

MODERNÍ SYSTÉMY HERECKÉ HRY

Z teoretických statí vybral, přeložil a komentoval

Josef Vinař

Metodický materiál

Okresní kulturní středisko Praha - západ

Předmluva

Je málo prací tematizujících hereckou hru. A herec sám má těžkosti s výpovědí o procesu svých zkušeností či o vědomém použití prostředků výrazu. Nedaří se mu vždy přesně určit cestu, kterou se k postavě ubíral; výpověď může končit anekdotou. Ostatně nemusí mít vůbec potřebu to zveřejňovat.

Co však umožňuje, že se někdo stane hercem? A co herec dělá v závažných fázích své hry? Je vůbec možné se naučit hrát? Jaký osud čeká herce v budoucnosti?

Na tyto otázky nemáme dosud definitivní odpověď. Jedinou jistotou je nestálost a změna. V naší epoše, v níž změny jsou stále rychlejší, je nutné učinit shrnutí; vytyčit nejrozmanitější směry a ukázat na jejich vývoj uprostřed proměn XX. století.

... Jde o to zabývat se podrobně studiem herecké práce, a to ve stejné míře té, která se váže k přípravě, tak i té, která je spjata s vykonáváním samotné profese. Tedy prozkoumat to, jak herec pracuje se svým hlasem, tělem, duchem. Přeložit abstraktní teorie do konkrétního jazyka. Herec je věčným debutantem, neboť v každé roli znovu řeší problémy jak mluvit, jak chodit, jaký vztah zaujmout k jevištní postavě. Každá nová koncepce musí být tematizována z hlediska profesionála, k jeho proměnám, k reflexi cíle a metod každodenního stylu hry. Zajímavý je vnitřní mechanismus toho, co je možné vyjádřit jako "pole hereckého vidění", cesty jeho myšlení, jeho sebeurčování dílem.

Aby se dostal od dechu k výpovědi, od nehybnosti ke gestu, od naslouchání ke kritice, od pokory ke komediantství, angažuje herec svou osobnost a svou strukturu lidských hodnot. Etické hodnoty se zde projevují jako hodnoty ryze technické. Kde si herec nasazuje masku, tam ve stejné míře se i demaskuje jako člověk. Chceme-li hovořit o herci dneška a jeho problémech, musíme vycházet z neměnných zásad scénické hry, ukázat proměny současného divadla a jiných umění, vystihnout vztahy mezi hercem a společností.

Při hledání těchto vztahů nelze podceňovat chronologii. Žádná umělecká koncepce nevzniká z ničeho, ale jako reakce na to předcházející; přičemž ve větší či menší míře hodnotí i význam starších pokolení. Není důležité, zda jsme straníky či oponenty nejrozličnějších orientací, není však možné ani hrát ani přihlížet představení a tvářit se jako by Brecht či Living Theatre neexistovali.

Bylo by naivní soudit, že jakákoliv koncepce hry se zrodila právě jen z těchto a ne jiných pohledů či, že nějaký teoretik a jen on měl vliv na uváděné herce. Spravedlivé je vrátit se pro výzkum do minulosti. Zkoumat, zda tendence k abstrakci a reteatralizaci odpovídá stálým fázím přílivu a odlivu či volba mezi dvěma směry hry, mezi identifikací a hrou s odstupem není vlastně volbou, která platí pro všechny lidi všech časů, zda nejde o volbu mezi prožitkem utrpení a kritickým viděním faktů. Zda latinský temperament se může podřídí racionální soustavě. Konečně je nutné si uvědomit, že vzdor všem klasifikacím existuje jistý základní element hry, neklasifikovatelný: to je osobnost. Kdo určí, na čem spočívá neopakovatel-

nost Louis Salou, co rozhodlo o individualitě Gérarda Philipa, jakým způsobem vyrůstal z básnického textu jeho niter-ný život.

Hovoříme tedy o těch, kteří nezávisle na používané technice "hrají", pracují na scéně, o těch, kdož pěstují hru profesionálně. Toho, kdo není profesionálem, ale hraje čas od času nějakou roli v divadle, budeme nazývat neherec. Je zřejmé, že týž herec by nedokázal pěstovat všechny zde uvedené styly, které se ukázaly více či méně významné a v průběhu času prostě protikladné.

Předkládám zde požadavky každého způsobu hry tak, že tvrdíme: v této škole musí herec pracovat tak a nikoliv jinak; zatímco učitel herectví nikdy stejně dogmaticky nepostupuje, ale chová se opatrněji, ukazuje sotva směr, ovlivňuje, ale současně i zpochybňuje a mění názory. Nepohybuje se ve vzduchoprázdnu, ale jeho názory musí neprodleně sloužit k nápravě chyb či stanovisek. I on sám se vyvíjí a stává se, že posléze i popře předchozí koncepci. Formulujeme tedy každou teorii hry spíše rigorózněji, než existuje v realitě, aby se vzájemná konfrontace projasnila.

Tato studie není vyčerpávající. Mezi režiséry jednoho či podobného proudu uvádíme vždy pouze jediného, ponechávaje na okraji jiné, často stejně závažné. Informace jsou vcelku globální a netematizují problém uměleckého vývoje. Středem zájmu je problém experimentu a stranou tedy leží jiné problémy (které by se mohly stát předmětem odlišných zkoumání), jako je herecká hra v zábavném repertoáru, vaudevill, hra bulvárního herce.

Buď jak buď, kromě záležitostí herce, je i divadlo výrazem své doby. Svátek a rituál chaosu, tato temata Arrabalových her, může být stejně dobře i výrazem současného divadla. Jestliže očekáváme vzdáleného Mesiáše nebo čekáme na Godota, nepřestali jsme očekávat Básníka, který by nám navrátil opravdovou poezii, obnovil lidem pocit skutečných hodnot, které se postupně ztrácejí?

I. část

1. Klasická metoda a její pokračovatelé
2. Stanislavského systém a jeho tradice

Klasická metoda

Tohoto termínu budeme používat na označení způsobu herecké výchovy ve Francii, toho způsobu, který se zaměřuje na zkoušky na Konzervatoř (a zde provozovaný). Hlavním cílem je příprava herců pro klasický repertoár určený souborem Comédie-Française. Přednáší a cvičí se umění "krásné mluvy" a "dokonalého chování" na scéně. V případě velkých rolí se zkoumá hra velkých herců a zbožně se traduje. Vychází se z předpokladu, že tímto způsobem nabytá zkušenost umožní adeptu vystoupit v případě potřeby i v moderním současném repertoáru.

Herci, kteří se nemíní věnovat klasickým rolím, se učí profesi v "práci" samé. Debutanti se učili v divadlech na pařížské periferii. Zprvu se jim svěřovaly role zcela podřadné ("pannes"), pak druhořadé ("silhouettes"), poté jim bylo možné dublovat jiné herce a teprve nakonec obdrželi role normální. Procvičované situace byly velmi jednoduché: učili se vstávat, sedat si, učinit tři kroky vpřed s cílem přednést monolog před suflérskou boudou. Postavy odpovídaly konvenčním typům. Vcelku stačilo trochu energičtěji odrecitovat text a osvojit si několik způsobů k uplatnění efektu. Žák měl k volbě dvě možná východiska: buď uctivé respektování tradice nebo krajně možný empirismus.

Úsilí ustavit nauku

Touha po vědění spojená se snahou obracet se ke zkušenostem starších kolegů narážela na překážky. Bylo nutné pronikat tajemstvím. Herci, kteří dlouho usilovali o vyřešení nějakého problému, se snažili nalézt vlastní způsob. Říká se, že Talma se schoval v suflérově budce, aby odhalil tajemství techniky dechu Monvela.

Neexistují zde stabilní zákony, neboť herecké umění je ve své podstatě subjektivní. To, co má význam pro jednoho herce, je pro druhého bez hodnoty; co platí pro určitého autora nebo celou epochu, může být již zítra překonáno. Právě proto je učitel povinen věnovat se žákově práci individuálně, každého zvlášť vést, opravovat, pomáhat mu adaptovat se na roli. Nemůže se povýšit na Mistra, který vlastní monopol pravdy, ale musí se odsunout do pozadí. Stává se, že vynikající herec je pouze průměrným učitelem, pokud chybně soudí, že k pedagogické práci stačí předvést vlastní umění. Ale i naopak: průměrný herec často učí znamenitě.

Díky empirické metodě se podařilo ustálit zásady, které mají negativní charakter, tedy vymezují to, co se na scéně dělat nesmí. Jde-li o autoritativní ustanovení toho, co se dělat má či musí, postrádají potom žádoucí spolehlivost. Jak tedy za tohoto stavu učit? S pomocí pseudovědeckých soudů předávat získané zkušenosti? Jakou vůbec důvěru může mít žák ve svého profesora?

Kvalifikovaných pedagogů byl nedostatek. Ve Francii se mohl v divadelní oblasti prohlásit profesorem každý, neboť se zde ne-

požaduje žádná vědecká hodnota. Dodnes existují rozličné "kurzy dramatického umění", ale který je skutečně vyhovující? Mezi mladými herci panují dvě odlišné tendence: jedni jsou náchylni věřit, že tato profese se prostě naučit nedá a že stačí "talent"; druhí se snaží právě učit. Hledají odpovídající místa, stíídají nejrozličnější kurzy a vstřebávají protikladné a koneckonců i nedostatečné vědomosti.

Lze tu uvést příklady ze života proslulých herců: památný je příklad Louis Jouveta, který se jako mladý adept na Konzervatoř sice nedostal, ale vkročil sem jako profesor. Takových příkladů je více. Dnes, když film umožňuje kariéru mladým lidem často bez jakékoliv profese, je myšlenka o zbytečnosti hereckého proškolení očividným pokušením. Někteří si dokonce namlouvají, že je taková příprava škodlivá a že se nic nevyrovná nedostatkem zkušeností čili spontaneitě. Lze říci, že na počátku nic nenahradí jisté přirozené dispozice a že ani nejlepší profesor nemá moc obdařit talentem toho, kdo ho prostě nemá. Buď jak buď: herec, který chce zůstat v divadle déle než po dobu jedné či dvou rolí, musí vytrvale zdokonalovat své řemeslo i své znalosti.

