

MICHAİL
ČECHOV
O
HERECKÉ
TECHNICE

Translation © Zoja Oubramová, 1996
© Divadelní ústav, 1996
ISBN 80-7008-054-X

MICHAEL
TECHNO
0
HERCKE
TECHNICE

*Georgiji Ždanovovi,
který se mnou sdílel vzrušení i radost
při práci v Čechovově divadle.
Jeho režisérský pohled a pedagogické
experimenty s principy metody,
která je předmětem této knihy,
vnesly do mé práce cenné podněty.*

Drahý pane Čechove, můj milý pane profesore:

Je to už deset let, co jsem měl naposledy to štěstí s Vámi mluvit. Myslím, že jsem Vám nikdy během toho roku, kdy jsem s Vámi pracoval, nevyprávěl celý příběh svého putování za Vaší teorií hereckého umění.

Začalo to koncem dvacátých let, když jsem Vás viděl hrát v Paříži. Tehdy jsem dospěl k hlubokému přesvědčení, že pouze Vaším prostřednictvím mohu najít to, oč jsem usiloval – konkrétní, hmatatelný způsob, jak ovládnout tak těžko zachytitelnou věc, které se říká herecká technika.

V následujících letech jsem pak hledal způsob, jak se o Vaši techniku dozvědět víc, ale většinou bez úspěchu. Snažil jsem se dostat do Vaší skupiny v Dartington Hall v Anglii. Pak jsem ale zaslechl, že jste se s většinou svých žáků přestěhoval do Ameriky a pokračujete ve své práci v Connecticutu, a trvalo mi zase několik let, kdy se mi do cesty stavěla světová válka, než jsem přijel do Ameriky, a to s jediným cílem – pracovat s Vámi.

Ted', když držím v ruce rukopis knihy To the Actor, dosáhl jsem svého cíle. V této knize jsem našel, co jsem marně všude hledal; přesně to, co jsem se snažil aplikovat ve své práci od krátkého období, kdy jsem s Vámi mohl pracovat. Neboť i když jsem navštěvoval mnoho škol a mnoho velmi slavných a velmi tvořivých herců, režisérů a pedagogů, nenašel jsem u nich to, co by člověka naučilo nejdůležitější části techniky herecké práce. Vědí, jak učit dikci, jak naučit zachycovat nárazy, ale většinou vás nutí, abyste po tom nejpodstatnějším v herecké práci pátrali sami, jen s vágně formulovanými pravidly, která, jak jsem zjistil, jsou pouhou terminologií a nepřinášejí žádný konkrétní užitek.

Jste-li klavíristou, máte před sebou nástroj, který se učíte ovládat svými prsty pomocí usilovného cvičení, a pak na něm můžete jako tvůrčí umělec hrát a vyjadřovat své city. Jako herec musíte hrát na nástroj, který se ovládá nejobtížněji – na své vlastní já, na své fyzické a emocionální bytí. Nedostatečnost různých hereckých škol spočívá v tom, že se tento fakt opomíjí. A právě proto Váš rukopis, který mám teď před sebou, má pro každého herce – a myslím, že pro každého tvůrčího umělce – cenu, kterou nelze vyvážit zlatem.

Jak už jsem řekl, všechno, co jsem se od Vás naučil, jsem posléze aplikoval ve všech médiích, kde jsem pracoval, nejen jako herec, ale i jako režisér, a nejen v divadle, ale i v televizi, v práci s kamerou, v návrzích dekorací, v koordinaci tak složité mašinerie, jako je živě vysílaná televizní inscenace.

Podle mě je Vaše kniha *To the Actor* vůbec nejlepší ve svém oboru, takže ji s jinými knihami, které se dosud v této oblasti objevily, nelze ani srovnávat. A podle mého názoru se čte stejně dobře jako dobrá beletrie.

Mohu Vám tedy pouze poděkovat, že jste v této knize mně i jiným umělcům v mistrné zkratce přiblížil, jak si osvojit to, co nazýváte „tvůrčí proces“.

Váš Yul Brynner

PŘEDMLUVA

Tato kniha je výsledkem rozjímání za oponou tvůrčího procesu – rozjímání, které začalo před mnoha lety v Rusku v Moskevském uměleckém divadle, kde jsem působil šestnáct let. Pracoval jsem tehdy se Stanislavským, Němirovičem-Dančenkem, Vachtangovem a Suleržickým. Jako herec, režisér, pedagog a nakonec ředitel divadla MCHAT-2 jsem mohl rozvíjet svou metodu herectví a režie a snažit se ji zformulovat do ucelené techniky.

Když jsem opustil Rusko, pracoval jsem mnoho let v divadlech v Lotyšsku, Litvě, Rakousku, Francii, Anglii i u Maxe Reinhardta v Německu.

Měl jsem to štěstí a čest poznat a pozorovat slavné herce a režiséry všech typů a tradic, mezi nimiž byly takové osobnosti jako Šaljapin, Merchold, Moissi, Juvet, Gielgud a jiní.

A získal jsem cenné zkušenosti, když jsem režíroval *Večer tříkrálový* se židovským divadlem Habima, operu *Parsifal* v Rize a operu *Soročinský jarmark* v New Yorku. Během této poslední práce jsem vedl řadu rozhovorů se Sergejem Rachmaninovem, které inspirovaly mnoho dalších dodatků k této technice.

V roce 1936 otevřeli pan a paní Elmhirstovi a slečna Beatrice Straightová dramatickou školu v Dartington Hall v Anglii se záměrem vytvořit zde Čechovovo divadlo. V této škole jsem měl možnost provádět velký počet cenných cvičení spojených s mojí metodou. Tyto experimenty pokračovaly, i když se těsně před vypuknutím 2. světové války škola přestěhovala do Spojených států a začala zde působit i jako profesionální divadlo Chekhov Players.

Toto divadlo mohlo během svého působení jako klasická repertoárová společnost pokračovat ve zkoumání některých nových zásad dramatického umění, avšak jeho činnost byla přerována, když většinu jeho mužských členů povolali do války. Mé experimenty pokračovaly ještě o něco déle s pomocí broadwayských herců, ale nakonec musely být odloženy na neurčito, když i mnozí z nich odešli do armády.

Nyní po všech těch letech experimentálního testování a ověřování cítím, že přišel čas svěřit tyto myšlenky papíru a předložit je k posouzení svým kolegům a čtenářům.

Chtěl bych přitom vyjádřit svou vděčnost Paulu Marshallovi Allenovi za jeho šlechetnou pomoc s anglickou verzí; Betty Raskinové Appletonové, Dr. Sergeji Bertenssonovi, Leonidasu Dudarew–Ossetynskému, Hurdu Hatfieldovi a zvláště Deirdre du Preyové, své bývalé žákyni a kvalifikované učitelce metody, za jejich příspěví.

A zvláště bych chtěl poděkovat Charlesu Leonardovi, dramatikovi, producentovi a režisérovi, jemuž jsem vzhledem k jeho důkladné znalosti metody a pochopení její aplikace v různých odvětvích divadla, filmu, rozhlasu a televize svěřil redaktorskou práci na konečné verzi rukopisu. Za jeho nedocenitelnou práci jsem mu opravdu vděčný.

Michail Čechov

Beverly Hills, Kalifornie, 1952

VÁŽENÝ ČTENÁŘI,

potřebuji tvou pomoc.

*Náročná povaha látky této knihy,
tak obtížně sdělitelná pouhými slovy,
vyžaduje nejen soustředěné čtení,*

*njen jasné pochopení,
ale i aktivní spolupráci s autorem.*

*Protože to, co by se snadno
dalo objasnit osobním kontaktem
a názorným předvedením,
závisí v knize jen na slovech
a intelektuálních pojmech.*

*Na mnoho otázek,
které tě mohou napadnout během čtení
jednotlivých kapitol
i při jejich následné rekapitulaci,
si nejlépe odpovíš
praktickou aplikací daných cvičení.*

*Jiný způsob spolupráce,
bohužel, neexistuje:
Hereckou techniku
nelze nikdy náležitě pochopit
bez jejího praktického procvičování.*

M.Č.

Technika jakéhokoli umění
může v průměrném umělci
zadusit jiskru inspirace,
ale tatáž technika v rukou mistra
dokáže tuto jiskru roznítit
v neuhasitelný plamen.

Josef Jasser

HERCOVO TĚLO A PSYCHIKA

*Naše tělo může být naším nejlepším přítelem,
ale i nejhorším nepřítelem.*

Je známo, že lidské tělo a psychika se navzájem ovlivňují a jedno na druhé neustále působí. Tělo s nedostatečně či naopak příliš vyvinutými svaly může snadno tlumit aktivitu ducha, otupovat city či oslabovat vůli. Každá dlouhodobě vykonávaná činnost a profese vytváří určité charakteristické pohybové návyky, kterými jsou ti, co ji vykonávají, nutně poznamenáni; a tak harmonii mezi tělem a psychikou nacházíme jen zřídka.

Existují herci, kteří své role upřímně cítí, chápou je do všech detailů, ale nedokážou bohatství svého nitra vyjádřit a sdělit divákům. Jejich nádherné myšlenky jsou jakoby spoutány v nedostatečně vyvinutých tělech. Proces zkoušení a hraní je pro ně namáhavým zápasem s vlastním (jak říká Hamlet) „příliš hmotným tělem“. Ale není třeba si zoufat. Nepoddajností těla trpí více či méně každý herec.

K jejímu překonání jsou nutná fyzická cvičení. Ta však musí vycházet z jiných zásad než cvičení používaná ve většině divadelních škol. Gymnastika, šerm, tanec, akrobacie, rytmika a zápas jsou nepochybně samy o sobě užitečné, ale tělo herce musí projít jiným druhem rozvoje, odpovídajícím specifickým požadavkům jeho profese.

Jaké jsou to požadavky?

První a nejdůležitější je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům. Tě ovšem nelze dosáhnout čistě fyzickým cvičením. Na jejím rozvoji se musí podílet i psychika. Tělo herce musí absorbovat psychologické kvality, musí jimi být prostoupeno a naplněno tak, aby se postupně proměnilo v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších nuancí představ, pocitů, citů a volných impulsů.

Od poslední třetiny 19. století ovlivňuje sféru umění, stejně jako vědu a každodenní život, stále silněji materialistický světový názor. Následkem toho pokládáme za dostatečně přesvědčivé a hodné pozornosti umělců pouze věci hmatatelné, jichž se můžeme dotýkat a které mají podobu životní reality.

Pod vlivem materialistického učení je i současný herec sváděn k nebezpečné praxi, která vylučuje psychologické prvky z umělecké tvorby a přeceňuje prvky fyzické. A čím silněji tomuto neuměleckému přístupu podléhá, tím otupělejším, povrchnějším a méně oduševnělým se stává jeho tělo; připomíná spíš loutku nebo dokonce jakýsi automat zplozený dnešní mechanizovanou dobou. Povrchní atraktivnost nahrazuje originalitu. Herec se začíná uchýlovat k všemožným divadelním trikům a klišé a brzy si vypěstuje celou řadu vnějších charakterizačních šablon a pohybových manýr; ale ať už tyto manýry jsou, nebo se zdají být, dobré, představují jen náhražku skutečných uměleckých citů a emocí, skutečné tvůrčí existence na jevišti.

Kromě toho, pod hypnotickým vlivem moderního materialismu mají herci sklon opomíjet hranici, která musí oddělovat jejich každodenní život od života na jevišti. Místo toho se snaží přenášet na jeviště život tak, jak je, a stávají se tak spíš obyčejnými fotografi než umělci. Až příliš snadno zapomínají, že skutečným úkolem tvořivého umělce není jen kopírovat vnější podobu života, ale interpretovat život v celé jeho rozmanitosti a hloubce, ukázat, co se skrývá za realitou života, nechat diváka nahlédnout za vnější podoby a významy života.

