ničím v 19. století omezován, a platí to i o první fázi divadla realistického a naturalistického: téměř po celou druhou polovinu století dominovalo dokonce herectví nad všemi ostatními divadelními složkami. Považuji proto za jistý dluh herecké historiografie, že se problémy vztahu hereckého subjektu a objektivní zákonitosti vývoje zabývala zatím jen okrajově.

A přece právě zde je obsažena odpověď například na otázku, proč na komplikovanou společenskou i uměleckou situaci, která se u nás vytvořila na přelomu století, reagují dvě umělecké individuální tvory - Vojan a Kvapilová - každá zcela svéráznou metodou tvorby. Přitom se však jako herečtí partneři nejen doplňují, ale jejich interpretace slavných dramatických dvojic (Nora a dr. Rank, Máša a Věršinin, Hamlet a Ofelie atd.) stávají se pojmem, vyjadřujícím složitou škálu pocitů a vztahů tehdejšího člověka.

Stupeň obtížnosti takových průzkumů je ovšem několikrát vyšší než tam, kde se můžeme opřít o analogii světových nebo i domácích uměleckých proudů. Pokusím se proto alespoň ve stručnosti poukázat na některé zdroje informací, které nám pomohou objasnit tuto subjektivní stránku hereckého výkonu:

1) Základním východiskem jsou hercovy vrozené předpoklady; je třeba znát popis postavy, fyziognomii, motorickou paměť a zručnost, možnosti hlasového orgánu a jeho ovladatelnost, hercovy psychické vlastnosti i poměr citové a rozumové složky v jeho jednání. V souvislosti s tím může být cenný i biografický detail (například to, že Vojan hrál v den úmrtí své dcery s maximálním soustředěním premiéra Jana Žižky, ukazuje na herecký volní typ). Také tradiční rozdělení na tzv. herecké obory může nám v tomto směru pomoci - upřesňuje a zobecňuje totiž souhrn vrozených předpokladů hercových. Pro průzkum osobité herecké tvořivosti je ovšem především důležité, jakým způsobem a do jaké míry umělec rámec svého oboru překračuje nebo jej úplně ruší. Někdy se takové individuální charakteristické zvláštnosti vyvinou z vědomého přemáhání osobních nedostatků, které herce už samy z určitého oboru vy-

řazují. (Vojanův rezavý hlas a jeho zvláštní způsob využití při charakteristice; špatná čeština Kolára ml. a z toho plynoucí soustředění hlavně na optickou stránku hereckého projevu aj.)

2) Značně spolehlivá vodítka může poskytnout i jiná umělecká činnost herce (karikaturní humor Františka Kolára, dramatické texty F.F. Šamberka, počítající s hereckou improvizací apod.). Bylo by myslím nesmírně zajímavé i podrobné srovnání výrazových prostředků slovesných s hereckými výrazovými prostředky například u Kvapilové, Naskové aj. V romantickém období sem patří i činnost režisérská a dramaturgická, pokud jí ovšem rozumíme úkoly koncepční, ne aranžérské nebo dekorátérské. Individualistický samovládce jeviště je totiž sám sobě režisérem i dramaturgem (za příklad může posloužit způsob, jakým si Kolár st. upravoval pro sebe velké klasické role).

3) Ze všech možností, které pro historika herectví může znamenat teatrologický rozbor dramatického textu, zajímá nás v tomto případě především text rolí psaných herci tak říkajíc "na tělo" (tylovské postavy pro Kašku, rétorické typy pro Sklenářovou, zatrpklí hamižní sedláci pro Šmahu atp.). Patří sem i výběr rolí přeložených ze světového repertoáru pro určitého herce.

4) Svou úlohu tu mají i herecké paměti. Jednak jako slovesný útvar, jednak jako dokumentace; ne snad dokumentace faktů a dat divadelního vývoje (v tom směru je herecká paměť někdy skutečně nespolehlivá), ale jako zasvěcené líčení svých vlastních nebo i kolegových tvůrčích postupů. Pokud bylo možno ověřovat na jiném materiálu (kritiky, fotografie), jsou

zkušenosti, že především vizuální paměť herecká je velmi dobrá a přesná. Jscu ovšem herci, kteří memoáry zásadně psát odmítají (Josef Jiří Kolár nebo Vojan) a může to být doklad jejich individualistické uzavřenosti. Jiní si je dávají zpracovat jiným autorem (Šamberk, Mošna), a není to doklad jejich stylistické nemohoucnosti, jako spíš přetlak divadelního živlu, neschopnost vyjadřovat se v jakémkoliv epickém útvaru.

Mohli bychom jmenovat ještě další prameny informací, které by pomohly osvětlit subjektivní složku hereckého výkonu. Ve spojení se složkou objektivní, do níž patří jak společenská funkce herecké tvorby, tak i hercova sounáležitost k soudobým uměleckým stylům a dobovému estetickému vkusu, je možno dojít k poměrně objektivní rekonstrukci buď jednotlivého hereckého výkonu, nebo celé tvorby.

Nechtěla bych ovšem vzbudit dojem, že chronologie problémů, tak jak zde byly (a to ještě ne v úplném výčtu) nadhoseny, je totožná s chronologií jednotlivých postupů při vlastním výzkumu. Obtížné je právě to, a nutí nás k tomu konečně i povaha materiálu sama, že od počátku je třeba myslet na celý tento komplex problémů a jednotlivé postupy syntetizovat.

D i s k u s e :

ARTUR ZÁVODSKÝ:

Dr. Klosová ve svém referátu zdůraznila, že hercova práce je základem divadelní kreaace. Proto také práci herců musí