Navzdory panujícímu empirismu, nedostatkům v systému výuky i odporu mnoha kandidátů se prokázaly možnosti předávat jistá kvanta pevných zásad. I zde, v okruhu tradiční francouzské metody výuky, lze postihnout záměr rozvíjet talent žáka, učinit jej tvárným a schopným hrát role velkého repertoáru. Ovšem - kromě několika výjimek je tato metoda konzervativní a nepřihlíží ke změnám, které formují současné umění. Nesmíme se proto divit, že v I. části citujeme vedle sebe Pierre Régiera (profesora Konzervatoře z let 1855-1870) a Louis Jouveta (který byl na

toto místo ustaven v roce 1934). Tím se v čase ukáží i odlišné metody utváření uměleckého výrazu, rozmanité experimenty a nové proudy, vůči nimž zůstali obránci tradice imunní.

Nauka "deklamace"

Již Talma protestoval vůči tomuto slovu, které se kdysi slučovalo s profesí řečníka. Dnes má toto slovo pejorativní význam, označující nabubřelou výslovnost; proto se místo toho užívá termínu "dikce". I po vyjití takových prací jako bylo Riccoboniho "Pensées sur la déclamation théâtrale" (1738) nebo Josepha Dorata "Traite sur la déclamation" (1771). Ve XX. století je potom vydáno dílo Leona Brémonta "L art de dire" a Georga Le Roy "Le traite pratique de diction Francaise". To vše ovšem nepřekáželo pařížské konzervatoři, aby se nenazývala po dlouhý čas Národní konzervatoř hudby a deklamace (později změněno na Národní konzervatoř hudby a dramatického umění).

Herecké umění, které počínaje starověkem se zabývalo praktiky rétoriky, jež byly určeny řečníkům (Cicero: De oratore; Quintilianus: Institutio oratoria), bývalo často spojováno s uměním oratora. Jiná teorie, která se odvozovala z tradice komedie dell'arte, hlásala umění hráče, zatracovala umění řečníka. Usilovala tedy o hraní v určité situaci a odmítala úsilí o "krásnou mluvu". V úvodu ke svému souboru scénářů z r. 1694, "Le théâtre italien", kritizuje Everiste Gherardi herce, který "šílený netrpělivostí, aby se zbavil své role", recituje, aniž bere ohled na svého partnera. To staví do protikladu k herci italskému, který vyhrává všechno to, co mluví. Od Jacquese Copeaua k Mejercholdovi bojují divadelníci proti špatným heroům,

kterí mechanicky recitují text. Chtěli by vynalézt novodobou formu oné komedie dell'arte ze 16. a 17. století, v níž Italové improvizovali na základě předem dané sítě postav a vztahů. Tento rozpor je věčný. Tento spor se dá omluvit, jestliže je recitátor neschopný "hrát", jestliže se v různém stupni blíží k výkonu inteligentního lektora, který čte nahlas. A právě naopak: opačné nebezpečí čeká stoupence "hry nade vše", kteří nauku o dikci zanedbávají. Tím přirozeně upadají v určitý okamžik do obtíží, které ani přirozeností ani jinak nedovedou vyřešit. V mezím případě se mohou obě metody hry sejít na společné bázi, pokud se jich použije racionálně. Postup lze naznačit takto: buď se pracuje na hře, vychází se z textu a jde se ve směru hry či se vychází ze hry a vrací se k textu. V učení tradičním se plně využívá první metody - dává se prioritě textu; nehrají se situace, ale "hraje" se text.

Umění naučit se dikci

Nováček je udiven. Zdá se mu, že svůj mateřský jazyk zná a že na scéně stačí hovořit koneckonců jako v životě. "Herecké umění se zdá nejlehčí ze všech. Uvažme, že každý používá v denním životě jazyka, chodí, stojí, dělá gesta a vystupuje v různých rolích. Tedy hraje svou vlastní postavu; přitom se ovšem rychle přesvědčí, že to vše je něco jiného než se naučit divadelní roli a odehrát ji." Když po několika monologích začnou žáci chraptět, vlivem trémy brebkat, až se musí zastavit a uvažovat nad výslovností určitého slova, nad přiměřeností důrazu, nad významem věty, usoudí chtě nechtě, že je nutné školení. Výcvik mechaniky dikce je prostý, nemusí-li žák překonávat nějaké základní vady. Jde o takové zformování nástroje řeči a artí-

kulace, aby jakákoliv nepředvídaná těžkost je nevyvedla z konceptu. "Divadlo je především propracováním dikce, odpovídající hnětení chleba. Jestliže budete po pět let den co den cvičit čistě mechanicky dikci, uvidíte, že se přiblížíte k výsledkům", nabádal Jouvet své žáky na Konzervatoři. Díky cvičením Paula Grivolleta či Maurice Grammonta se stane technika výslovnosti zautomatizovaným návykem.... Le Roy učí správné výslovnosti samohlásek s akcenty, tak zvanými accents aigus a accents graves, výraznému vyslovování souhlásek, tréninku, který je přiměřen svalům tváře a konečně výslovnosti specificky obtížných slov. Každý druh souhlásek vyžaduje rozličných cvičení. Kromě toho musí profesor bojovat proti špatným návykům, jako je kupř. výslovnost hrdelního "r", mezi zuby hvízdavě vyslovovaného "s", šiřlání... atd. (To vše v závislosti na specifice francouzské mluvy.) Může vymýšlet nebo podle libosti rozpracovávat všeobecně známé věty - jazykolamy, které jsou připisovány buď Sarah Bernhartové nebo Lucieniu Guitrimu. Pro zvýšení intenzity tréninku čelisti se doporučuje cvičení s olůvkem mezi zuby. "Zkus mluvit roli s olůvkem mezi zuby", říkal Jouvet žákům Konzervatoře, "budeš mít sice hubu jako vyřezávaný kůň, jaký mají všichni staří tragédi, ale budeš mít i dikci". Henri Rollan říkal, že dokonalý herec musí být filologem, lingvistou i fonologem.

Všechna tato doporučení se zdají mladému praktiku, který spěchá užž hrát, k nepotřebě. V současné době, vzhledem k technice (kupř. magnetofonové) jsou požadavky na hlasový rejstřík vyšší než kdykoliv jindy. Octave Lerichome, který byl hlasatelem pařížského rozhlasu a pracoval i v Collège de France, sou-

časně s Rousselotem, tvůrcem experimentální fonetiky, otiskl v r. 1934 v "La revue Francaise de phoniatrie" článek. V něm tvrdí, že znalost elementů fonetiky, použitých na slabikách, umožňuje, aby slovo bylo živým obrazem toho, co reprezentuje. Mínil, že "existuje tajemná shoda mezi myšlením a jeho zvukovým tvarem".

Pro zajímavost uveďme další jeho zkušenost:

"Samohláska "i" je často zpevňována ve vadném postoji; v případě rozhlasového vysílání formovat se zvláštní starostlivostí. Tato samohláska, velmi krátká, neobyčejně krátká, je téměř vždy nevlastně vyslovována, zejména těmi nezkušenými. Vyslovují zvuky, které se blíží spíše akcentovanému "é"."

Znalost správného zahájení a zakončení fráze a péče o správnou artikulaci působí, že herec je slyšet, aniž zbytečně zvýší hlas. To bylo tajemství Maxe Dearlyho, který téměř zcela ztratil hlas. Umět mluvit tak, aby bylo rozumět i v poslední řadě parteru, to je mravní závazek každého herce. Tyto základní pravdy jsou stále nedostatečně zdůrazňovány.

Dech

Herci se dnes již obejdou bez přehnaně vypjatých prsou a nevzhledného zdvihání ramen, což byla pomůcka k načerpání dechu. V zásadách, které se opírají o klasickou tradiční metodu, se nejčastěji doporučuje dech brániční a mezižeberní a dokonce (mírně) i dech břišní. Brémont nabádal opřít se o stěnu, nohy nechat u sebe a dýchat přirozeně velmi hlubokým dechem. Právě to dovoluje prozkoumat, odkud musí vycházet proud výdechu. Le Roy přikazuje hovořit vždy ty delší úseky textu bez dýchání, a pro-

to cvičit deklamaci monologů s podílem dechu hlubokého, častého, rychlého i optimálního, klidného a tichého. Paní Simona chválila krátké a časté výdechy a časté výdechy na úrovni bránice.

Hlas

Překladatel Aischyla a Sofokla, René Clément, vycházejí z analýzy textů Aristofana a Poleuxe napsal studii o antickém divadle. Konstatuje v ní, že uměli k charakterizaci změny zrychlit nebo zpomalit svoji mluvu, dát hlasu větší či menší intenzitu. Reč přerušovat, mazlit se s výrazem a protahovat větu, aniž se v mezech nadechli. V jejich řeči se vyskytovaly skoky do výše, dokonce se někdy slova stávala znaky. Znali imitaci, smích, posměšek, urážku. Byla to analogie dueta zpěváků, kteří si vzájemně odpovídají, hlasy postupují od jednoho mluvícího k druhému. Bylo dokonce vynalezeno slovo pro vyjádření jambických dialogů: stichomythia... Kromě toho se hovořilo, že hlas herce zní důstojně, rezonuje... nebo že hlas tlumí, že mluví tak, že svým hlasem budí zvědavost, ať již hlasitě nebo krásně, že nasazuje ženské nebo mužské hlasové zabarvení. "Mluv celým hrdlem", doporučoval Aristofanes.