Což není umělec, herec v pravém slova smyslu, člověk nadaný schopností vidět a prožívat věci, které jsou průměrným lidem skryté? A není jeho pravým posláním, jeho radostnou potřebou sdělovat divákovi jako jistý druh zjevení své velmi osobní dojmy a názory? Jak toho však může dosáhnout, když jeho tělo je ve svém výrazu spoutané a omezované neuměleckými a netvůrčími vlivy? Jeho tělo a hlas jsou jediné fyzické nástroje, na něž může hrát; neměl by je tedy chránit před vlivy, které jsou jeho řemeslu nepřátelské a škodlivé?

Chladně analytické materialistické myšlení často potlačuje potřebu fantazie. Aby toto umrtvující vměšování neutralizoval, musí herec své tělo systematicky sytit jinými podněty než těmi, co ho vedou k výlučně materialistickému způsobu života a myšlení. Pro herce může mít jeho tělo optimální cenu pouze tehdy, je-li stimulováno neustálým proudem uměleckých podnětů; pouze tehdy se může stát kultivovanějším, pružnějším, výraznějším a, co je nejdůležitější, citlivějším v reakcích na jemné nuance citů a pocitů, z nichž se skládá vnitřní život tvůrčího umělce. Neboť hercovo tělo musí být formováno a přetvářeno zevnitř.

Když začnete cvičit, budete překvapeni, jak dychtivě může lidské tělo, a zvláště tělo herce, absorbovat množství nejrozmanitějších, čistě psychologických kvalit a reagovat na ně. Proto je pro rozvoj hereckých schopností třeba najít a používat specifická psychofyzická cvičení. Na splnění tohoto požadavku se zaměřuje prvních devět cvičení této knihy.

Nyní se dostáváme k druhému požadavku, kterým je bohatství samotné psychiky. Citlivé tělo a bohatá, pestrá psychika se navzájem dopl-

ňují a vytvářejí harmonii, tak potřebnou k dosažení hercova profesionálního cíle.

Dosáhnete toho neustálým rozšiřováním okruhu svých zájmů. Snažte se při čtení dobových her, historických románů či historické literatury prožívat nebo si představovat city, pocity a prožitky lidí příslušné epochy. Přitom se snažte proniknout do jejich myšlení, aniž byste jim vnucovali svá současná hlediska, morální soudy, společenské zásady či cokoli jiného, co souvisí s vaší povahou či názorem. Snažte se je pochopit prostřednictvím jejich způsobu života a prostředí, v němž žili. Odhodte obecně rozšířený a mylný názor, že osobnost člověka se nemění a zůstává stejná v každém čase a každé době. (Slyšel jsem jednoho prominentního herce říkat: „Hamlet byl zrovna takový kluk jako já!“, a právě tím prozradil vnitřní lenost, která mu zabránila důkladněji proniknout do osobnosti Hamleta, a nedostatek zájmu o cokoli, co je za hranicemi jeho vlastní psychiky.)

Podobně se snažte proniknout do psychologie různých národů, definovat jejich specifický charakter, psychologické rysy, zájmy, umění. Ujasněte si hlavní rozdíly, které odlišují jeden národ od druhého.

Snažte se proniknout i do psychiky lidí, kteří jsou vám nesympatičtí. Hledejte v nich dobré, pozitivní kvality, které možná dosud unikaly vaší pozornosti. Pokuste se prožívat to, co prožívají oni, ptejte se sami sebe, proč cítí právě takto a proč jednají tak, jak jednají.

Zůstaňte přitom objektivní – nesmírně tím rozšíříte svou vlastní psychiku. Všechny tyto zástupné prožitky se budou i bez vašeho dalšího přičinění usazovat ve vašem těle a přispějí k jeho zcitlivění, zušlechtnění a zpružnění. Zdokonalí se vaše schopnost pronikat do vnitřního světa postav, které studujete v divadle. Začnete objevovat nevyčerpatelný zdroj originality, nápaditosti a duchaplnosti, který pak můžete jako herci využívat. Dokážete ve svých postavách zachytit jemné a prchavé rysy, které nikdo kromě vás herců nevidí, a odhalovat tyto rysy divákům.

Jestliže se navíc v životě i v herecké práci naučíte potlačovat své zbytečně osobní kritické hodnocení, podstatně svůj rozvoj uspišíte.

Třetím požadavkem je naprostá poslušnost hercova těla i psychiky. Herec, který se stane pánem sebe a svého řemesla, vyloučí ze své práce prvek „náhodnosti“ a vytvoří pro svůj talent pevný základ. Jen absolutní ovládání těla a psychiky dá herci pro jeho tvůrčí činnost potřebné sebevědomí, svobodu a harmonii. V běžném životě své tělo dostatečně a náležitě nevyužíváme, a proto je většina našich svalů slabá, málo pružná a necitlivá. Je tedy třeba zaktivizovat je a zpružnit. Metoda popsaná v této knize nás povede i ke splnění tohoto třetího požadavku.

Nyní přistupme k praktické práci a přejděme k cvičením. Vyhýbejte se jejich mechanickému provádění a stále mějte na mysli konečný cíl každého cvičení.

CVIČENÍ 1

Dělejte řadu velkých, širokých, ale jednoduchých pohybů a využívejte přitom maximum prostoru kolem sebe. Zapojte do cvičení celé tělo. Pohyby provádějte s dostatečnou silou, ale bez zbytečného svalového napětí. Můžete začít s následujícími pohyby:

Úplně se otevřete, rozkročte se a rozpráhněte do široka paže. V této otevřené pozici zůstaňte několik vteřin. Představujte si, že jste stále větší a větší. Vraťte se do původní pozice. Opakujte stejný pohyb několikrát. Nezapomínejte na cíl cvičení a říkejte si: „Probouzím spící svaly svého těla, aktivizuji je a budu je používat.“

Nyní se uzavřete tak, že zkřížíte paže na hrudi a dlaně položíte na ramena. Klekněte si na jedno nebo na obě kolena, hluboko skloňte hlavu. Představte si, že se stále zmenšujete, stočte se a stáhněte do sebe, jako byste chtěli sami v sobě zmizet, jako by se prostor kolem vás zmenšoval. Tímto kontrakčním pohybem probudíte zase jinou skupinu svalů.

Opět se postavte, pak udělejte pohyb celým tělem vpřed s výpadem na jednu nohu, vztáhněte jednu nebo obě ruce. Udělejte podobný výpad do strany, napravo a nalevo, využívejte co nejvíc prostoru.

Udělejte pohyb napodobující kováře, jak tluče kladivem do kovadliny.

Dělejte různé velké, dobře tvarované pohyby – jako byste něco házeli různými směry, zvedali předměty ze země, vzpírali je vysoko nad hlavu, nebo je táhli, tlačili a vyhazovali. Provádějte tyto pohyby s dostatečnou silou, v mírném tempu a dokončujte je. Vyhybejte se tanečním pohybům. Nezadržujte při pohybu dech. Nespěchejte. Po každém pohybu se uvolněte.

Toto cvičení ve vás bude postupně probouzet záblesky pocitu svobody a síly cího života. Nechte tyto pocity vstoupit do svého těla jako první nové psychické kvality.

CVIČENÍ 2

Poté, co jste se v tomto přípravném cvičení naučili dělat jednoduché velké a uvolněné pohyby, pokračujte ve cvičení jiným způsobem. Představte si, že máte v hrudi centrum, z něhož vycházejí impulsy řídící všechny vaše pohyby. Představujte si toto imaginární centrum jako zdroj své vnitřní aktivity a energie. Vysílejte tuto energii do hlavy, paží, rukou, trupu, nohou. Přitom by celé vaše tělo měl naplňovat pocit síly, harmonie a pohody. Snažte se, aby ramena, lokty, zápěstí, kyčle ani kolena proud této energie vycházející z imaginárního centra nebrzdily, nechte ho plynout volně. Uvědomte si, že klouby nemáte proto, aby se vaše tělo jejich prostřednictvím pohybovalo strnule, ale naopak proto, aby vám umožnily používat ruce a nohy co nejsvobodněji a nejpružněji.

Představujte si, že vaše paže a nohy vycházejí z tohoto centra ve vaší hrudi (ne z ramen a kyčlí) a vyzkoušejte si řadu přirozených pohybů: zdvihněte paže a spusťte je, vztahujte je do různých směrů, jděte, sedněte si, vstaňte, lehněte si, pohybujte různými předměty, oblékněte si kabát, rukavice, klobouk, sundejte si je atd. Snažte se, aby všechny pohyby, které děláte, podněcovala energie vycházející z onoho imaginárního centra ve vašich prsou.

Při provádění tohoto cvičení mějte na paměti další důležitou zásadu: energie, která vychází z imaginárního centra a vede vás prostorem, by měla váš

pohyb předcházet, to znamená: nejprve vyšlete impuls a teprve pak, o zlomek sekundy později, pohyb proveďte. Když jdete dopředu, do strany nebo zpět, nechte imaginární centrum jakoby vystoupit z hrudi několik centimetrů před sebe ve směru pohybu. Tělo pak bude centrum následovat. Vaše chůze, právě tak jako každý jiný pohyb, se tak stane plynulejší, půvabnější a umělečtější, příjemná pro vás i pro diváky.

Po dokončení pohybu nepřerušujte hned proud energie vycházející z centra, ale nechte ho ještě chvilku plynout a vyzařovat za hranice vašeho těla a do prostoru kolem vás. Tato energie musí každý z vašich pohybů nejen předcházet, ale také následovat. Tím posílí váš pocit svobody a spolu s ním vytvoří nový psychofyzický stav. Tento stav, který si postupně budete uvědomovat stále silněji, lze nazvat „přítomností herce na jevišti“. Když pak budete předstupovat před publikum, nebudete nikdy přehnaně sebejistí, ale také nebudete trpět strachem či ztrátou umělecké sebedůvěry.

Imaginární centrum v hrudi vám dá pocit, že se celé vaše tělo přibližuje jakémusi ideálu lidského těla. Jako hudebník, který může hrát jen na dobře naladěný nástroj, tak i vy budete mít pocit, že s tímto „ideálním tělem“ se vám pracuje dobře a můžete mu dát všechny možné charakteristické rysy, které vaše role vyžaduje. Pokračujte ve cvičení, dokud nepocítíte, že se centrum energie ve vaší hrudi stalo vaší přirozenou součástí a že už nevyžaduje zvláštní pozornost či soustředění.

Imaginární centrum slouží i jiným účelům, ale o tom později.

CVIČENÍ 3

Jako v předchozích cvičeních dělejte velké a silné pohyby celým tělem. Ale teď si říkejte: „Jako sochař modeluji prostor, který mě obklopuje. Ve vzduchu kolem sebe zanechávám tvary jakoby vykrajované pohyby mého těla.“

Vytvářejte jasné a určité tvary. Uvědomujte si jasně začátek a konec každého svého pohybu. Říkejte si: „Teď začínám pohyb, který vytvoří určitý tvar,“ a když je hotový: „Teď jsem tvar dokončil: je tu.“ Současně s tím si představujte a pociťujte i své tělo jako pohybující se tvar. Každý pohyb několikrát opakujte, dokud při jeho vykonávání nepocítíte lehkost a uspokojení. Vaše úsilí se bude podobat práci výtvarníka, který stále znovu kreslí jednu a tutéž linii a usiluje přitom o lepší, jasnější a výraznější tvar. Aby vám však neunikala modelující kvalita vašich pohybů, představujte si vzduch kolem sebe jako prostředí, které klade odpor. Zkoušejte stejné pohyby v různém tempu.

Tyto pohyby se pak snažte opakovat a používejte přitom různých částí těla: modelujte vzduch kolem sebe jen rameny a lopatkami, pak zády, lokty, kolena, čelem, rukama, prsty atd. a ve všech těchto pohybech zachovávejte pocit síly a vnitřní energie, která proudí vašim tělem a vychází z něj do prostoru. Vyhybejte se zbytečnému svalovému napětí. Pro zjednodušení provádějte modelující pohyby nejprve bez představy imaginárního centra a až po chvíli s jeho představou.

Nyní se stejně jako v předchozím cvičení vraťte k jednoduchým přirozeným pohybům a běžným činnostem. Pracujte přitom s představou centra a spojujte ji postupně s pocitem energie, s představou modelování prostoru i s vnímáním svého těla jako pohybujícího se tvaru.

Přijdete-li do styku s nějakými předměty, snažte se jim předat svou sílu, naplnit je svou energií. To rozvine vaši schopnost zacházet s rekvizitami na jevišti obratně a lehce. Podobně se naučte vyzařovat tuto energii na své partnery (i na dálku); je to jeden z nejjednodušších prostředků k vytváření pravdivých a pevných kontaktů mezi partnery na jevišti, což je důležitá součást techniky, o které si později povíme víc. Nešetřte svou energii, je nevyčerpatelná. Čím více jí vydáte, tím víc se jí ve vás nashromáždí.

Zakončete toto cvičení (stejně jako cvičení 4, 5 a 6) pokusem procvičovat odděleně ruce a prsty. Provádějte jakoukoli přirozenou sérii pohybů; berte do ruky různé předměty, velké i malé, zvedejte je, pokládejte a přemísťujte. Snažte se, aby i vaše ruce a prsty byly naplněny modelující energií a aby i ony každým svým pohybem vytvářely určité tvary. Nepřehánějte své pohyby a neztrácejte odvahu, jestliže zpočátku budou vypadat poněkud nešikovně a násilně. Ruce a prsty herce mohou být na jevišti velmi výrazné, jsou-li dobře vyvinuté, citlivé a úspěšně využívané.

Až získáte dostatečnou techniku potřebnou pro tyto modelující pohyby a budete je provádět s pocitem uspokojení, řekněte si: „Každý pohyb, který dělám, je malé umělecké dílo. Tvořím ho jako umělec. Mé tělo je citlivý nástroj, který dokáže modelovat pohyby a vytvářet tvary. Prostřednictvím svého těla jsem schopen předávat divákovi svou vnitřní energii a sílu.“ Ať i tyto myšlenky proniknou hluboko do vašeho těla.

Toto cvičení vás naučí cítit formu a určitost tvaru, ať už budete na jevišti dělat cokoli. Vypěstuje ve vás cit pro formu a budete jako umělci nespokojeni nejen se všemi neurčitými a beztvárymi pohyby a amorfními gesty, ale i s neurčitými a beztvárymi myšlenkami, city, řečí a volnými impulsy, ať už se s nimi při své profesionální práci setkáte u sebe či u jiných. Pochopíte a přesvědčíte se, že neurčitost nemá v umění místo.

CVIČENÍ 4

Opakujte velké a jednoduché pohyby z předchozích cvičení, používejte celého těla, pak přejděte k prostým přirozeným pohybům a nakonec cvičte jen rukama a prsty.

Ale nyní v sobě probudte ještě další myšlenku: „Mé pohyby plují v prostoru, plavně a krásně přecházejí jeden v druhý.“ Jako v předešlém cvičení musí být všechny pohyby jednoduché a určité. Ať přicházejí a mizí jako velké vlny. Stejně jako dříve se vyhýbejte zbytečnému svalovému napětí, ale na druhé straně dbejte na to, aby pohyby nebyly slabé, neurčité, nedokončené či beztvaré.

V tomto cvičení si představujte vzduch kolem sebe jako hladinu vody, která vás nadnáší a po níž vaše pohyby lehce kloužou.

Měňte tempo. Čas od času udejte pauzu. Jako u všech cvičení uvedených v této kapitole pokládejte své pohyby za malá umělecká díla. Odměnou vám bude pocit klidu, vyváženosti a vřelosti. Nechte těmito pocity prostoupit celé své tělo.

CVIČENÍ 5

Jestli jste někdy pozorovali letící ptáky, pochopíte, co mám na mysli v následujícím cvičení. Představte si, že celé vaše tělo létá prostorem. Stejně jako

v předchozím cvičení musí vaše pohyby přecházet jeden ve druhý, aniž by ztratily tvar. V tomto cvičení se fyzická síla vašich pohybů může podle vašeho přání zvětšovat či zmenšovat, ale nikdy nesmí zcela zmizet. V duchu musíte svou sílu stále udržovat. Ve vnějším projevu můžete dospět k statické pozici, ale uvnitř musíte stále cítit, že se vznášíte ve výšce. Představte si vzduch kolem sebe jako prostředí, které vaše létací pohyby podněcuje. Musíte usilovat o překonání váhy svého těla a zákona zemské přitažlivosti. Měňte tempo pohybů. Pocit radostné lehkosti a volnosti naplní celé vaše tělo.

I toto cvičení začněte velkými pohyby. Pak přejděte k přirozeným gestům. Při provádění všedních pohybů dbejte na jejich pravdivost a jednoduchost.

CVIČENÍ 6

Toto cvičení začněte jako vždy velkými jednoduchými pohyby z předchozích cvičení, pak přejděte k prostým přirozeným pohybům: zvedněte ruku, položte ji, vztáhněte ji dopředu, do stran, projděte se po pokoji, lehněte si, sedněte, vstaňte apod. Ale stále ať vašim pohybům předchází paprsky vysílané z vašeho těla do prostoru kolem vás ve směru pohybu, a to i poté, co pohyb dokončíte.

Ptáte se možná, jak můžete například pokračovat v procesu „sedání“, když už ve skutečnosti sedíte. Odpověď je prostá, když si vzpomenete, jak jste si sedali unavení a utahaní. Ano, vaše tělo již zaujalo konečnou polohu, ale v duchu si stále ještě „sedáte“ – vyzařujete to, že sedíte. Prožíváte toto vyzařování v pocitu požitku ze svého odpočinku. Stejně je tomu se vstáváním. Když si představíte sama sebe unaveného a utahaného, vaše tělo té námaze vzdoruje a dlouho předtím, než skutečně vstanete, se na to vnitřně připravujete: vyzařujete „vstávání“ a „vstáváte“ stále, i když už stojíte. Tím samozřejmě nechci říct, že máte hrát či předstírat, že jste unavení. Je to jen příklad z reálného života. V tomto cvičení byste tak měli přistupovat ke každému pohybu, který končí fyzickou statickou pozicí. Vyzařování musí předcházet i následovat všechny vaše skutečné pohyby.

Když budete takto vyzařovat, snažte se svým způsobem vyjít za hranice svého těla. Vysílejte své paprsky různými směry z celého těla najednou a pak jen z jednotlivých částí – paží, rukou, dlaní, čela, hrudi i ze zad. Jako hlavní zdroj vyzařování můžete a nemusíte používat centrum ve své hrudi. Naplňte tímto zářením celý prostor kolem sebe. (V podstatě je to stejný proces jako vysílání energie, jen jeho kvalita je jasnější. Dávejte také pozor na jemný rozdíl mezi „létáním“ a vyzařováním pohybů, dokud vám ho praxe zcela zřetelně neukáže.) Představte si, že vzduch kolem vás je naplněn světlem.

Nesmí vás znepokojovat pochybnosti, zda skutečně vyzařujete, nebo zda si to jen představujete. Když si budete upřímně a soustředěně představovat, že vysíláte paprsky, vaše představy vás postupně a jistě dovedou ke skutečnému procesu vyzařování.

Výsledkem tohoto cvičení bude, že pocítíte opravdovou existenci a význam svého vnitřního života. Jeho ceny si herci často ani nejsou vědomi a bohatství svého nitra přehlíží; když hrají, spoléhají se na své vnější výrazové prostředky mnohem víc, než je třeba. Výlučné používání vnějších prostředků je důkazem, že někteří herci zapomínají nebo si neuvědomují, že postavy, které zobrazují, mají živou duši a že se tato duše může projevovat právě prostřednictvím mocného vyzařování. Ve sféře naší psychiky neexistuje nic, co by nebylo možné takto

vyzařovat. Kromě toho ve vás toto cvičení vyvolá pocity svobody, štěstí a vřelosti. Všechny tyto pocity naplní celé vaše tělo a prostoupí je tak, že bude živěji a citlivěji reagovat na jakékoli podněty. (Další poznámky o vyzařování najdete na konci této kapitoly).

CVIČENÍ 7

Když jste si osvojili tyto čtyři základní druhy pohybu (modelování, plutí, létání a vyzařování) a jste schopni s nimi pracovat, zkuste všechna tato cvičení provádět znovu, ale jen ve svých představách. Opakujte je tak dlouho, dokud nedocílíte obdobných psychických a fyzických pocitů, jaké jste prožívali, když jste se skutečně pohybovali.

V každém skutečně velkém uměleckém díle najdete čtyři kvality, které umělec vložil do svého výtvaru: *lehkost, formu, krásu a celistvost*. I herec musí v sobě tyto čtyři kvality pěstovat. Musí jimi vybavit své tělo a řeč, protože to jsou jediné nástroje, které má na jevišti k dispozici. Má-li se jeho tělo samo o sobě stát uměleckým dílem, musí získat a vnitřně procítit i tyto čtyři kvality.

Probereme si nejprve kvalitu *lehkosti*. Těžkopádné pohyby a neohrabaná řeč mohou na jevišti publikum deprimovat a odpuzovat. Těžkopádnost v umění je netvůrčí síla. Na jevišti může existovat pouze jako téma, ale nikdy jako způsob hry. „Právě lehkost dotyku dělá víc než cokoli jiného umělce umělcem,“ řekl Edward Eggleston. Jinými slovy, vaše postava na jevišti se může pohybovat těžkopádně a neohrabaně a špatně vyslovovat, ale výrazovým prostředkem, který vy jako umělec používáte, musí být vždy jasnost a lehkost. I těžkopádnost musí být hrána s lehkostí. Když se naučíte rozlišovat mezi tím, co hrajete (téma, postava) a jak to hrajete (způsob hry), nebudete nikdy zaměňovat vlastnosti postavy se svými vlastními.

Lehkost uvolňuje vaše tělo a ducha, proto má také tolik společného s humorem. Někteří komici se uchylují k prostředkům drastické komiky, jako je rudnutí obličejů, nepřírozené pohyby těla a přepínání hlasivek – a přece smích z hlediště nezazní. Jiní komici použijí tytéž prostředky, ale lehce a s nadhledem, a mají s nimi velký úspěch. Ještě lepším příkladem je dobrý klaun, který „těžce“ dopadne na zem, ale s takovým uměleckým půvabem a lehkostí, že nemůžete zadržet smích. Nejvýraznějším a nedostižným příkladem je samozřejmě lehkost skrývajících se za drsnou groteskou Charlieho Chaplina nebo takového klauna jako Grock.

Kvalitu lehkosti nejlépe získáte procvičováním pohybů létání a vyzařování.

Podobně je tomu i se smyslem pro *formu*. Můžete dostat za úkol zahrát postavu, kterou autor napsal jako nevýrazný matný typ, nebo máte za úkol hrát typ člověka zmateného a chaotického, bez smyslu pro formu,

s nezřetelnou či dokonce zajímavou řečí. I takové vlastnosti postavy musíte pojímat jen jako téma, které hrajete. Způsob, jak tuto postavu zahrajete, bude záležet na tom, jak vytříbený je váš smysl pro formu. Tendence k jasné formě je zřejmá i z nedokončených prací a skic velkých mistrů. Umělci ve všech oborech v sobě nejen mohou, ale i nutně musí pěstovat schopnost vytvářet jasné a určité formy. K osvojení těchto schopností vám nejlépe poslouží cvičení modelujících pohybů.