Velmi dlouhou dobu se požadovalo, aby herec měl krásný hlas: "Není možné uvěřit, že se někomu s nevýhodným hlasem podaří předvést posluchačům všechny barvy autora", tvrdí v 18. století Grimarest. Soudí se, že v závislosti na textu díla se musí měnit hlas, tak kupř. tragédie Corneilla vyžadují hlasové zabarvení noblesní, vznešenější, "zhuštěnější" než tragédie Racina. Herci se klasifikovali s ohledem na barvu hlasu. Hlas

v tomto smyslu může být: důstojný, teplý, hluchý, chraptivý, lehký, ostrý. Hovořilo se také o hlasu zlatém v souvislosti se Sarah Bernhardtovou...

Jsou herci, kteří zneužívají svého pěkného hlasu, neboť milují sami sebe; o těch se hovoří, že "hrají na violoncello". Jiní, právě naopak, neznají vlastní hlasové možnosti. Podobně jako u zpěvu může chybné učení hlas zničit. Francouzská škola doporučuje vést hlas na masku a pečovat o udržování středu hlasové škály. Její znaky jsou: harmonický, dobře posazený hlas, který je pro svou pečlivou výslovnost použitelný v klasickém repertoáru. Existují ovšem i výhrady. Protože vypuštění hlasu může ztěžovat přirozené dýchání, může vést k nadbytečnému napětí některých svalů a neurotizovat, uvažují někteří o návratu k empirické metodě. Tvrdí: naučme herce uvolňovat se a přirozeně dýchat a jeho hlas se seřídí sám. Tato metoda je ovšem účinná vůči herci, který není zatížen žádnou hlasovou anomálií a je obdařen pružnými a výraznými hlasovými orgány. Jestliže ovšem herec svůj hlas přetíží a ochrptí, obrátí se k laringologovi, ačkoliv by potřeboval především pomoc specialisty z oblasti užité fonetiky.

Aby se našla střední poloha hlasové škály, Le Roy doporučuje vyslovovat zvuk "a" s úplným vypuštěním nosu. Herec Fontaine se svěčil Charlesu Dullinovi, že dýchá pouze na samohláskách, souhlásky přežvykuje. To Dullina vedlo ke správnému posazení hlasu a opravě dikce. Jean Louis Barrault navrhuje budovat hlas ze slabiky OM: "Bránice se uvede do pozvolné vibrace, posléze čím dál tím rychlejší a zvuky vzrůstající vibrační činnosti staženého břicha vytvoří samohlásku O, která se vy-

pouští do vzduchu, rezonuje uvnitř patra, zejména o horní čelist. Měkké pozvolné uzavření dásní tvaruje souhlásku M, které zároveň vede k rozeznání vibrací na celé hlavě, kde rezonuje OM".

Hlasový rejstřík

Podle mínění Dionísia z Helikarnássu obsáhne melodie mluvy sotva rozsah kvinty: "Zpěv hlasu nepřekračuje tři a půl tónu, ať již se vztahuje k tónům vysokým či nízkým". Takový hlas, který se pohybuje kolem středních tónů, je monotonní a nudný. Tragický herec, který používá základního hlasového rejstříku, má zájem o zlepšení tónů nízkých a zároveň i rozsahem své škály hlasu k tónům středním. Komický herec musí disponovat možnostmi dosáhnout zvuků jak nejvyšších (v případě potřeby dojít až do falzetu), tak nízkých. Čím širším rejstříkem zvuků herec disponuje, tím i větší množství nuancí může obsahovat jeho výraz, aniž unavují posluchače.

Zachovalo se svědectví, že Sarah Bernhardtová ve Faidře snížila křik o celou oktávu, aby tím vyjádřila ohromný myšlenkový zvrat mezi koncem jednoho a počátkem druhého půlverše. Naproti tomu v Berenice Madelaine Roch recitovala pět veršů v jedné notě pro nutnou monotonii.

Nevýhoda podobných svědectví spočívá v tom, že nám zůstala zaznamenána pouze vnějškově. Záznamy pozorovatelů neobsahovaly hlubší vysvětlení, příčinu, která vedla herce k použití té či oné praktiky. Ona hlasová monotonie musela být doplněna určitou pózou, hrou, která zvýrazňovala toto orientování.

Le Roy je toho mínění, že v případě velkého vzrušení se pauzy ve výpovědi textu zastírají, což činí dojem náhlé změny tónu. To je ovšem sotva částečné osvětlení výše uvedeného příkladu. Uvedme, že již Lucien Guitry využil analogické metody "zatínat zuby na zdánlivě jedné a téže notě", hromadil věty do zálohy a uplatnil je na jediném místě. Tím vyvolal "iluzi pravdy, nejúplnější z možných".

Tvarování hlasu

Formování hlasu je neobyčejně konfliktní oblastí. Existuje kupř. problém, zda je cílem posazení hlasu spíše ke zpěvu nebo k technice mluvy. Jak připomíná Henri Rollan, pěstoval kdysi Galland hlasy činoherců za pomoci zpěvu. Přesněji řečeno, Jean Golland přizpůsobil některá cvičení z výcviku techniky zpěvu k výcviku činoherců. Tyto etudy učinily hlas ohebnější a rozšířily rejstřík zvuků mluvy až ke třem oktávám. Cvičení byla rozvržena na dvě léta: šlo o zarecitování prvních čtyř alexandrinů Boileauova Pulpitu a respektování stejné hodnoty pauz, které byly zaznamenány v notovém zápise. Muselo se vyslovit čtyřicet osm not jedním dechem ve stanoveném rytmu. Aby byla cvičení účinná, musela být každá slabika umístěna na označené výšce a být jasně slyšitelná, lhostejno, zda jde o zvuk nejnižší či nejvyšší. Hluchý zvuk, který nebyl slyšitelný v hledišti, se měl za nezdařilý.

Stávalo se, že herci s necvičeným hlasem používali jen jediného typu hlasu. Ve chvíli, kdy ovládli systém Gallanda a rozšířili rejstřík o několik tónů nahoru i dolů, získali tím i přístup k novým rolím v klasickém repertoáru. Protože žádný autor

písemně neodkázal všechny hlasové modulace nutné k realizaci jeho díla, je obtížné trvat na tom, že ten či onen text potřebuje právě tyto a ne jiné tóny. U povrchních herců sehrává často hlavní roli jejich nepřírozenost a síla hlasu. Ovšem: v době cvičení "jen tak" je rejstřík tónů zpravidla značně širší, ať již směrem nahoru nebo dolů, než je tomu na scéně, kdy do hry vstupují další činitelé, jako je větší prostor, který se musí hlasově naplnit, výraz citu, pohyb, tréma atd. Proto je nutné cvičit a denně rozvíjet své hlasové možnosti. Když Laurence Oliviere připravoval roli Othella, úporně pracoval s hlasovým rejstříkem, takže se mu podařilo dosáhnout rozšíření škály o šest hlubokých tónů. "Pomáhalo mně to na počátku hry, usnadňovalo to dosažení oné fialové barvy aksamitu, které je třeba v barvě hlasu".

Jakým tónem se má začít první scéna v dramatu? Svému žákovi, který pracoval na roli Alcesta (1. jednání, 1. scéna), Jouvett tvrdil: "Nemůžeš začít Mizantropa hlasem "ze sudu". Ne-dotáhneš hru do konce, když zaútočíš tak nízko. Kdyby šlo o hudbu, stál by tam v italštině pokyn, že je nutné začít vysoko."

Zde je jedno z pravidel, které zrodil empirismus! Takové se dávají v pokynech klasické metody: "Komédie se musí počínat dosti vysoko!"

Činitel, který determinuje hereckou hru a její hlas, je akustika sálu. V menším sále lze bez obav používat hlasu plného, hlasu ztišeného i šepotu. V sále větším je nutné, aby hlas byl nosný a aby si uchoval svoji barvu, což ovšem zmenšuje možnosti nuansovaných tónů. V divadlech italského typu, kde se obvykle hraje klasika, odpovídá scénický rámec i složení dekorací,

nejlepšími normami rezonance. Umělec si na scéně vyznačoval nejvýhodnější místa, z nichž byl hlas nez namáhání nejnosnější. To na dlouhou dobu ovlivňovalo situaci na scéně. Tedy nejzávažnějším problémem bylo být slyšen, často i na škodu vizuální stránky inscenace. Zásadou bylo přijít k rampě, tvář v tvář publiku, alespoň na úroveň suflérově boudě a "prodat" svoji árii nebo monolog. Klasický herec, byť byl obdařený hlasem nejsilnějším a nejlépe vybaveným, musel umět hospodařit. Dojít až do pátého aktu tragédie, aby hlas neselhal, bylo obtížnější zkouškou, než se na první pohled zdálo. V obavě o svůj hlas bojovali v r. 1783 herci Comédie-Française proti silnějšímu osvětlení. (Comédie byla osvětlena rampou o 128 voskovicích, zatímco Operu osvětlovalo 800 knotů.) Měli strach, že lůž bude kouřit a dým jim pronikne do hrdla i do plic.

Vědomí vlastního hlasu

V opeře je slyšet herce, kteří zpívají naplno. V divadlech činoherních hledají starší herci vypuštěním a zkouškou barvu hlasu, typ hlasu vstupního, korekturu či kontrolu textu, skrze idiotské slogany typu: "má fajfka" atd. Účel je, aby se slyšel, kontroloval svůj vnitřní stav a zvuk svého hlasu (jako gymnasta, který sahá po kalafuně a natírá si s ní ruce). Herec potřebuje všechny vnější intervence před vystoupením. Sarah Bernhardtová pro ověření své škály vyslovovala slovo "BAL", v intonaci nízké, při otevřeném "a": BAAAAAL nebo ve vysoké intonaci, při zavřeném "a", akcentovala "L": BALLL.