Ale co s *krásou*? Často se říká, že krása je výsledkem spojení mnoha psychofyzických prvků. Je to nepochybně pravda. Ale herec, který provádí cvičení zaměřená na krásu, by se neměl snažit přistupovat k ní analyticky a s odstupem, ale citově a intuitivně. Herec by chápání krásy jako nesourodé směsi mohlo spíš zavádět.

Než začnete s cvičením smyslu pro krásu, musíte krásu vnímat jako cosi, co má svou dobrou i špatnou stránku, podobu správnou i nesprávnou, harmonickou i rozpornou. Protože krása jako každý pozitivní jev má i své stinné stránky. Je-li odvaha ctností, pak bezmyšlenkovitě riskování je její negativní podobou, je-li opatrnost pozitivní vlastností, pak jejím rubem je ochromující strach atd. Totéž platí i o kráse. Skutečná krása má své kořeny uvnitř lidské bytosti, zatímco falešná krása je jen na povrchu. Negativní stránkou krásy je například „předvádění se“, stejně jako sentimentalita, sladkost, sebeláska a jiné takové marnosti. Herec, který v sobě rozvíjí cit pro krásu jen pro potěšení z vlastní dokonalosti, pěstuje pouze povrchní lesk, tenký nátěr. Jeho cílem musí být získat tento cit především pro své umění. Je-li schopen vyloučit ze svého citu pro krásu skrytý egoismus, je mimo nebezpečí.

Můžete se však zeptat: „Jak mám hrát ošklivé situace a odpudivé charaktery, má-li být můj výtvar krásný? Nebude pak můj výkon méně působivý?“ Odpověď zůstává v podstatě stejná jako při rozlišování mezi tématem a způsobem hry, mezi postavou či situací a umělcem s vypěstovaným citem pro krásu a s vytříbeným vkusem. Ošklivost vyjádřená na jevišti neestetickými prostředky publikum dráždí. Efekt takového hraní je spíš fyziologický než psychologický. Povznášející vliv umění zůstává v takových případech ochromen. Ale esteticky zahrané nepříjemné téma, postava či situace si zachovávají povznášející moc a publikum inspirují. Krása, s níž se takové téma hraje, přeměňuje konkrétní ošklivost v její ideu; konkrétním prosvítá archetyp a působí především na mysl a ducha diváka, místo aby drnkal na jeho nervy. Vhodným příkladem tu mohou být monology, v nichž Lear proklíná své dcery a vrší jedno prokletí na druhé. Tyto kletby, když na ně hledíme odděleně, určitě nepatří do oblasti krásy, ale v daném kontextu vytvářejí dojem nejkrásněji napsané pasáže hry. Tady vidíme, jak Shakespearův génius používá krásné prostředky (jak) k vyjádření velmi nepříjemného tématu (co). Tento klasický příklad vypovídá o významu a využití divadelní krásy víc, než jakékoli dlouhé pojednání.

S tímto vysvětlením na paměti můžete začít následující prostá cvičení zaměřená na krásu.

CVIČENÍ 8

Začněte pozorovat všechny druhy krásy v lidských bytostech, v umění a v přírodě (smyslnou krásu přitom nechte stranou jako negativní), i když její rysy mohou být málo výrazné. Pak se sami sebe zeptejte: „Proč mi to připadá krásné? Pro svou formu? Harmonii? Upřímnost? Jednoduchost? Barvu? Morální hodnotu? Sílou? Něžnost? Význam? Originalitu? Duchaplnost? Nesobeckost? Idealismus? Mistrovství?“ Atd.

Výsledkem tohoto dlouhého a trpělivého procesu pozorování bude, že se pomalu stanete vnímavější ke skutečné kráse a vytříbí se váš umělecký vkus. Pocítíte, že vaše mysl a tělo do sebe vstřebaly krásu a že jste si vypěstovali schopnost rozpoznat ji kdekoli. Stalo se to pro vás jistým zvykem. Nyní jste připraveni pokračovat následujícím cvičením:

Začněte jako předtím velkými jednoduchými pohyby a snažte se je přitom dělat s pocitem krásy, který stoupá z vašeho nitra, až je jím celé vaše tělo prostoupeno a začíná pocítovat estetické uspokojení. Nedělejte svá cvičení před zrcadlem, to by podporovalo tendenci zdůrazňovat krásu jen povrchní, zatímco účelem je pocítit ji hluboko ve svém nitru. Vyhnete se tanečním pohybům. Pak se pohybujte s vědomím imaginárního centra ve své hrudi. Projděte si čtyři kvality pohybu: modelování, plutí, létání, vyzařování. Řekněte několik slov. Pak dělejte pohyby prostých každodenních činností. I ve svém civilním životě se pečlivě vyhýbejte ošklivým pohybům a řeči. Odolejte však pokušení vypadat krásně.

Nyní k poslední ze čtyř kvalit, vlastních hereckému umění, *celistvosti*.

Herec, který hraje svou roli jako mnoho oddělených a navzájem nesouvisejících okamžiků mezi každým příchodem a odchodem z jeviště – bez ohledu na to, co dělal ve svých předchozích výstupech a co bude dělat ve scénách následujících – nikdy nepochopí a nebude interpretovat svou roli jako celek. Pokud herec není schopen sdílet roli v její celistvosti, může jeho postava připadat divákovi neharmonická a nesrozumitelná.

Na druhé straně, jestliže si už na začátku, hned ve svém prvním výstupu, představujete sami sebe, jak hrajete (nebo zkoušíte) své poslední scény – a naopak, jestliže se při závěrečných scénách upamatujete na scény první, budete spíš schopni vidět celou svou roli v každém detailu, jako byste ji pozorovali z ptáčích perspektivy. Schopnost doceňovat detaily role jako součásti dobře integrovaného celku vám dále umožní hrát každý z těchto detailů jako malý celek, a tyto celky se pak harmonicky spojí v jedno všezahrnující celistvé dílo.

Jaké nové kvality získá vaše herectví díky tomuto cítění celistvosti? Bude intuitivně zdůrazňovat podstatu postavy a sledovat hlavní linii děje, a tak udržovat pozornost publika. Vaše hra se stane působivější. Pomůže vám to také zachytit postavu od samého počátku bez zbytečné dřiny.

CVIČENÍ 9

Nechte si projít hlavou události právě skončeného dne a zkuste v nich přitom nalézt úseky, které jsou samy o sobě ucelené. Představte si, že to jsou oddělené scény ve hře. Určete jejich začátek a konec. Znovu a znovu si je v duchu procházejte, až každý bude působit jako samostatný celek a přesto bude spolu s ostatními vytvářet celek vyšší.

Udělejte totéž s delšími časovými úseky svého života a nakonec se snažte v souvislosti se svými plány, ideály a cíli předvídat i jeho perspektivu.

Proveďte totéž i s životy historických osobností a jejich osudy. A stejně nakládejte i s divadelními hrami.

Pak obraťte svou pozornost k věcem a předmětům kolem sebe (k rostlinám, zvířatům, architektonickým tvarům, krajinám atd.) a dívejte se na ně jako na samostatné ucelené formy. Potom v nich hledejte jednotlivé části, které byste z nich mohli vydělit jako malé ucelené obrázky. Představte si je zarámované, jako momentky nebo jednotlivá okénka filmu.

Totéž můžete dělat i se sluchovými vjemy. Poslouchejte hudební skladbu a pokuste se vnímat jednotlivé věty jako více či méně nezávislé celky. Uvědomíte si vztah variací uvnitř každé věty k celkovému tématu, podobně jako jste nacházeli vztah jednotlivých scén k celku hry.

Své cvičení zakončete tím, že rozdělíte prostor, v němž cvičení provádíte, na dvě části. Projděte z jedné části, která představuje prostor mimo jeviště, do druhé – na „jeviště“ a snažte se určit okamžik, kdy se objevíte před imaginárním obecnstvem, jako začátek své divadelní existence. Postůjte tiše před svým „publikem“ a pak proneste jednu nebo dvě věty, jako byste hráli roli, pak „jeviště“ opusťte, jako by váš odchod byl definitivní konec. Vnímejte celý proces příchodu a odchodu z „jeviště“ jako samostatný celek.

Výrazné cítění začátku a konce je jen jedním z prostředků k rozvíjení smyslu pro celistvost. Jiným prostředkem je chápat postavu jako v jádru neměnnou i přes všechny proměny, kterými ve hře prochází. O tomto aspektu se zmíníme v dalších kapitolách pojednávajících o psychologickém gestu a skladbě představení.

Je třeba doplnit ještě několik poznámek o vyzařování.

Vyzařovat na jevišti znamená dávat, vysílat. Opakem je přijímat. Skutečné hraní je neustálá výměna obojího. Na jevišti neexistují okamžiky, kdy herec může dovolit sobě – či spíš své postavě – zůstat v tomto smyslu pasivní, aniž by riskoval oslabení pozornosti publika a vytvoření pocitu psychologického vaku.

Víme, jak herec vyzařuje a proč; ale co by měl jako postava přijímat, kdy a jak? Může přijímat přítomnost svých partnerů, jejich jednání a slova, nebo může přijímat své okolí, ať už jeho konkrétní detaily nebo jako celek, jak to vyžaduje hra. Může také přijímat atmosféru, v níž se nalézá, nebo předměty či události. Zkrátka přijímá všechno, co na něj jako na postavu může v daném okamžiku působit.

Kdy má herec přijímat nebo vyzařovat, to závisí na obsahu scény, požadavcích režiséra, hercově vlastním rozhodnutí nebo na kombinaci těchto faktorů.

Pokud jde o to, jak má herec přijímat a pocíťovat to, musíte si uvědomit, že je to víc než se na jevišti pouze dívat a poslouchat. Skutečně přijímat znamená přitahovat k sobě s maximální vnitřní energií věci, osoby, události či situace. I když vaši partneři tuto techniku neznají, nikdy nesmíte, už kvůli svému vlastnímu výkonu, přestat od nich přijímat. Zjistíte, že vaše úsilí ostatní herce intuitivně probouzí a inspiruje k spolupráci.

V našich prvních devíti cvičeních jsme udělali počáteční kroky na cestě ke splnění čtyř základních požadavků herecké techniky. Prostřednictvím těchto navržených psychofyzických cvičení může herec umocňovat svou vnitřní energii, vypěstovat si schopnost vyzařovat a přijímat, získat cit pro formu, posílit v sobě pocity svobody, lehkosti, klidu a krásy, uvědomit si a pocíťovat význam svého vnitřního světa a naučit se vidět věci a procesy v jejich celistvosti. Bude-li herec trpělivě provádět tato cvičení, všechny zmíněné schopnosti a všechny další kvality, o nichž jsme mluvili, naplní jeho tělo, které se tak stane citlivějším a schopnějším reagovat i na jemné nuance, obohatí jeho psychologii a současně mu dají i v tomto stadiu jeho vývoje určitý stupeň vlády nad sebou jako hercem.

KAPITOLA 2

PŘEDSTAVIVOST A ZTĚLESŇOVÁNÍ PŘEDSTAV

*Tvorbu inspiruje ne to, co je,
ale co by mohlo být, ne věci skutečné,
ale možné.*

Rudolf Steiner

Je večer. Po dlouhém dni, po vyčerpávající práci, po spoustě dojmů, zážitků a slov necháváte své unavené nervy odpočinout. Sedíte klidně se zavřenýma očima. Co se v té chvíli vynořuje z temnoty před vaším vnitřním zrakem? Znovu vidíte tváře lidí, které jste potkali během dne, jejich pohyby, charakteristické či směšné rysy, slyšíte jejich hlasy. Procházíte opět ulicemi, míváte známé domy, čtete nápisy. Pasivně sledujete různorodé obrazy své paměti.

Pak náhle, aniž to sami pozorujete, překračujete hranice dnešního dne a ve vašich představách se začínají objevovat obrazy z vašeho dřívějšího života. Vaše zapomenutá nebo jen částečně zapamatovaná přání, sny, životní cíle, úspěchy a prohry se jako film vynořují před vaším vnitřním zrakem. Jistě, nejsou tak přesné a věrné skutečnosti jako vzpomínky z právě uplynulého dne. Jsou teď s odstupem času mírně pozměněné, ale přesto je poznáváte. Dokonce je nyní sledujete s větším zájmem a pozorností právě proto, že jsou změněné, že nesou stopy vaší fantazie.

Ale dochází ještě k něčemu. V obrazech z minulosti tu a tam probleskují scény vám zcela neznámé, které jsou čistě výtvorem vaší tvůrčí fantazie. Objevují se a mizí, vracejí se a přivádějí s sebou další „cizince“. Vstupují do vzájemných vztahů. Začínají před vašimi zraky „jednat“, „hrát“. Sledujete jejich dosud neznámé životy. Jste vtahováni do zvláštních nálad a atmosfér, do lásky, nenávisti, štěstí a neštěstí těchto imaginárních hostů. Vaše mysl je aktivní a plně při vědomí. Vaše vlastní vzpomínky blednou – nové představy jsou silnější. Bavíte se tím, že tyto představy žijí svým vlastním nezávislým životem, a díváte se, že se objevily bez vašeho vyzvání. Nakonec vás tito noví příchozí přinutí pozorovat je pozorněji než prosté obrazy všední paměti. Tito fascinující hosté, kteří přišli odkud a žijí životy plné emocí, probouzejí odpovídající city i ve vás. Nutí vás smát se i plakat s nimi. Jako kouzelníci ve vás vyvolávají neodolatelnou touhu stát se jedním z nich. Začínáte s nimi rozmlouvat,

vstupujete mezi ně, chcete hrát – a hrajete. Z pasivního stavu vás tyto představy přenesly do stavu tvůrčího. Taková je moc fantazie.

Herci a režiséři, jako všichni tvůrčí umělci, tuto sílu dobře znají. „Jsem stále obklopen představami,“ řekl Max Reinhardt. Dickens psal, že celé odpoledne sedí ve své pracovně a čeká, až se objeví Oliver Twist. Goethe si poznamenal, že se tyto inspirativní obrazy objevují před námi ze své vlastní vůle a volají: „Tady jsme!“ Raffael uviděl jakousi postavu procházet se v jeho pokoji – byla to Sixtinská madona. Michelangelo v zoufalství vykřikl, že jeho představy ho pronásledují a nutí ho tesat jejich podoby do kamene.

Ale i když jsou tvůrčí představy nezávislé a mění se samy o sobě, i když jsou plné citů a tužeb, nesmíte si při práci na roli myslet, že k vám přijdou zcela hotové a dokonalé. Nepřijdou. K jejich zdokonalení, k tomu, aby dosáhly výraznosti, která by vás uspokojovala, bude zapotřebí vaší aktivní spolupráce. Co máte pro to udělat? Musíte jim klást otázky, jako byste se ptali přítele. Někdy jim musíte dávat i přísné příkazy. Tím, jak se budou pod vlivem vašich otázek a příkazů měnit, dají vám odpovědi, které uvidíte svým vnitřním zrakem. Uvedme příklad:

Dejme tomu, že máte hrát Malvolia ve *Večeru třikrálovém* a chcete studovat okamžik, kdy se Malvolio setkává s Olivíí poté, co obdržel záhadný lístek, o němž předpokládá, že je „od ní“. Začněte klást otázky jako: „Malvolio, ukaž mi, jak bys prošel zahradní brankou a s úsměvem se blížil ke své „spanilé paní“?“ Otázka okamžitě přiměje postavu k akci. Sledujete ho zpovzdálí. Spěšně schovává dopis pod plášť, aby se s ním později triumfálně vytasil! S vytaženým krkem a tváří smrtelně vážnou hledá Olivii. Tady je. Jeho tvář se zkříví úsměvem. Napsala mu přece: „Tvůj úsměv ti tak sluší...“ Ale smějí se i jeho oči? Ne! Jsou vyplašené, úzkostně nastražené. Zírají zpoza masky šilence. Soustředí se na svůj krok, na svou krásnou chůzi. Jeho žluté punčochy se zkříženými podvazky mu připadají okouzlující a svůdné. Ale co to? Marie! To dotěrné stvoření, ten neřád je tu také a pozoruje ho koutkem čtverákových očí. Úsměv z jeho tváře mizí, zapomíná na své nohy, jeho kolena bezděčně podklesávají a celá postava prozrazuje jeho už ne mladý věk. V jeho pohledu probleskuje nenávisť! Ale času je málo. Jeho „spanilá paní“ čeká! Musí jí dát bez odkladu znamení lásky a vášnivé touhy. Čím blíží k ní přichází, tím je jeho plášť upjatější a chůze rychlejší. Pomalu, nenápadně, svůdně vystrkuje zpod pláště malinký růžek „jejího“ dopisu... Nevidí ho? Ne! Dívá se na jeho tvář... Ó, úsměv! Zapomněl na něj. Ale teď už se zas usmívá, když ho Olivie zdraví: „Jak je, Malvolio?“
Malvolio: „Spanilá slečno, cha, cha!“
Olivie: „Usmíváš se?...“ *

* Překlad E. A. Saudka

Co bylo toto malé představení, které vám předvedl Malvolio? Byla to jeho první odpověď na vaši otázku. Ale možná vás neuspokojila. Nezdá se vám přesná; „představení“ vás nechává chladnými. Ptáte se dál: Neměl by být Malvolio v tomto okamžiku důstojnější? Nebyla jeho hra až příliš karikaturou? Nebyl moc starý? Nebylo by lepší „vidět“ ho spíš patetického? Nebo je snad v tomto okamžiku, kdy se domnívá, že dosáhl svého životního cíle, jeho mysl natolik rozrušená, že to hraničí až s šílenstvím? Možná, že by se měl víc podobat klaunovi. Neměl by být ještě starší a směšnější? Neměla by se víc zdůraznit jeho chlípná touha? Byl by jeho zjev působivější, kdyby vypadal spíš komicky? Co kdyby připomínal naivní, téměř nevinné dítě? Je zcela vyveden z míry nebo je ještě schopen kontrolovat své chování?

Mnoho podobných otázek může při práci na roli vyvstat ve vaší mysli. Tady začíná vaše spolupráce s představou. Vedete a dotváříte svou postavu kladením nových otázek i tím, že jí přikazujete, aby vám ukazovala různé varianty možných způsobů provedení podle vašich představ (či režisérova výkladu postavy). Představa se pod vlivem vašich otázek mění a rozvíjí, až s ní postupně (nebo najednou) začínáte být spokojeni. To ve vás probudí emoce a vzplane ve vás touha hrát!

Když budete pracovat tímto způsobem, můžete studovat a utvářet svou postavu s větší hloubkou (i rychleji); nebudete odkázáni jen na své myšlenky; místo toho uvidíte malá „představení“. Chladné rozumové úvahy zabíjejí vaši představivost. Čím víc svou postavu zkoumáte analytickým myšlením, tím tišší jsou vaše city, slabší vůle a menší naděje na inspiraci.

Neexistuje otázka, která by nemohla být zodpovězena tímto způsobem. Samozřejmě ne všechny otázky budou zodpovězeny okamžitě, některé jsou složitější. Chcete se například zeptat, jaké jsou vztahy mezi vaší postavou a ostatními postavami ve hře, správná odpověď nepřijde vždy okamžitě. Někdy je zapotřebí několika hodin i dní, než svou postavu „uvidíte“ v těchto různých vztazích.

Čím víc budete pracovat na své představivosti a posilovat ji cvičením, tím dříve se ve vás probudí pocit, který lze vyjádřit asi takto: „Postavy, které vidím svým vnitřním zrakem, mají svou vlastní psychologii stejně jako lidé, které potkávám ve svém každodenním životě. Ale je tu jeden rozdíl. V obyčejném životě vidím u lidí jen jejich vnější projevy, nevidím to, co se skrývá za výrazem jejich tváře, za pohyby, gesty, hlasem a intonací, jejich vnitřní život mohu posuzovat nesprávně. Ale u tvůrčích představ tomu tak není. Jejich vnitřní život je mi zcela otevřený. Mohu vidět všechny jejich emoce, city, vášně, jejich cíle i nejtajnější touhy. Prostřednictvím vnějšího projevu své představy – to znamená postavy, na níž pracuji s pomocí představivosti – vidím její vnitřní život.“

Čím častěji a soustředěněji se díváte na svou představu, tím dříve ve vás probudí city, emoce a volní impulsy potřebné pro ztělesnění vaší postavy.

Toto „dívání se“ a „vidění“ není nic jiného než zkoušení prostřednictvím dobře vyvinuté a pružné představivosti. Když Michelangelo tvořil svého Mojžíše, nejenže „viděl“ jeho svaly, vlnité vousy, záhyby šatu, ale nepochybně „viděl“ i onu Mojžíšovu vnitřní sílu, která ty svaly, žíly, vousy, záhyby šatu a celou rytmickou kompozici vytvořila. Leonarda da Vinci trýznil vášnivý vnitřní život postav, které „viděl“. Je to jedna z nejcennějších a nejdůležitějších funkcí představivosti za předpokladu, že si dáte tu námahu a budete ji rozvíjet. Začnete to docenovat, jakmile zjistíte, že city ze sebe nemusíte „vymačkávat“, že budou samy stoupat z vašeho nitra, jakmile se naučíte „vidět“ psychologii, vnitřní život svých představ. A stejně jako Michelangelo „viděl“ vnitřní sílu, která vytvořila Mojžíšův vnější vzhled, tak i vám „vidění“ a prožívání vnitřního života postavy vždy napoví nové, originálnější, správnější a vhodnější prostředky vnějšího vyjádření na jevišti.

Cím víc budete rozvíjet svou představivost systematickým cvičením, tím bude pružnější a hbitější. Jedna představa bude střídát druhou stále rychleji, budou vznikat a mizet až příliš rychle. Následkem toho by se vám mohly ztratit dřív, než se jim podaří probudit vaše city. Musíte vyvinout značné úsilí (větší, než normálně používáte v každodenním životě), abyste představy udrželi před svým vnitřním zrakem dostatečně dlouho na to, aby ovlivnily a probudily vaše vlastní city.

Předejdu vaší otázku: „Proč bych se měl namáhat s rozvíjením představivosti a používat ji při práci na současných naturalistických hrách, když všechny postavy jsou tak jasné a snadno pochopitelné, když text, situace a jednání dané autorem se o všechno postarají samy?“ Kladete-li si tuto otázku, dovolte, abych z ní vycházel. To, co vám autor dal ve formě textu hry, je jeho výtvar, ne váš, on projevil svůj talent. Ale jaký je váš příspěvek k jeho práci? Podle mého názoru to je nebo by mělo být odhalení hloubky vnitřního života vašich postav ve hře. Neexistuje lidská bytost, která je „jasná a snadno pochopitelná“. Skutečný herec nebude klouzat po povrchu postav, které hraje, ani jim nebude vnucovat své osobní neměnné manýry. Ví velmi dobře, že je to dnes v naší profesi obecně uznávaný a praktikovaný zvyk. Ale ať už si o tom myslíte cokoli, nechte mě vyslovit můj názor na toto téma.