Herec potřebuje stvrzení třetí osoby. "Mluví dost hlasitě?", ptá se, když odchází ze scény. To dělá každý večer; může

tleskáním zjistit dozvuk (ozvěna)
[pozor: někdy ozvěna v místě mlhy mezi stropem a podlahou, ale ne už k divákovi]

se však setkat s činitelem, který kontrole nepodléhá. Kupř. hlas se horší pod vlivem únavy, násilným přemáháním, pro hořečku, z příčin fyziologických. Partnerův hlas zde může sloužit jako kritérium.

Herec má pouze nejasné vědomí svého hlasu. Sám sebe neslyší tak, jak jej slyší jiní. Registrace hlasu na magnetofonový pásek umožňuje nejrozmanitější druhy nahrávání. Přenáší to, co herec mluví jaksi zevně, což mu však dovolí lépe poznat a opravit svůj hlas již v průběhu práce, osvojit si jisté psychické mechanismy kontroly, které mu pomáhají v průběhu představení.

Modulace

K vedení hlasu je významná modulace čili soubor muzikálních tónů, které se používají v mluvené větě. Modulace věty či verše je funkcí toho, co se obvykle nazývá porozuměním textu. Klasický herec pracuje s tužkou v ruce nad klasickým veršovaným nebo prozaickým textem. Analyzuje pečlivě jeho skladbu, určuje své fráze s přihlédnutím k inverzi, k pauze. Precizuje slovo tím, že jej správně akcentuje, vyznačuje vymezené napětí. Jedno místo v textu recituje kupř. rychleji podle místa v roli. Je-li jazyk formován archaicky či je-li obtížný, akcentuje ve větě hovorový výraz, aby se lépe "vyloupl" význam. Le Roy tvrdí, že modulace je odrazem myšlení. Tím má na mysli nejenom herce, ale i autora. Stává se kupř. u začínajícího zpěváka nebo hudebníka, že zahrají čas od času falešnou notu. I herec špatně zvládne hlas a svojí modulací vyjádří něco jiného, než zamýšlel, a tím se zpronevěří záměru textu. To se pak označí za falešné mluvení, na rozdíl od správného. Čistota intonace... je hostinou pro autorovo ucho", prohlásil Paul Claudel... Je jasné, že pro jedi-

nou větu existuje nejrozmanitější množství modulací. Žák však musí bdít nad tím, aby začal větu s přihlédnutím ke zvolené modulaci, aby kromě syntaktických ornamentů nesešel z cesty hlavní modulace, aby modulace "spojoval" čili dovedl definovaný význam až ke konci věty, části či sloky. Když dochází ke konci věty, nechává její význam otevřený nebo jej naopak uzavře, aby divák neuvažoval víceznačně...

V době, kdy se ještě neuvažovalo o vědeckém analyzování divadla, řekl Talma, že kdyby chtěl písemně objasnit byť jedinou hlasovou modulaci, potřeboval by k tomu celou stránku; k objasnění jediné role by bylo potřeba několika svazků. Neboť hlasová modulace použitá do jediné věty nebo pouze do její části je výsledkem činnosti různých vzájemně spjatých činitelů.

Péče, která obklopovala modulaci, vyvolala rozvoj "umění detailu". Věta vyslovená Samsonem malovala postavu ve stejné míře jako maloval Ingres tužkou portréty. Edmont Got nebo Silvain vynikali v deklamování bajek, zachycovali "skutečné podtexty ideí, proměňující slova mluvená ve slova myšlená (slova mysli), což je v podstatě cílem umění mluvy". (L. Brémont.) Tento Régnierův žák uvádí: "Mluva souvisí podstatně s tím, co je uzavřeno podstatně v nitru myšlení a v pocitu, a tím se herci učí vidět věci zevnitř."

Osobitost herce se projeví v jeho frázování. Jeho inteligence je patrná v tom, jak je schopen rozšifrovat motanice významu na větším prostoru textu. Jak je to patrné v záměru, jímž text objasňuje, v tom, zda vyjádřil dosud nevyjádřené a tím i obohatil (díky síle obrazivosti) o nějakou překvapivou nuanci (při respektování všech pravidel prozodie). To vše vytváří spe-

cifiku jeho interpretace. Louis Jouvet a Jean Vilar často takovéto frázování demonstrovali. Ovšem, nadměrná virtuozita může zde způsobit chlad, hromadění jistých způsobů a návyků. Proto je důležité, aby profesionalitu podpírala stálá svěžest hry.

Tento způsob proměny slov, jimiž se mluví, ve slova, jimiž se myslí, onen intimní vztah mezi myšlením a vyjadřováním, se předvede ve velké různorodosti. Ta je ovšem závislá na způsobu hereckého tvoření, které určuje jeho zásadní charakteristické znaky. V průběhu XX. století pomalu umění krásné mluvy mizí. Rolan Barthes kritizoval její pozůstatky ve Feidře, kterou uvedlo T.N.P. v r. 1958.

"Měšťanské umění je uměním detailu..., měšťanský herec ustavičně zprostředkovává. "Doluje" slova, hledá efekt, zdůrazňuje při každé příležitosti, že to, co mluví, je závažné, a že má takový a takový význam a to se právě nazývá uměním mluvit text... Herec mluví svého Racina více méně tak, jako když spisovatel podtrhuje pomocí své tužky... didakticky, nikoliv však esteticky... Mluvit neznamená hrát... Vzrušen, aby v úplnosti vyjádřil ideu, potrhává významy textu ve všech jeho detailech, neobrací se již vlastně k nikomu s výjimkou tyrana - vládce, boha smyslu."

Tím, že Barthes vytýká poněkud přemrštěně, riskuje, že nás zatáhne k jinému úskalí. Distingování adeptů krásného mluvení a stoupenci svobodného výrazu, který je považovaný za demokratický; ti první, věrní eleganci literární exprese čili autorovým slovům, ti druhí, zaměření spíše na společný význam celistvosti než na problémy formy, nyní zaujímají vůči sobě krajní stanoviska a jsou navzájem nesmiřitelní. Konsekvence těchto

rozdílů je zaznamenatelná v aktuální interpretaci klasiků.

Pauza a dýchání

Talma ujišťoval, že vašeň nejde ruku v ruce se zásadami gramatiky, že se nezastavuje na tečkách a čárkách, ale určuje rytmus svým usnesením. Podstatou věci je, aby se před ukončením věty neztratil dech, ale aby vždy zůstaly ještě rezervy. "Je nutné mít zásobu dechu přinejmenším na čtyři verše", tvrdila Sarah Bernhardtová, mistr v této oblasti. (Sama byla schopna pronést jedním dechem čtyřverší Feidry o více než 100 slabikách; IV. akt, 5. scéna.)

Le Roy uvádí: "Spravedlnosti se dá zadost, když se respektují staré zásady, s následujícími rozdíly: při setkání s tečkou vydechni a počítej po čtyřech, za dvojtečkou počítej do tří, za středníkem do dvou a za čárkou počítej na jednu dobu." Po-užívání dechu v daném textu je závislé na různých nutnostech, které jsou vyznačeny v situacích, jaké se musí hrát, jaké se musí znázornit. Dále fyzických možností herce a jeho zvyků ve frázování, případně jiných okolnostech. Jouvet upozorňoval na těžkosti, jaké měl s dechem v době turné po Latinské Americe, a to v místech položených výše než 3000 m (Quito, Ekvádor). K recitování alexandřínu se zde již nedostávalo dechu.

Jouvet přisuzoval dechu velký význam: "Text, to je především věcí dýchání. Herecké umění spočívá na vyrovnání se s autorem odpovědným hospodařením s dechem, který se chvílemi zto-tožňuje s dechem tvůrčím. Dosáhnout naprosté jistoty v dýchání již při četbě textu. Když jsme dorazili do Maroka, bylo nám do-voleno shlédnout první kopie Koránu z časů Hegiry. Zajímali jsme

"dech tvůrčí" = dech okamžiku
praktičtí

se o význam pohyblivých písmen, které byly umístěny mezi stranami. Šlo o menší a větší žluté skvrny, podobné slunečnicím, které byly rozmístěny v prostoru celého textu. "Tyto skvrny", objasnil mně knihovník, "značí dýchání. Jak víte, text nemá též význam a ani z něj neplyne stejný efekt, jestliže se jím nedýchá tak, jak byl napsaný." Jouveť nesouhlasí se stanoviskem Talmy a míní, že právě pomocí dechu lze odhadnout fyzický stav, v jakém byl ten či onen divadelní text psán.

Obtíže při recitaci veršů

Kdybychom při recitaci brali v úvahu pouze rytmické takto-
vání stop alexandřínského typu, tj. dlouhých a krátkých, byla by to umělá a mechanická interpretace. Jakmile se nuancemi vyvažuje význam celku nebo vyjadřují pocity z každého verše, je nutné v poslední etapě práce se vrátit k nezbytným danostem, které jsou spjaté s celkem skandování. Herec je pokoušen utkat se s jazykem naprosto odlehlým od běžné konverzace. Ve svém hledání pravdy o postavě a při sledování záměru otevřít její přirozené frázování, naslouchá daným pravidlům, které ho nutí k umělé výpovědi ve 12 slabičných verších. Dle mínění Becqa de Fouquéres je podstatou vši prozodie ustanovení doby pro normální výdech, jakož i množství slabik, jaké lze vypovědět v jeho vleku. Dle mínění Barraulta je 12 slabičný alexandrin rytmickým elementem, skupinou slov, která vyjadřují nějaké přímé a originální myšlenky. Jestliže herec nesouhlasí se zásadou, ... že emotivita vyžaduje vznést se o jeden tón ve škále (ver-
sifikace), jestliže podlelehne monotonii, jakou rodí rytmi-
zace stovek za sebou jdoucích veršů, bude po této zkušenosti usilo-

vat o zrušení pravidelnosti tohoto rytmu. Představí tedy césu-
ry nebo umělé dělení veršů. Použije přehození, zamíchá konec jednoho se začátkem druhého verše, a to i v době, kdy žádný takový můstek není nutný, a to jak v ohledu gramatickém, tak s ohledem na smysl.

Talma přerušoval hlas před vyslovením "B" ve slově "Belle" a připravoval se k útoku v době, kdy tvář vyjadřovala vášnivě zbožňování. Potom vyslovil onu souhlásku, aby v následné samohlásce vyslovil zvuk plný tajemství.

Přirozená recitace či recitace stylizovaná?

Má se recitovaný text zpívat, recitovat v jedné rovině, deklamovat či mluvit? "Ve Francii je se způsobem mluvení poezie spjat dosud nevyřešený problém: hovořit a mít na zřeteli význam výrazu nebo se též přizpůsobit požadavkům poetiky tohoto výrazu? Tato diskuse se v oblasti divadla týká převahy naturalismu či stylizace." Gaussinovou vzrušovala Zaira (18. století), přednášela ji harmonickou deklamací. Monvel, obdařený talentem, ale disponující slabými fyzickými předpoklady a hluchým hlasem, okouzloval tehdy módními a pompézními efekty. Monology Augusta v V. jednání Cynny se obvykle hrály tiše a důstojně. Monvel je začínal hlasem plným horoucnosti a vzrušení, jeho recitace byla horečná a přerývaná. Talma, který s ním vystupoval, s hrůzou zapomínal repliky. Ve století 19. se George této tradice, vysokého stylu, přidržovala. Rachel ji ovšem přerušila. Ruský kritik Pavel Anněnkov napsal r. 1854: "Až do vystoupení Rachel se klasický monolog táhl jako dlouhá, monotonní stuha... To Rachel přerušila. Jako první do něj vnesla ony nuance, které se

dají popsat pouze s pomocí něčeho, co se vyskytuje v malířství: klasický monolog byl obohacen o hru světla a stínů, kde polovina obrazu nebo myšlenky byla silně zdůrazněna, v protikladu k polovině druhé, která byla ponořena v lahodném, nejasném světle... Rachel podřizuje pružně materiál tragedie scénickému výrazu. Celé 19. století prohlubovalo protiklad mezi ušlechtilou a majestátnou deklamací a mezi stylem vznešeným a nabubřelým. Někteří kritikové upozorňovali na nebezpečí, že se veršovaná tragedie přenesla na půdu prozaického dramatu.

Ruský herec Ščepkin řekl: "I my jsme používali recitaci, ale Pán na nás seslal milost a zanechali jsme toho." De Max, herec, který vystupoval po boku Sary Bernhardtové, kterému ruský akcent dával lehce zpěvnou frázi, hledal třetí způsob: "který by nebyl ani zpěvem, ani deklamací, ale byl by obojím v jediném. Jeho cílem by bylo hovořit hudebně a dávat slovům požadovaný tón i melodii, aniž je dovádět do zpěvu."

Umět mluvit verš a přitom hrát. Hle, stále aktuální dilema, jak nalézt styl. Má-li herec hezký hlas a umí-li ho rozoznít do vibrací, neváhá s ním očarovat obecenstvo. Je to ulehčená metoda práce. Herec speciálně proškolený v umění zvukových škál bude také zkoušet předvádět svoji virtuozitu. Bude vycházet od zvuků nejnižších k nejvyšším; špatný zpěvák, který demonstruje svoje vokalizace.

Svár se obnovil, když Édouard Bourdet, který byl v r. 1936 jmenován správcem Comédie-Française, se obrátil na Jacquea Copeaua a skupinu Kartelu s výzvou, aby inscenovali klasiku. Předpokládala se tendence ke komornímu stylu, kterou by vedli někteří herci, stojící proti obráncům "velkého stylu", stylu,

který byl pocíťován jako okázalý. Je pravděpodobné, že kdyby žily veličiny typu Sarah Bernhardtové či Mounet - Sullyho v naší době, i ony by převzaly tón zcela naturální, bližší současnému divákovi. Je také pravděpodobné, že silná exprese jejich výrazu byla důsledkem intenzivně pocíťovaných niterných stavů a silné emotivity. Avšak jejich nástupci, méně zdatní než oni, byli přesvědčeni, že činí dobře, když recitují stejným způsobem. Pro svůj způsob však nenašli ospravedlnění, neměli důvod pro svoji majestátnost. Tímto způsobem se okázalý styl přerodil ve styl prázdný.

Století od století se zvětšuje naše distance vůči klasikům. Ač jsou nám nebezpeční, umožňují přece solidní předmět pro cvičení herců v tradičním stylu.

Práce s klasiky

Ve Francii se herci procvičují na textech klasiků 18. století. V Anglii se předmětem cvičení stal Shakespeare. Ovšem žáci, kteří spíše myslí na současný repertoár, se do klasiky pouštějí pouze s nechutí. Nechtějí se již navracet do forem minulosti a pokládají takový úkol za těžký. Jouvet jim namítal, že právě tyto texty umožňují znamenitý trénink, a to dokonce i tehdy, jestliže se s nimi již nikdy nesetkají. Ve výkladech o problémech klasické komedie poučuje profesor o nějakých detailech, které vytvářejí různé odchylky. Nebývá ve svém výkladu prost nadšení a "předělává" postupně scény a v souvislosti s tím i komentuje význam textu či význam práce herce souhrnně. Nejde tu vůbec o to, aby herec roli dokonale zahrál, ale aby se do ní vpravil a nějak přehrál stupnici oné role. "Všechno to, co

můžete vnést jako vklad při vašich dvaceti letech, vaše vědomosti, vaše znalosti lidské povahy, to všechno nedorostlo ani k patě jevištní postavy. Stejně tak si jevištní postava vyžaduje od vás bádání mechanismu mluvy, která je základem vaší profese." (Jouvet)

Toto stanovisko je jasné. Herec se neučí hraním situace ani interpretací či převtělením, ale překonáním těžkostí jevištní mluvy: na příkladě stavů Cida, snu Natálie, modlitby Ifignie, monologu Augusta. Vyberou se velmi obtížné fragmenty a na nich se vše "trénuje". Zapomíná se zde ovšem, že vždy jde o určitý druh konkrétního dramatu. Žák se chce poddat s nadšením, chce se se svým hrdinou ztotožnit. O to ovšem nejde. Učitel s metronomem v mozku řídí jeho myšlení výlučně směrem ke kategoriím typu cesura, kontrasty, pauza, zvýraznění rytmu, němě "e", dýchání, dovedení do finále. I zpěvák či hudebník je zdoláván čtvrttóny.

Nedorozumění na téma "text"

(Klasický nebo současný?)

Jsme náchylni číst vytištěnou hru jako posloupnost. To, co se stalo a je nahozeno na papír, pojmáme jako sumu i v době, kdy text je pouhým fragmentem. V této době nemůže herec přejít bezprostředně od textu napsaného k textu mluvenému či hranému. Musí se od něho odtrhnout.

Text dostává nejprve svoji podobu v obraznosti autora, dále se překládá do jazyka dialogů, dále, v poněkud ideální podobě, si jej autor říká hlasitě, aby jej posléze transponoval písemně. Přepis je ovšem nedokonalý, vytváří pouze jakési zkrys-

talizování tvůrčí erupce. Interpretace zde slouží k postižení celkovosti příběhu, v němž nejsou rytmy zaznamenány. Je nutné, aby herec dospěl právě k oné erupci, která předcházela zápis textu. Možná, že v budoucnosti dá autor přednost svěřit svůj text magnetofonovému pásku, aby zesílil dojem z díla, které právě vytvořil. Potom budeme mít více návodů, byť bezprostřední napodobení bude bezcenné. Vždy bude nutné vyjadřovat kontext, v němž je proslovený dialog zaznamenáván. Autor přirozeně neumí ukázat vše a k tomu, aby uplatnil z textu to nejlepší, potřebuje herce.

"Existence věty či verše není uzavřena ani konstrukčně, ani retoricky..., ale dojmy a city, které krystalizují skrze básníka od chvíle zápisu a následkem toho i v srdci těch, kteří jim naslouchají. Věta či verš v divadle je v první řadě stav, jehož se musí dosáhnout; kulminační bod, na němž musí herec stanout, díky takové citlivosti, jež mu umožní vyslovit verš v oné míře plnosti, v jaké byl napsán. Musí to vyslovovat v té míře dokonale, jako by to on sám hledal, vymýšlel a tvořil, jako by to on sám psal v této chvíli pro veřejnost sám. Když herec obdaří zvukem výslovnosti verš či větu, osloví publikum, vyvolá v něm nepochopitelné vzrušení, v němž nejde zcela o pouhé porozumění. Potom divák přijímá onen verš v jeho okamžitém významu, v jeho tvůrčí moci." (Jouvet)

Tento Jouvetův hymnus ke slávě jazyka se ovšem vztahuje na taková díla, jakými jsou výtvořky Giraudoux a odpovídají výměru jeho hry. Existují ovšem i jiné styly hry.

Herec musí pojmát svoji roli nikoliv jako zvláštní celek, ale jako část, která patří do celku představení, které musí po-

vstat z plného textu. Praxe, že se učí vlastní role doma, ještě před zkouškami souboru nebo bez přihlížení k celku zkoušky (což se děje dnes v případě náhlého záskoku), je vlastně překonána.

Dělbá textu není proporcionální k významu hry. Závažná role může být vyjádřena textem velmi krátkým. V minulosti byl přijat zavádějící princip, totiž odměňovat herce podle množství řádků jejich role. Tato logika vedla herce při přebírání role k otázce: "kolik to má řádků?", a to dříve, než se seznámil s rukopisem. Tato praxe se táhla neobyčejně dlouho. Ještě v televizi, když bylo nutné normovat výdělků v dramatických pořadech, byl výpočet stanoven s ohledem na množství veršů role. To se ovšem stalo absurdní ve chvíli, když se vyskytla role beze slov.