Spoutat a uvěznit herce v mezích jeho tak zvané „osobnosti“ a udělat tak z něho spíš zotročeného nádeníka než umělce, je zločin. Kde je jeho svoboda? Jak může uplatňovat své tvůrčí schopnosti a originalitu? Proč se má objevovat před publikem jako loutka, která, když se zatáhne za provázky, musí dělat stále stejný druh pohybů? Skutečnost, že si současní spisovatelé, publikum i samotní herci zvykli na tuto degradaci herce-umělce, nikterak nezmenšuje oprávněnost tohoto obvinění ani ohavnost tohoto zla.

Jedním z nejpolitovanihodnějších důsledků tohoto dnes běžného pohledu na herectví je, že herec bývá v soukromém životě zajímavější osob-

ností než na jevišti. (Pro divadlo by bylo nesporně lepší, kdyby tomu bylo naopak.) Jeho „výtvary“ ho nejsou hodny. Když herec používá jen své manýry, zbavuje se představivosti a všechny postavy jsou pro něj stejné.

Tvořit v pravém slova smyslu znamená objevovat a ukazovat nové skutečnosti. A co je nového v samolibém manýrismu a klišé takového spoutaného herce? Hluboko zasutou a dnes téměř zapomenutou touhou každého skutečného herce je vyjadřovat a prosazovat své já prostřednictvím role. Ale jak toho může dosáhnout, když je vybízen a někdy přímo nabádán, aby se uchyloval ke svým manýrám, místo aby pracoval s tvůrčí představivostí? Tvůrčí představivost je přece jedním z hlavních prostředků, s jejichž pomocí v sobě umělec nachází způsob, jak vyjádřit svou individuální (a tudíž vždy jedinečnou) interpretaci postav, které zobrazuje. A jak vyjádří svou individualitu, jestliže nevnikne nebo nemůže vniknout hluboko do vnitřního života postav prostřednictvím své tvůrčí představivosti?

Nemusíte s mými názory souhlasit, ale alespoň se nad tímto problémem zamyslete. Vyhledejte si pro tento spor nejlepšího soudce. Navrhuji v tomto případě sílu samotné představivosti. Začneme s následujícím cvičením, a až uvidíte a pocítíte, oč snadněji budete při práci na roli pronikat do psychologie postavy, jak zajímavá a složitá vám bude tato postava připadat, zatímco dosud se vám zdála obyčejná, plochá a jednoduchá, kolik nových lidských a nečekaných psychologických rysů objevíte a jak v důsledku toho přestane být vaše hra monotónní, možná svůj názor změníte!

CVIČENÍ 10

Začněte tím, že si vybavíte jednoduché neosobní události (ne své vlastní emoce nebo to, co jste sami prožili). Snažte se vybavit si co možná nejvíc detailů. Soustřeďte se na tyto představy a snažte se přitom proces soustředění nepřerušovat.

Současně s tímto cvičením začněte trénovat zachycování úplně první představy v okamžiku, kdy se objeví před vaším vnitřním zrakem: Vezměte si knížku a otevřete ji náhodně na libovolné stránce, přečtěte si jedno slovo a pozorujte, jakou představu ve vás vyvolá. To vás naučí představovat si konkrétní obrazy a ne se omezovat na neživotné abstraktní pojmy. Po krátkém cvičení zjistíte, že každé slovo, i slova jako „ale“, „a“, „kdyby“, „protože“ apod. ve vás vyvolají určité představy, některé možná zvláštní a fantastické. Soustřeďte se na ně chvíli a pak pokračujte stejným způsobem s novými slovy.

Po nějaké době přejděte k další fázi cvičení: Jakmile představu zachytíte, pozorujte ji a čekejte, až se sama od sebe začne pohybovat, měnit, mluvit. Uvědomte si, že každá představa má svůj vlastní nezávislý život. Nezasahujte do něj a sledujte ho alespoň několik minut.

Další krok: Opět si vytvořte představu a nechte ji žít vlastním životem. Po nějaké době začněte do tohoto života zasahovat otázkami a příkazy. „Ukaž mi, jak si sedáš? Vstáváš? Chodíš? Sestupuješ nebo stoupáš po schodech? Zdravíš se s přáteli?“ a tak dál. Je-li život postavy na vás příliš nezávislý a postava tvrdohlavá (což se stává často), změňte žádosti v rozkazy.

Pokračujte s otázkami a příkazy psychologické povahy: „Jak vypadáš, když jsi zoufalý? Když jsi šťastný? Přivítej srdečně svého přítele. Setkej se s nepřítelem. Buď podezíravý, zamyšlený. Směj se. Plač.“ A mnoho dalších podobných otázek a příkazů. Kladte stejnou otázku tak dlouho, dokud vám vaše představa neukáže, co chcete „vidět“. Když zasahujete do nezávislého života své představy, můžete ji uvádět do různých situací, nařídít jí, aby změnila svůj vzhled, zadávat jí nové úkoly. Několikrát během cvičení jí dejte na chvíli svobodu a pak se jí znovu začněte ptát.

Vyberte si krátkou scénu z nějaké hry s malým počtem postav. V duchu si ji několikrát přehrajte. Pak položte postavám řadu otázek: „Jak byste jednaly v jiné atmosféře?“ a navrhněte jim několik jiných typů atmosféry. Sledujte jejich reakce a pak přikážte: „Teď změňte tempo.“ Navrhněte jim, aby hrály scénu rezervovaněji nebo s větším temperamentem. Požádejte je, aby některé city zvýraznily a jiné zas potlačily a naopak. Vymyslete si nové pauzy a zrušte ty, co ve scéně byly. Měňte aranžmá, jednání nebo cokoli, co může přinést novou interpretaci.

Tak se naučíte spolupracovat se svou tvůrčí představou při práci na roli. Na jedné straně si zvyknete přijímat návrhy, které vám postava (jako vaše představa) dá, a na druhé straně ji prostřednictvím otázek a příkazů budete dotvářet a povedete v dokonalé shodě se svým (a režisérovým) názorem a vkusem.

V další fázi svého cvičení zkoušejte pronikat přes vnější projevy představy do jejího vnitřního života.

V běžném životě můžeme kolikrát pozorovat lidi kolem nás zblízka a velmi pozorně, a přesto nejsme schopni proniknout dost hluboko do jejich vnitřního světa. Některé oblasti jejich psychiky nám zůstanou vždy skryté, vždy budou mít svá tajemství, která nebudeme schopni odhalit. Ale to neplatí o vašich představách. Ty před vámi nemusí mít žádná tajemství. Proč? Protože ať už jsou jakkoli nové a nečekané, jsou to konec konců vaše výtvořky; jejich vnitřní prožitky jsou vaše vlastní. Často vám sice odhalují city, emoce a touhy, o nichž jste, než jste začali používat tvůrčí představivost, sami nevěděli, ale ať už se tyto city vynořily z jakkoli hluboké vrstvy vašeho podvědomí, jsou vaše. Proto se snažte pozorovat představy tak dlouho, až budete sami zasaženi jejich emocemi, touhami, city a vším ostatním, to znamená, dokud vy sami nezačnete cítit a přát si to, co cítí a co si přejí vaše představy. Je to jeden ze způsobů, jak probouzet a rozněcovat city, aniž byste je ze sebe pracně a namáhavě „vymačkávali“. Pro začátek si nedávejte úkoly příliš složitě.

Pak přejděte ke cvičení na rozvíjení pružnosti představivosti. Vezměte si nějakou představu a detailně ji prostudujte. Pak ji nechte pomalu se proměňovat. Například: Mladý muž postupně stárne a naopak, mladý výhonek se pomalu rozvíjí ve velký košatý strom; zimní krajina se plynule mění v krajinu jarní, letní, podzimní.

Dělejte stejné cvičení s fantastickými představami. Ať se začarovaný zámek změní v ubohou chatrč a naopak; stará čarodějnice se stane krásnou mladou princeznou, vlk se promění v krásného prince. Pak začněte pracovat s pohybovými představami jako rytířský turnaj, šířící se lesní požár, vzrušený dav, taneční sál s tančícími páry, nebo dělníci pracující v továrně. Snažte se slyšet hlasy a zvuky svých představ. Nedovolte své pozornosti, aby se rozptýlovala nebo přeskakovala z jednoho stadia do druhého a tak pomíjela stadia přechodná. Proměny představ musí být hladké a plynulé jako ve filmu.

Nyní si sami vymyslete nějakou postavu. Začněte ji rozvíjet a detailně pracovat; pracujte na ní mnoho dní a snad i týdnů, kladte jí otázky a vnímejte její odpovědi. Představujte si ji v různých situacích, v různém prostředí a pozorujte její reakce, rozvíjejte její charakteristické rysy a zvláštnosti. Pak ji požádejte, aby promluvila, a sledujte její emoce, touhy, city, myšlenky, otevřete se jí tak, že její vnitřní život ovlivní váš vlastní. Spolupracujte s ní a přijímejte její podněty, pokud se vám budou líbit. Vytvářejte takto postavy dramatické i komické.

Když budete takto pracovat, může kdykoli nastat okamžik, kdy vaše představa bude natolik silná, že nebudete schopni odolat touze ztělesnit ji, hrát ji, i kdyby to byl jen kousek malé scény. Když ve vás taková touha vzplane, nebraňte se jí a hrajte, jak dlouho chcete.

Tuto zdravou touhu ztělesnit svou představu můžete systematicky pěstovat prostřednictvím cvičení, jehož pomocí získáte potřebnou techniku.

CVIČENÍ 11

Představte si sama sebe, jak děláte pro začátek nějaké jednoduché pohyby: zvedáte paži, vstáváte, sedáte si, nebo berete do ruky nějaký předmět. Studujte v duchu tento pohyb a pak ho skutečně proveďte. Imitujte ho co možná nejvěrněji. Pokud při jeho provádění máte dojem, že váš skutečný pohyb není takový, jaký jste viděli ve své představě, studujte ho znovu a znovu ho zkoušejte napodobit, až jste s jeho věrnou kopií spokojeni. Opakujte toto cvičení tak dlouho, až vás bude tělo poslouchat i v nejmenších detailech. Pokračujte v tomto cvičení se stále složitějšími pohyby a činnostmi.

Aplikujte toto cvičení i na představy postav z her či románů; začněte prostými pohyby a akcemi s jednoduchým psychologickým obsahem. Nechte svou představu promluvit několik slov. Studujte v duchu tuto představu co nejpozorněji, až city postavy probudí vaše vlastní. Pak se pokuste co možná nejvěrněji svou vizi ztělesnit.

Když budete své představy takto imitovat, zpozorujete možná, že se někdy odchýlíte od toho, co jste viděli a detailně studovali. Pokud je tato odchylka výsledkem náhlé inspirace, přijměte ji jako pozitivní a žádoucí.

Toto cvičení ve vás postupně vypěstuje schopnost propojovat svou živou představivost s tělem, hlasem a psychikou. Vaše výrazové prostředky se tak stanou tvárnými a poslušnými vašich příkazů.