Text je to jediné, co fixuje myšlenky obsažené v celistvé jednoduše dramatu. Tvarově je závislý na způsobu výrazu, který pěstuje daná epocha. Z toho plyne, že text nemůže být považován za neotřesitelný, je nutně proměnlivý. V průběhu času změnila slova význam a ve shodě se směrem, jaký přináší problémy realizace dramatického díla, mluví se po čase stejnými slovy cosi odlišného od prvotní intence. Znamená to, že slova, vržená autorem na papír, nejsou s to konec konců v sobě uzavřít jeho koncepci hry. Jejich pomocí můžeme otevřít mechanismus, který je uvedl v pohyb, aniž to jakkoliv brání odchylkám.

Studium textu

"V této kapitole, která je zasvěcena klasické metodě, ovšem nehovoříme o interpretaci klasiky zkušeným hercem. Jde o ony návody, které se poskytují žákům, kteří mají studiem klasických textů spět k pokrokům." Konkrétní rady nám poskytnou v první řadě Pierre Régnier a Louis Juvet, oba profesori Konservatoře, kteří své učení vtělili do knížek:

Regnier: *Tartuffe des comédiens*,

Juvet: *Moliere et la comédie classique a Tragedie classique et théâtre du XIX.^e siècle*, 1965, 1968.

Rozhodli jsme se citovat knihu Regnierovu proto, že uvádí a komentuje dřívější interpretace a že jeho úvahy jsou úvahami herce, který se opět k hercům obrací. A to bez literární stylizace, která ustavuje něco niterného ještě dříve, než dojde k pojetí. Probírá verš po verši, určuje motivace slov v jejich obecném významu či zdůvodňuje pauzu...

Regnier se dopracoval svých dovedností i vědomostí pouze vlastními silami. Sám si stěžoval, že nikdy neměl učitele, který by mu snadno vysvětlil to, o čem osamocen musel uvažovat a co zkoumal celá léta. Když byl jmenován profesorem, přednášel nezvykle otevřeným způsobem... Jeho metoda nesla své ovoce ještě po jeho smrti. Jeho kniha byla ještě dlouho studována mj. Fernandem Ledouxem, Louisem Geignerem či Louis Juvetem.

Na Juveta se můžeme odvolávat proto, že šťastnou náhodou byly jeho výklady na Konservatoři stenografovány a publikovány. Metody interpretů Tartuffa jsou zcela různé: Regnier vyžaduje do detailu propracovat verš; Juvet se vztahuje výše, k filosofii či dané scéně a tím míří k postavě. Spolu se žáky stále

hledá odpovědi na vlastní otázky.

Regnierovy návody

Nejprve vyložil své názory obecně. Herec se musí umět proměňovat i bez patrného úsilí "vybuchovat do řevu, k salvám smíchu do pláče, projevovat zlobu či radost, uplatňovat vše, co plyne z duše ve spontánní hře." Je ovšem nutné, aby nejprve ovládnul bez problémů techniku, k níž však klíč nenabízí. Na tomto místě musíme vážit, zda jde o to, co bychom dnes mohli nazvat šablonou, neboť jeho názor je, že každý herec má svůj vlastní způsob smíchu a pláče. Navrhuje spíše, jak lze ovládnout neprofesionálně použité prostředky.

Regnier si přál, aby žák proniknul tajemství profese díky analýze a reflexi. Nesouhlasí s apriorním přejímáním určité tradice. "Je dobré ji sice znát, ale není nutné ji ve všem všude následovat." ... Uvažuje, že herec může v textu rozkrýt významy, jaké autor ani nepředpokládal. ... Když přistupuje k analýze Tartuffa, zastavuje se u herců, kteří tuto roli v minulosti hráli, počínaje Du Croisem, z role těžil především komiku, až k těm, kteří roli pojal v modu hrubosti a udělali z Tartuffa lokaje pro zábavu diváků. Regnier toto pojetí odmítá: "Veselost musí vyvolávat autorovy myšlenky, a ne sprostá hra herců. Břímě slov herce zavazuje. Ten může jenom umenšit tóny odkrývané postavy... Tvrdí se, že k roli má být odpovídající tvář, přestože je tvář vedlejší, je-li duše."

...Regnier dovedl v konkrétní analýze role být neobyčejně subtilní. Podle jeho mínění se herec musí odevzdat analýze postavy a učinit ji pravděpodobnou: "Musíš nás přesvědčit, že ja-

ko král Lear, jako Rodrigo, Oidipus jsi skutečnou obětí všech těchto katastrof. Jde-li o pocity jimi vyvolané, jsi zavázán předvést je takovým způsobem, abys nás přesvědčil, že jsi je prožil osobně. Jestliže se Ti to nepodaří, pak to znamená, že jsi omezený nebo neschopný a že v podstatě nejsi hercem. Pro to, aby ses hercem stal, nemám lepších cvičení než jsou ty, které nám daruje starý repertoár."

V písemných doporučeních i v pokynech, které se vztahují k Tartuffovi, využívá Regnier rozmanité metody:

1. V úvodu udává zdroje, jakých ve svých výzkumech využil, i své vlastní zásady.
2. Uvádí celek textu a zaznamenává problémy a k nim připsané pokyny Moliera (pokud nějaké byly) a činí k nim delší či kratší poznámky vlastní. Uvádí v některých případech úvahy Talmy i své repliky. Uvádí své vlastní pokyny, které se vztahují ke hře či inscenaci. Komentuje tradici interpretací.
3. Činí výpady proti hercům, kteří zfalšovali význam nějakého verše nebo výstupu. To formuje v poznámce.
4. V závorkách dává pokyny psychologické povahy: pohrdavě, zbožně, živě. Podtrhuje význam... upravuje intonaci.
5. Úvahy technické povahy: nepřerušovat pohyb, problém vypo- vědět rychle a jedním dechem, se stejnou modulací a plynulou mluvou.
6. Zapisuje kurzívou, ba dokonce iniciálkami, slovo podstatného významu nebo skupinu slov, která se mají zdůraznit.
7. Rozděluje verše pomocí významu, aby poukázal na důraz (pauzy či změny intonací).

Když dnes čteme Regnierovo dílo, jsou zde stále patrné metody, které se používaly v práci na klasické komedii (práce na intonaci); uvažujeme, že některá doporučení, byť vzata doslovně, jsou i dnes aktuální, leč uvažujeme též o tom, že od onoho času se zdiskreditovalo pojetí "slov podstatného významu". Regnier podtrhuje slova, my jsme spíš nakloněni obrátit pozornost na celek verše nebo na celé věty.

Jestliže my dnes spojujeme kupříkladu tři alexandríny s ohledem na jejich společný význam, Regnier pracuje se stejným materiálem tak, že jej rozděluje pomocí rozdílných intonací.

Jouvetova doporučení ke studiu klasiků

Podobně jako mnozí jiní nevytvořil ani Jouvet pedagogickou metodu postupného zvyšování nároků v rámci vymezeného počtu lekcí. Komentuje různé aspekty práce ve vztahu k omylům či přednostem žáka, který recitoval nějaký výstup v prvních třech třídách Konservatoře. Východiskem pro něho není dogmatická analýza textu: "Nelze pro sebe vytvořit koncepci, nelze říci: pro mne Roxana je někým, kdo... Profesor Sorbony či divadelní referent shrnuje hru a použije sebe sama jako zrcadlo, nikoliv však (zrcadlo) diváka představení. To herec dělat nemůže, k tomu nemá právo", tvrdí Jouvet. Nehovoří o žádné předem akceptované myšlence, o žádném odkazu k tradici. Herec stojí před svým textem čistý jako nepopsaná kniha. Jak tedy musí reagovat na text postavy, aniž se váže na dřívější analýzy? Bude mít tendenci jej rozšifrovat vlastním způsobem nebo připojovat vlastní reakce. Jouvet varuje: "Dramatický text je textem, který se musí

číst při respektování toho, kdo jej psal. Nyní to neděláme. Místo toho si jej přivlastňujeme sami. To je špatné východisko, jestliže nevyjdeme za sebe sama. Text se musí číst, jako kdyby nám nepatřil, až do oné chvíle, kdy v míře čtení se nabere tok živého, tak hlubokého pocitu oné osoby, že mluví sama: zkusí se mluvit tak, jako kdyby je ona mluvila sama. Tak to pohříchu neděláme. Vezmeme si text a řekneme: zahraju ho."

Je nutné uvést do pohybu svoji obrazotvornost a citlivost. V protikladu k jazykovědci, který objektivně analyzuje slova či skladbu, k protikladu k historikovi literatury, který zkoumá a rozděluje díla, řídí se herec šestým smyslem, který z nedostatku jiného termínu nazýváme intuicí. "Divadelní inteligence je intuicí, která se těžko popisuje, ale která není totožná s inteligencí vědců. Je to smysl, který si přivlastňuje smysl rozumný." Intelligence v běžném smyslu slova a inteligence divadelní, to se vždy rozlišovalo. Proč? Vždyť nerozlišujeme běžně inteligenci, která je potřebná v jedné profesi, od inteligence jiné. Ponecháváme tomuto slovu absolutní význam. Jakmile ovšem tematizujeme divadlo, potom se připouští, že samotná inteligence již nevystačí a že je nutná ještě nějaká jiná, která se nedá získat. Koneckonců i divadelníci se často chlubí, že inteligentními nejsou. Snad to je ze skromnosti.

Cím více se Jouvet pouští do diskuse se svými žáky, tím méně je konkrétní: "Když herec hovoří, že pláče, není nutné, aby plakal, bylo by to nadmíru prosté" (Don Juan). "Jestliže nebudeš na konci scény ve stavu pravdivé únavy, znamená to, že jsi neuskutečnil nic." (Šibalství Skapinova)

Herec, který přichází a ptá se: "Co mám dělat?", "Co dělat nemám?", "Kudy mám přijít?", není plnohodnotným. Takový herec není "ničím". Naproti tomu jiní herci přicházejí se zcela určitým nápadem, s představou role. (Tartuffe)

"Komentáře k jednotlivým příkladům uvádějí žáka k jistému problému, vedou ho k rozvíjení, aniž mu dávají buď jak buď klíč k řešení. Metoda práce zde není vytvořena."

Chyby

Klasická metoda připravuje žáka k řešení problému, jak začít počátek scény dramatu, jak pracovat s dechem, s výslovností v odpovídajících rytmech, jak si uchovat hlas po celou dobu inscenace, jak využívat pauz, zdůrazňovat závěrečné partie. Naproti tomu jej málo cvičí v práci s gestem, v hraní situací, v reflektování pocitů, k převtělování se do postavy, ke hře s partnerem, k navozování kontaktu s obecností. Studovaná scéna je východiskem k hlasovým cvičením, při níž se důraz klade na efektní scény. Ovšem efekt práce na Konzervatoři je v rukou nejenom profesora, ale i žáka. Jde o míru ochoty ke cvičením, která nerozvíjí niternost. V zápiscích Dullina lze nalézt seznam scén, které zadávali pedagogové na Konzervatoři v Lyonu před více než 60 lety:

v oblasti repertoáru klasického

mj. výbuchy šílenství Oresta,

v oblasti repertoáru současného

nevýznamné současné hry,

v oblasti "dramatu"

mj. Ruy Blas...

Jak Dullin dále uvádí, profesor Konzervatoře v Paříži zařazoval do lekcí Ibsena, jehož neznal. Pokládal ho za autora neseřízného, Strašidla měl za melodrama atd. Rozhněvaný Dullin odtud utekl.

Svoji funkci viděli v tom, že předávali zkušenosti tradice (Velký ten a ten, takovým a takovým způsobem hrál tuto scénu)...., používali často osobité formulace typu: "Nepřilévejte ohně do ohně" (R. Duflos), poukazovali na, dle jejich mínění, účinné způsoby ("hledej nejprve potichu vlastní intonaci", madame Simone), byli vykladači, jen zřídkakdy pedagogové. V lekcích používali příkladů ze vzpomínek, které se mnohonásobně opakovaly. Vychloubali se, že dosáhli vrcholu v možnostech svého chráněnce, aniž ho něčemu naučili. Pouze nemnohým se podařilo popsat vlastní metodu. Skutečná cvičení hlasu a těla byla jen v počátcích. Připuštění ke hraní velkých scén bylo chybou. Tím, že neměli kontakt s publikem, byli žáci zaslepeni. Čerstvý absolvent byl prost praxe. Byl naučen vykonávat charakterizaci, chodit, nosit kostým, být přirozený mezi dekoracemi, umět improvizovat. Jestliže po studiu této metody narazí na současný repertoár, musí hledat jiný styl hry. Když však na klasickém stylu ulpí, potom musí nalézt sama sebe v rámci této tradice...

Metody školy Coppeaua a Dullina kladou větší důraz na tělový výraz a improvizaci.

Problém gestiky

Cvičení těla zaujímají v rámci tradiční herecké vyučovací metody málo místa. V soukromých lekcích pracuje učitel vždy pouze s jedním žákem tak, že mu nedbale "hází" ze svého místa počátek a konec narážky. Žák reaguje na slovo, nikoliv na situaci. Nemůže hrát, nemá partnera. Scénický záměr je dán pouze v mlhavém obrysu: ustaneš a jdeš směrem k obecnstvu. Většina profesorů Konzervatoře jsou specialisté na umění mluvy. V roce 1920 Adolphe Brachard požadoval zavedení lekcí z mimiky pro začátečníky. Uváděl, že mají "hlavu, oči, ramena a nohy, které s úspěchem využívají v tisících případech každodenního života, ale odmítají je využívat v divadle." Po dlouhou dobu chyběly zkušební metody a systém práce v této oblasti. V profesionálním smyslu slova neexistovalo vlastní pojetí práce na inscenaci, hra herců a herecké přístupy podléhaly nejrozumnějším předpokladům a zákazům. Dámy byly utaženy v korzetech, pánové se dusili v tuhých límcích a tradice postavy byla závazkem, nezávislým na situaci. Věc není ani usnadněna scénou italského typu se zásadou frontální pozice. Jevrejnov připomíná, že v učebnicích rétoriky, které jsou rozšířeny po celé Evropě, se implicitně předpokládá - zákaz obracet se zády k publiku, byť by měl herec opouštět scénu; dále respektování zásady "scénického kříže", tj. vedení prstů nohy vně, dále postoj s jednou nohou vysunutou vpřed, zatímco druhá zůstává odvázně o něco pozadu. Kolik jen příhod a anekdot vzniklo na téma souboje mezi dvěma herci, kteří toužili, aby na scéně zaujali proti svému soupeři výhodnější pozici! V některých zemích se připouštělo mnoho gest, v jiných byli rigoróznější. Čerkasov uvádí, jak někteří herci si zašiva-

li v době prvních zkoušek rukávy svých kostýmů, aby se donutili k co možná největší gestické úspornosti.

Ve svém úsilí o obnovu hereckého umění zkoumal Jacques Copeau návaznost a koordinaci gest různých částí těla. Když založil školu při Vieux-Colombier, rozhodl se nechat žáky co možná nejdéle bez kontaktu s textem... "uvidět, co a jak budou dělat". Při tomto experimentu se opřel o komedii dell'arte a o pokusy svého současníka Jacques-Dalcroze. Protože s francouzským hercem je spjata tradice umění slova, žádal Copeau, aby si osvojil základy anatomie a uměl ovládat své svaly. Poprvé zde dochází ke smazávání rozdílu mezi hercem, tanečníkem a zpěvákem. Tím se počíná historie tzv. "totálního divadla". Zpěvák a tanečník se ovšem již s problémy herce setkali. Po dokonale kodifikaci gestiky, kterou provedl v 18. století Noverreau, se tanečníci dostali k nejvyšší virtuozitě, kterou počali zneužívat. Potlačili nezbytnou spojitost mezi vnitřní motivací a jazykem těla. Zpěvák naproti tomu svůj hlas neustále zdokonaloval, přičemž své tělo používal jako nástroje zvuků. Posléze přišel Delsarte, po něm Jacques-Dalcroze. Právě díky jejich experimentům mohli Coppeau a Dullin ve své době, jako dnes Grotowski, uskutečnit své evoluce v oblasti techniky hereckého těla. Současní američtí choreografové se všichni odvolávají na Francoise Delsarta, jehož metoda se rozšířila díky činnosti jeho žáků.

Výzkumy Delsarta

Francois Delsarte (1811-1871), herec-zpěvák, kterému hlas zcela zničili špatní profesori na Konzervatoři, musel rezignovat na uměleckou kariéru. Když hledal novou orientaci, počal se

zabývat řadou vědních odvětví. Zabýval se pozorováním výrazu v běžném životě, zajímalo ho antické sochařství, navštěvoval přednášky z anatomie. To vše ho vedlo k formování souboru zásad, které uplatnil v pedagogické práci v Paříži, zejména v letech 1839-59. Na jeho přednášky "užité estetiky" přicházeli malíři i sochaři, skladatelé i právníci, kněží, herci i zpěváci. Měl vliv na takové osobnosti, jako byla Rachel nebo Bizet (který byl jeho bratrancem). Delsarte zformuloval dva závažné zákony: zákon korespondence a zákon trojice.

Zákon korespondence

Každé funkci intelektu odpovídá funkce těla, každé závažnější funkci těla odpovídá určitý akt rozumu. Podle Delsarta prezentuje gesto víc než slovo. Vyžaduje více a kromě toho vychází ze srdce. Je spjato s dechem, rozvíjí se řízeno svaly, ale může existovat pouze s podporou nějakého pocitu nebo myšlenky. Gesta přicházejí z 9 různých oblastí těla, která se dělí na tři ohniska: ohnisko břišní, nadbřišní a hrudník. Protože všechny jeho průzkumy byly formulovány ve jménu číslíce 3 či násobku trojky, vznikla koncepce trojky, která nebyla odvozena z koncepcí křesťanských či metafyzických. Ovšem některé jeho úvahy byly snad zavádějící. Kupř.: "Hlas je tajemstvím ruky, která se dotýká, objímá a laská srdce"?... Skutečně cenné jsou úvahy typu:

"lidi činu začínají své pohyby údy",
 "lidi myslí začínají své pohyby hlavou",
 "lidi srdce začínají své pohyby rameny".

Delsartova souhrnná tabulka pozic ramen:

rameno	pokleslé	stísněnost
vytáhnuté	na normální úroveň	reflexe
dopředu	povýšené	pokorná žádost
		úpěnlivá prosba
rameno	pokleslé	samota
v pozici	na normální úrovni	stav normální nebo lhostejnost
normální	povýšené	exaltace
rameno	pokleslé	hloupost
couvání	na normální úrovni	úvaha
couvání	zvýšené	rozpaky

"Expresé vášně vychází z ramen, kde se nalézá ve stavu emotivním, směřuje k lokti, kde je ve stavu objektivním, postupuje do zápěstí a palce, kde ze stavu affektivního dospívá k uklidnění."

Delsarte promlouvá ke svému auditoriu: "Představte si, že ve středu našeho shromáždění jsou slepí a hluchoněmí... Vaší modulací se musí stát pantomima pro nevidomého a naše pantomima modulací pro hluchoněmého."