Budete-li tímto způsobem pracovat na postavě, kterou máte hrát na jevišti, měli byste si pro začátek vybrat pouze jeden ze všech rysů, které v duchu uvidíte. Nezažijete pak šok (který herci znají až příliš dobře!) pramenící ze snahy ztělesnit celou postavu najednou. Právě tento vražedný šok nás často nutí opustit práci s představivostí a znovu zapadnout do klíše a starých obehnaných divadelních zvyků. Víte, že vaše tělo, hlas

a celá psychika nejsou vždy schopné okamžitě se přizpůsobit vaší vizi. Když ale budete svou představu ztělesňovat po částech, pak se těmto obtížím vyhnete. Umožníte svým výrazovým prostředkům, aby v klidu procházely nezbytnými změnami a mohly tak vyhovět vašim požadavkům. Lépe zahrajete celou postavu, když se na ni budete připravovat postupně. Někdy se stává, že se po několika pokusech ztělesnit jednotlivé rysy postava náhle vyloupne a můžete ji zahrát jako celek.

Když budete takto vytvářet postavu, ať už při cvičení nebo v profesionální práci, připojte ke svým představám všechny okolnosti, s nimiž jste nepočítali a s nimiž se nyní v reálu setkáváte – nové aranžmá, hra partnerů, tempo požadované režisérem a podobně. „Zkoušejte“ ve svých představách scénu, kterou studujete, s těmito novými skutečnostmi a pak ji znovu zahrajte na jevišti nebo při cvičení.

Toto cvičení zaměřené na ztělesňování představ je jedním z nejúčinnějších prostředků k rozvíjení těla, neboť při procesu imitování výrazných, detailně propracovaných představ formujete své tělo zevnitř a celé je naplňujete uměleckými city. A tak se vaše tělo stává citlivou membránou, která je schopná zachycovat a vysílat psychologické impulsy vaší duše.

Cím víc času vynaložíte na vědomou práci zaměřenou na rozvíjení síly představivosti a na techniku ztělesňování představ, tím dříve vám bude představivost sloužit podvědomě, aniž to při práci budete pozorovat. Vaše postavy porostou a budou se rozvíjet, i když o nich zdánlivě nebudete přemýšlet, i během spánku ve vašich snech. Zjistíte také, že inspirace přichází častěji a v okamžiku, kdy ji potřebujete.

Shrnutí cvičení na rozvíjení představivosti:

1. Zachyťte první představu.
2. Naučte se pozorovat její nezávislý život.
3. Spolupracujte s ní – kladte jí otázky a dávejte příkazy.
4. Pronikněte do vnitřního života představy.
5. Rozvíjejte pružnost své představivosti.
6. Pracujte s postavami vytvořenými vaší fantazií.
7. Studujte techniku ztělesňování představ.

IMPROVIZACE A VNÍMÁNÍ PARTNERŮ

*Jen umělci spojení opravdovou vzájemnou
sympatií v improvizující celek znají
radost z nesobecké společné tvorby.*

Jak jsem zdůrazňoval v předchozí kapitole, nejvyšší a konečný cíl každého skutečného umělce, ať už pracuje v jakékoli oblasti umění, může být definován jako touha plně a svobodně se vyjádřit.

Každý z nás má své přesvědčení, svůj pohled na svět, své ideály a etický postoj k životu. Tato hluboce zakořeněná kréda, která si člověk často ani neuvědomuje, tvoří součást jeho individuality a jeho touhy po svobodném sebevyjádření.

Myslitelé ve snaze vyjádřit se vytvářejí vlastní filosofické systémy. Podobně umělec, který touží vyjádřit své vnitřní přesvědčení, improvizuje svými vlastními prostředky, svou formou umění. Totéž platí i o umění herce. Jeho nejvyšší cíl může být dosažen pouze prostřednictvím svobodné improvizace.

Jestliže se herec omezí na pouhé odříkávání vět předepsaných autorem a dodržování režisérových pokynů a nehlédá příležitost k nezávislé improvizaci, dělá ze sebe otroka tvorby jiných a snižuje význam své profese. Mylně se domnívá, že jak autor, tak režisér už improvizovali za něj a že mu nechali jen málo prostoru pro svobodné vyjádření jeho vlastní individuality. Tento názor dnes, bohužel, převládá u příliš mnoha herců.

A přitom každá role nabízí herci příležitost ke spolupráci a skutečné společné tvorbě s autorem a režisérem. Neznamená to samozřejmě improvizovat nový text nebo nahrazovat činnost požadovanou režisérem jiným aranžmá. Naopak: daný text a aranžmá jsou pevné základy, na nichž herec musí a může rozvíjet svou improvizaci. Způsob, jak text říká a jak vykonává aranžmá, otevírá cestu k širokému poli improvizace. Tato „jak“ jsou prostředky jeho svobodného výrazu.

Víc než to, existují další nesčetné momenty mezi textem a aranžmá, kdy herec může tvořit kouzelné psychologické přechody, „zdobit“ výkon podle svého a předvést svůj skutečný umělecký důvtip. Interpretace celé postavy až do těch nejdrobnějších rysů nabízí jeho improvizaci široké pole

působnosti. Musí však začít tím, že nebude chtít hrát jen sám sebe a nebude se uchýlovat k ořepaným klišé. Když přestanete pokládat všechny role za jednoduché a budete se snažit najít pro každou z nich detailní charakterizaci, bude to cenný krok k improvizaci. Herec, který s každou novou rolí na jevišti nepociťuje radost z vlastní proměny, sotva pochopí skutečné tvůrčí význam improvizace.

Kromě toho, jakmile si herec vypěstuje schopnost improvizovat a objeví v sobě nevyčerpatelný pramen, z něhož každá improvizace vyvěrá, zažije pocit svobody, jaký dosud nepoznal a bude se cítit vnitřně mnohem bohatší.

Následující cvičení jsou určena k rozvíjení schopnosti improvizovat. Snažte se, aby zůstala tak prostá, jak tu jsou popsána.

CVIČENÍ 12

(pro individuální práci)

Nejprve si určete počáteční a konečné okamžiky své improvizace. Musí to být úryvky děje. Na začátku například můžete rychle vstát ze židle a pevným tónem či s gestem říct „ano“, zatímco v závěru si třeba lehnete, otevřete knihu a začnete klidně, uvolněně číst. Nebo můžete začít tím, že si vesele a spěšně oblékáte kabát, klobouk a rukavice, jako byste měli v úmyslu odejít, a skončit tak, že si zničeně, téměř v slzách, sednete. Nebo se můžete zpočátku dívat z okna se strachem nebo s napětím a schovávat se přitom za záclonu a pak s výkřikem: „Je tam zas!“ odstoupíte od okna. V závěru této improvizace můžete hrát na klavír (skutečný či imaginární) ve velmi šťastné a veselé náladě. A tak dál. Čím větší je kontrast mezi začátkem a koncem, tím líp.

Nesnažte se předem promýšlet, co budete dělat mezi těmito vybranými momenty. Nesnažte se hledat nějaké logické vysvětlení či motivaci, ať už pro počáteční, nebo konečný úryvek. Vyberte je náhodně. Vezměte jakékoli dvě činnosti, které vás zrovna napadnou, nejen takové, které slibují dobrou improvizaci. Jenom začátek a kontrastní konec.

Nesnažte se určovat téma či zápletku. Určete si jen náladu začátku a konce. Pak se poddejte jakýmkoli okamžitým podnětům, které vás napadnou čistě intuitivně. Takže když vstanete a řeknete „ano“ (je-li to váš začátek), začněte svobodně a s plnou sebedůvěrou „hrát“ a řiďte se přitom hlavně svými city, emocemi a náladami.

Právě střední část, celý přechod z počátečního k závěrečnému bodu, je předmětem vaší improvizace.

Každý následující okamžik vaší improvizace by měl být psychologickým (ne logickým) důsledkem okamžiku předchozího. Tak budete postupovat od počátečního okamžiku k závěrečnému bez předem promyšleného tématu a stále improvizovat. Při tomto cvičení projdete celou škálou různých pocitů, emocí, nálad, přání, vnitřních impulsů a činností, které k vám všechny přijdou spontánně, jakoby samy od sebe. Zpočátku budete třeba pobouření, pak zamyšlení, podráždění, možná projdete stadiem lhostejnosti, dobré nálady, veselosti, nebo budete třeba s velkým vzrušením psát dopis, nebo půjdete k telefonu a někomu zavoláte, nebo cokoli jiného.

Můžete si vybrat jakoukoli činnost podle své nálady v daném okamžiku nebo podle náhodných okolností, s nimiž se třeba v průběhu improvizace setkáte. Stačí, když budete naslouchat „vnitřnímu hlasu“, který vám napoví všechny změny vaší psychiky a veškerou vaši další činnost. Jestliže se svobodně a plně poddáte inspiraci svého improvizujícího ducha, bude vám vaše podvědomí navrhnout věci, které by nikdo, ani vy sami, nepředvídal. S představou závěrečného okamžiku nebudete bloudit bez cíle a bez konce, ale budete k tomuto závěru neustále a nevysvětlitelně přitahováni. Bude se před vámi rýsovat na obzoru jako světlo naváděcího majáku.

Pokračujte v těchto cvičeních a pokaždé si určete nový začátek a konec, dokud v tom nezískáte dostatečnou jistotu a nebudete se muset zastavovat a přemýšlet, co dělat mezi začátkem a koncem.

Možná se ptáte, proč má být začátek a konec cvičení jasně určený hned na počátku, když je stejně libovolný. Proč má být vaše činnost nebo postoj a nálada stanovena v začátku a v konci, ale mezi těmito dvěma body můžete svobodně improvizovat? Protože skutečná a pravá svoboda v improvizaci musí vždy vycházet z omezení, jinak brzy degeneruje buď ve zvlí nebo v nerozhodnost. Bez určitého začátku, který by podnítl vaše jednání, a bez určitého konce, který by je uzavřel, byste jen bez smyslu bloudili. Vašemu pocitu svobody by scházel význam, výchozí bod, směr a cíl.

Na zkouškách se přirozeně setkáváte s velkým počtem omezení, která od vás vyžadují obratnost a lehkost improvizace. Zápletky, text, tempo, autorovy poznámky a režisérsky připomínky, hra ostatních herců – to všechno jsou omezení, jimž se musíte přizpůsobovat (a která poskytují vaši improvizaci různý prostor). A tak, abyste se na takové profesionální podmínky připravili a byli schopni se jim přizpůsobit, rozvíjejte své cvičení tak, že si podobná omezení budete sami určovat.

Nejdřív si k přesnému začátku a konci určete jako danou okolnost i přibližnou délku každého cvičení. Když pracujete sami, stačí pro každou improvizaci asi pět minut.

Pak přidejte k začátku a konci jeden další bod přibližně uprostřed improvizace. Musí to být stejně určitý úsek děje s danými city, náladou či emocí jako začátek a konec.

Nyní postupujte od začátku k střednímu bodu a odtud k závěru stejným způsobem, jako jste předtím spojovali tyto dva body, a snažte se nespotřebovat na to víc času.

Po nějaké době přidejte ještě jeden bod, kdekoli se vám zlíbí, a provádějte svou improvizaci tak, že projdete tyto čtyři body v přibližně stejném čase, jako vám trvalo projít body dva.

Pokračujte a přidávejte mezi začátek a konec stále víc takových bodů. Vybírejte všechny namátkou, bez snahy o spojitost či logický výběr; tento úkol přenechte své improvizující psychice. V této variantě cvičení nevolte pokaždé nový začátek a konec (ponechávejte začátek a konec stejný).

Když jste takto nashromáždili dostatečné množství bodů a uspokojivě je spojili, můžete si začít klást nová omezení i jinak: snažte se hrát první část v pomalém tempu a poslední v rychlém, nebo se snažte vytvořit kolem sebe jistou atmosféru a zachovávat ji, ať už ve zvoleném úseku, nebo během celé improvizace.

Můžete pak přidávat do své improvizace další okolnosti použitím různých kvalit pohybů, jako je modelování, plutí, létání a vyzářování, ať už odděleně, nebo v libovolné kombinaci; můžete zkusit improvizovat i s různými charaktery postav.