Zkoumal tělo sval po svalu, část po části a určoval vztahy mezi pohyby těla a rozumu. Byl přesvědčen, že jestliže člověk projeví svou podstatu prostřednictvím umění, musí se dokonale znát a kontrolovat. Využíval koncepce uvolnění a koncentrace, o níž bude dále řeč. Doporučoval překonávat strach před pádem i strach obecně; v tomto smyslu jej v naší současnosti následují Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. Jeden z amerických

žáků Delsartových, Steele McKaye, aplikoval jeho systém na gymnastická cvičení. Popularizace Delsartových ideí v sobě skrývala jistá nebezpečí. Grafické tabulky, které byly publikovány v USA, byly povrchně aplikovány. Uveďme si příklad: hovoříme-li o pocitu "a", potom je tělo v postoji "A" a tedy, jestliže zaujmeme pozici "A", pak vyjadřuje pocity "a". McKay uvedl v r. 1871 v Bostonu recitál, na němž předvedl stupnici výrazu tváře. Jeho tvář vyjadřovala škálu od pocitu uspokojení, k příjemnosti, něžnosti, láskyplnosti, vášni a zbožnění; tyto pocity byly potom demonstrovány v negativním významu: od nepříjemnosti k nenávisti až k šílenství. Američtí choreografové tohoto století porozuměli myšlenkám Delsarta, očistili je ze všeho vnějšího patosu a šablony a použili je.

Rytmika

Jacques-Dalcroze byl hudebníkem a posléze učitelem na ženské konzervatoři. Spolu se svým profesorem Mathiassem Lussym se blíže zabýval zákony výrazu a vypovídal válku chybnému pocítování rytmu, který tehdy ovládl mládež. Tanečnickům své doby vytýká mechanickou vazbu postupných pozic namísto niterného vnímání pohybu. Uvažuje o vztazích mezi vjemem hudby a výrazem pohybu, uvažuje o vztahu mezi zpěvem, mluveným hlasem a gestem. Ve svazech odhaluje uzavřený rytmus, "který činí z našeho těla nástroj, který rytmus vyrazí, transformátor proměňující jev času v jev prostoru". Uskutečnil ideje rytmické gymnastiky. Jeho myšlenky se zapojují do proudu hnutí závěru 19. století, jehož tématem bylo osvobození těla.

koordinace, diskoordinace
rytmus vnímané čtení

Ve druhé půli 19. století se počíná fyzická výchova na evropském kontinentě a v USA; v roce 1892 vznikl Pierre de Coubertin, po dvou tisících letech, myšlenku Olympijských her; v roce 1902 tančí Isadora Duncanová bosa a s odhalenými rameny jako ve staré Helladě. "Tanec znamenal pro Řeky náboženský rituál", upozorňuje Jacques-Dalcroze, "ztělesňoval jednotu umění a filosofie. Tuto jednotu později zničilo křesťanství, které tělo odsuzovalo a krásu pojímalo výlučně abstraktně. Tělu je nutné tedy přiznat jeho význam a zároveň jej podrobit převýchově."

Rytmika sama není cílem, ale prostředkem boje proti přešupkům a zábránám, prostředkem k nalezení ztracené harmonie. Cvičení slouží k probuzení svalových pocitů, pocitů rytmu, sluchového smyslu..., rozvíjí obrazotvornost, ale i smysl pro řád a rovnováhu. Základní podmínkou započetí práce je odstranit chybu zadržování dechu a nedostatečnou vazbu ramen a nohou. Jacques-Dalcroze svede v pruderní Ženevě boj, aby jeho žáci mohli nosit trikoty (tj. krátké rukávy a kalhotky sahající po kolena). Pojímá nahotu jako formu kontroly tělesného výrazu; je pro něj jedním z elementů estetického pocitu. Je ovšem i návratem k účtě, jakou obdařili tělo velcí řečtí filosofové. Tvrdí: "Musí se dosáhnout rychlého spojení mezi mozkem, který rodí myšlenky a provádí analýzy, a tělem, které to vše realizuje. Musí se ... posilovat umění koncentrace, přinutit tělo, aby bylo neustále jakoby pod stálým napětím v očekávání příkazu z mozku ... je třeba uchvacovat životní síly lidské existence, vystavovat ji činnosti podnětových proudů a obrátit ji ke konečnému cíli, jenž je život spořádaný, rozumný a nezávislý."

Začíná jednoduchými dechovými cvičeními. Učí pociťovat rytmická temata. Využívá k tomu stupňů: stupeň černý - krok, stupeň bílý - krok, potom následuje lehké ohnutí kolen atd. Za doprovodu píána přikazuje vykonávat cvičení ohebnosti zad a ramen, obrátů hlavy. Stanoví východiskové body pro gesto (rovnováhu, svalové napětí). Výcvik zpěvu se děje ve stále těžších rytmech a ve všech možných pozicích. Konfrontuje konkrétní pohyby jednotlivých údů s vdechem a výdechem. Cílem rytmiky je být prostým. Tréninkem docílit stavu pohotovosti těla i ducha. Dalcroze neusiluje o cvičební dokonalost, často improvizuje. Vymýšlí nová cvičení v závislosti na oněch reakcích, které vznikly ze cvičení předchozích.

Dalcrozova rytmika je rytmickou gymnastikou... a není to synonymem pro takt: "Rytmus se vytváří na zásadě proměnlivosti akcentu silných a slabých a opakování této proměnlivosti, a to v době, kdy takt (...) vyvolává regulaci proměnlivosti rytmů v čase". Jeho záměr byl však jím samým značně překročen. Wolf Dohrn, který založil Institut v Helerau, popsal rytmus jako pořádek. Je "výrazem nejvýše intimní potřeby, která odpovídá nejtajnějším lidským snahám... rytmus se pro nás stal pojmem téměř metaforickým, protože oduševňuje to, co je tělesné, a ztělesňuje to, co je duchovní."

Adolphe Appia byl prvním, který postihnul možnosti využití rytmiky v divadle. Spolupracoval s Jacques-Dalcrozem v letech 1906-26, zejména na problémech prostoru a světla. Spolu s vědomím vlastního těla se rytmikou získává vědomí prostoru a vztahu k předmětům, které jsou v prostoru rozmístěny. Prostor vytváří překážky rozestavením praktikáblů, použitím šikmých ploch, scho-

dů. Tím narůstá pocit rovnováhy a ohebnosti. Dalcroze trénuje s žáky rytmickou činnost při světelných proměnách... žáci nosí tuniky se záhyby atd. Plodem těchto výzkumů byla inscenace opery Ch.W. Glucka Orfeus a Euridika (1912-13).

Možnosti využití rytmiky

Dalcroze rozpracoval svůj systém pro:

- a) operního zpěváka,
- b) pro tanečníka,
- c) pro herce činohry.

I Claudel uvažoval o využití rytmiky v činoherním divadle. Byl přesvědčen, že Dalcrozova teorie se stala součástí skutečného divadelního systému. "Herec nesmí učinit ani jediného kroku, ani jediného gesta bez účasti jakéhosi vnitřního ucha, které je zaměřené na poslech hudby". I Jacques Copeau se rozhodl věnovat rytmiku do projektu školy ve Vieux-Colombier. Jeho cílem však nebylo, aby se herec stal mistrem rytmiky. Nejde mu zde o záležitost technické, ale o nastolení určitého duševního stavu a o připravenost svalů. Nejvíce zapůsobila rytmika a její duchovní implikace v herecké oblasti na mystického Georgese Pitoëffa.

"Pohyb spojuje celou hru, řídí každý akt, rozrůžňuje i určuje jednotlivé scény, precizuje dialog i monolog. Pohyb se nalézá v samém základu logiky textu, ukládá a ohraničuje tempo a pauzy. Pohyb se stává pohybem sensu skriptu (přemístění v prostoru). Pohyb opřený o slovo, o možnosti místa, daný linií dekorací a určený linií barev, tento pohyb není ničím jiným než rytmem. Rytmus je v nás. Je základem pocitu, který podobně jako melodie je jediné jeho objevem. Rytmus je síla, která umož-

ňujepřinít výrazným to, co výrazné není. Síla, která uspořádává a rytmitizuje tajemné pohyby duše. Kdyby takového činitele neměla, zůstala by ve stavu chaosu... Aby umělec na scéně mohl odhalit vnitřní rytmus své duše, je nutné, aby jeho tělo bylo zasvěceno do tajemství rytmu. A zde je význam Dalcrozeova myšlení. Tělo, které rytmus nezná, se nemůže nikdy řídit svou duší...".

Vývoj klasické metody

Nové systémy jako reakce na staré formy

Divadelníci reagují na nedostatky výukového systému vždy stejným způsobem: vytvářejí pracovní skupiny, kdy zkoušejí nové metody. To byl cíl školy při Divadle Vieux-Colombier, Jacquese Copeaua, studia Stanislavského při MCHAT a později Divadla - Laboratoře Grotowského v Opole a Barby v Holstebro. Je to odpor vůči existujícím metodám formování herce, je to vůle alespoň na čas se podílet na hledání nových metod, je to potřeba ukrýt se před nežádoucími společenskými ambicemi.

Jacques Copeau

Copeau odmítal praktiky, které vládly ve zkomercializovaných divadlech. Toužil uzdravit člověka - herce, a proto se zabývá myšlenkou založit "Technickou školu pro obnovu dramatického umění". Měl to být pro herce "chrám společenství, v němž by se zdokonalovali ve své profesi". Cvičilo by se v následujících disciplínách: rytmická gymnastika Jacques-Dalcroze, provozovaly by se některé sporty, zejména pak šerm, dále akrobacie a veřejná produkce, v níž by se uplatňovala obratnost a klaunerie. Na druhé straně je ovšem nutné herce chránit před nadbytečným fyzickým rozvojem, aby nespěl ke kulturistice. Musí se učit mlčet, poslouchat, setrvávat v nehybnosti; gesto počínat a dokončovat a opět být nehybným, tichým, "vzhledem ke všem nuancím i čtvrt-nuancím, které jsou v této činnosti nutné". Nakonec bude probíhat výcvik zpěvu a případně i hra na nějaký hudební nástroj. Tento systém je zcela rozdílný od systému tradičního. Integrál-