Později si můžete představit určité prostředí, v němž budete improvizovat, poté umístění publika; pak se rozhodněte, zda vaše improvizace bude tragédie, drama, komedie či fraška. Také se snažte improvizovat, jako byste hráli dobovou hru, a v tom případě se oblečte do imaginárního kostýmu z dané doby. To všechno vám poslouží jako další okolnosti, na jejichž podkladě můžete rozvíjet svobodnou improvizaci.

Lze očekávat, že přes všechny tyto nové a různorodé okolnosti se do vaší improvizace nevyhnutelně vloudí určité schéma zápletky. Abyste se tomu během svých cvičení vyhnuli, můžete po nějaké době zkusit vyměnit začátek a konec, později můžete změnit pořadí daných bodů uprostřed.

Až vyčerpáte tuto sérii kombinací, začněte celé cvičení znovu, s novým začátkem a koncem a všemi druhy daných okolností, stejně jako předtím bez jakékoli předem promyšlené zápletky.

Výsledkem tohoto cvičení bude vypěstování psychických předpokladů pro hereckou improvizaci. Tento přístup si zachováte, i když budete respektovat všechny nové okolnosti, které si zvolíte pro svou improvizaci, bez ohledu na jejich počet. Později, až budete zkoušet a hrát na jevišti, uvidíte, že text, který máte říkat, činnost, kterou máte vykonávat, a všechny okolnosti uložené vám dramatikem a režisérem i zápletkou hry vás povedou stejně jako okolnosti, které jste si našli ve svých cvičeních. Nebudete pociťovat žádný podstatný rozdíl mezi cvičením a profesionální prací. Tak se nakonec utvrdíte ve víře, že dramatické umění není nic víc než neustálá improvizace a že na jevišti neexistují okamžiky, kdy by herec byl zbaven svého práva improvizovat. Budete schopni plnit věrně všechny úkoly vám uložené a zároveň si zachováte svůj přístup improvizujícího herce. Za své úsilí budete odměněni pocitem plné důvěry v sebe samého spolu s pocitem svobody a vnitřního bohatství.

Tato cvičení na rozvíjení improvizací schopnosti mohou a měla by být využita i ve skupinách dvou, tří i více partnerů. I když jsou v podstatě stejná jako pro jednotlivce, je tu nicméně zásadní rozdíl, s nímž je třeba počítat.

Dramatické umění je umění kolektivní a proto herec, ať jakkoli talentovaný, nebude schopen plně využít své improvizací schopnosti, když se bude od svých partnerů izolovat.

Na jevišti existuje samozřejmě mnoho jednotlivých impulsů, jako je atmosféra hry, její styl, dobře koncipované představení, výjimečně přesná režijní práce. A přesto skutečný jevištní celek potřebuje víc než tyto běžné jednotlivé prvky. Herec musí v sobě vypěstovat citlivost k tvůrčím impulsům ostatních.

Improvizující skupina prožívá neustálý proces dávání a přijímání. Malý náznak od partnera – pohled, pauza, nová či nečekaná intonace, pohyb, povzdech, nebo i sotva postřehnutelná změna tempa – se může stát pro ostatní tvůrčím impulsem, vyzváním k improvizaci.

Proto než začnete cvičení ve skupinové improvizaci, doporučuji vám, abyste se nějakou dobu soustředili na přípravná cvičení určená k vypěstování toho, čemu budeme říkat citění partnerů.

CVIČENÍ 13

(pro skupinu)

Každý člen skupiny začne tím, že se bude snažit vnitřně se co nejupřímněji otevřít každému z partnerů. Snaží se uvědomovat si individuální přítomnost každého. Snaží se, obrazně řečeno, „otevřít své srdce“ a přijímat všechny přítomné, jako by byl mezi svými nejdrazšími přáteli. Tento proces je dost podobný „přijímání“, které bylo popsáno v první kapitole. Na začátku cvičení by si každý ve skupině měl říct:

„Tvůrčí skupina se skládá z jedinců a nesmím ji nikdy pokládat za osobní dav. Oceňuji individuální existenci každého, kdo je přítomen v této místnosti, a nikdo z nich v mé mysli nesmí ztratit svou identitu. A proto, když jsem tady mezi svými kolegy, upouštím od obecného pojmu *oni* nebo *my* a místo toho říkám *on* a *ona* a *ona* a *já*. Jsem připraven vnímat jakékoli vjemy, i ty nejjemnější nuance, od každého, kdo se spolu se mnou účastní tohoto cvičení, a jsem připraven na tyto vjemy reagovat.“

Nesmírně si pomůžete, když zapomenete na všechny nedostatky a nesympatické rysy svých partnerů a budete se místo toho snažit najít jejich kladné vlastnosti a lepší stránky jejich charakteru. Abyste se vyhnuli zbytečným rozpakům a nepřírozenosti, nepřehánějte to s dlouhými a nadměrně sentimentálními pohledy do očí, příliš přátelskými úsměvy a jinými zbytečnými prostředky.

Je zcela přirozené, že si můžete ke svým partnerům vybudovat vřelý vztah, ale nesmíte si to vykládat jako výzvu k tomu, že máte skupinu obletovat a utápět se v neurčitých citech. Cvičení by vám spíš mělo dát psychologické prostředky k navázání pevného profesionálního kontaktu s vašimi partnery.

S pevnými vzájemnými vnitřními kontakty pak mohou členové skupiny přistoupit k další fázi cvičení. Stanoví si několik jednoduchých akcí, z nichž si každý bude moci vybrat. Například: klidná chůze po pokoji, běh, stoj bez hnutí, výměna míst, stoj u zdi nebo setkání uprostřed místnosti. Tři nebo čtyři takové akce postačí.

Na začátku cvičení nesmí nikdo vědět, který z těchto pohybů bude společnou činností skupiny. Každý účastník musí svou nově vyvinutou „vnímavost“ uhodnout, kterou z těchto dohodnutých činností si skupina jako celek přeje vykonávat, a pak ji provést. Zpočátku může dojít k několika nepovedeným pokusům, ale nakonec se všichni podvědomě shodnou na společné činnosti.

K tomuto „hádání“ patří neustálé pozorování ostatních členů skupiny. Čím bližší a pronikavější je toto pozorování, tím větší je schopnost přijímat. Cílem všech je vybrat si a provést stejnou činnost ve stejném čase bez předchozí dohody či jakéhokoli náznaku. Není důležité, zda se to podaří či ne, protože skutečná cena tohoto cvičení spočívá v úsilí otevřít své já ostatním, zintenzivnit schopnost neustále pozorovat své partnery, a tak posílit citlivost k celé skupině.

Po nějaké době, když členové skupiny mají opravdu pocit, že jsou cvičením blíže spojeni, mohou se pustit do cvičení na skupinovou improvizaci. To je odlišné od cvičení individuálního. Tentokrát musí být určeno i téma, ale pouze v obecné či obrysové formě. Skupina může, abych nabídl jen několik příkladů, předvádět práci v továrně určitého typu, zúčastnit se elegantního plesu či domácího večírku, přijíždět či loučit se na nádraží či letišti, být přistižena při hazardní hře, večerfet v restauraci nebo se veselit na karnevalu. Ať už si vyberete jakékoli téma, dohodne se skupina dále na „umístění dekorací“: dveří, stolů, lavic, or-

chestru, vrat, čehokoli, co vyžaduje zvolené téma. Pak se „rozdělí role“. Předem vymyšlená zápletka ani sled událostí není povolen. Měl by se stanovit jen začátek a konec – dané činnosti a odpovídající nálady, stejně jako v cvičení individuálním. Skupina by se také měla dohodnout na přibližné délce improvizace.

Neužívejte příliš mnoha slov. Nesnažte se zbytečně o dialog, mluvte jen, když je to přirozené a nezbytné. Zlepšovat a rozvíjet své schopnosti ve vymýšlení dialogu není úkolem herce, proto byste neměli odvádět svou pozornost od improvizace úsilím vytvořit perfektní text pro danou roli či situaci. Význam cvičení neutrpí, jestliže vaše slova nebudou mít literární hodnotu a budou znít třeba i neobratně.

První pokus o skupinovou improvizaci bude se vši pravděpodobností chaotický, i přes zvýšenou citlivost, otevřenost a citění partnerů každého zúčastněného. Ale každý získá od svých partnerů řadu vjemů. Každý pozná záměry ostatních jak vytvořit a rozvinout danou situaci, pocítí jejich nálady a vytuší jejich koncepte představované scény. Také si uvědomí své vlastní nenaplněné záměry, i to, v čem se mu nepodařilo přizpůsobit se zápletky, partnerům atd. O těchto věcech by se však nemělo diskutovat. Skupina by se měla okamžitě pokusit o stejnou improvizaci ještě pod vlivem pocitů jednoty a kontaktu, který v ní vznikl.

Při druhém provedení dostane improvizace nepochybně určitější tvar a mnoho prve nevydařených záměrů najde své naplnění. Skupina musí danou scénu stále znovu opakovat, dokud improvizace nezačne vypadat jako dobře nazkoušený malý skeč. Přitom i přes nevyhnutelné opakování slov, činností a situací si každý herec musí zachovat psychologii improvizujícího umělce.

Neopakujte se, pokud tomu můžete zabránit; místo toho se snažte najít nový způsob, jak zahrát stejnou situaci. I když budete mít přirozenou tendenci zachovat a opakovat nejlepší nápady z předchozích improvizací, neváhejte je změnit, či zcela odvrhnout, jestliže vám váš „vnitřní hlas“ napoví, abyste zvolili výraznější činnost, nebo umělečtější interpretaci daného momentu, nebo i nový postoj k ostatním účastníkům. Váš vkus, váš cit vám řekne, co lze pozměnit a kdy, a co je třeba v zájmu celku a rozvíjející se zápletky zachovat. Brzy se naučíte být na jedné straně nesobečtí, a přesto uplatňovat svou uměleckou svobodu a svá přání.

Bez ohledu na to, kolikrát bude skupina stejnou improvizaci opakovat, její začátek a konec by měl vždy zůstat jasně a přesně určený. Při skupinové improvizaci není třeba stanovovat další body mezi začátkem a koncem. Budou postupně nalezeny a vykrystalizují, jak bude improvizace pokračovat a dané téma a zápletky růst a rozvíjet se.

Jakmile dosáhne improvizace podoby dobře nazkoušeného skeče, mohou se členové skupiny rozhodnout ji ozvláštnit dodáním několika nových okolností – atmosféry, charakteristiky postav, různého tempa – které se mohou postupně zavádět.

Když je jedno téma vyčerpané, může si skupina zvolit jiné a začít je cvičit opět s tím, že si vytvoří kontakt a jednotu, jak jsme popsali na začátku tohoto cvičení.

Nyní je skupina připravena pro následující experiment: Vyberte si scénu ze hry, kterou žádný z vás neviděl na jevišti ani na plátně, ani v ní nehrál. Rozdejte si role. Jednoho z vás udělejte „režisérem“ a požádejte ho, aby přesně „narežíroval“ začátek a konec vybrané scény. Pak začněte se znalostí obsahu

scény celou střední část improvizovat. Neodchylujte se příliš od psychologie postav, které hrajete. Neučte se text nazpaměť, snad s výjimkou začátku a konce. Veškerá činnost a aranžmá by měla, stejně jako v předchozích cvičeních, vzniknout z vaší improvizací iniciativy. Můžete tu a tam pronést nějakou repliku blízkou autorovu textu. Pokud jste si některá místa z textu zapamatovali, není třeba je záměrně měnit, aby zněla „improvizovaně“.

Nesnažte se zatím vytvářet charakteristiku postavy, jinak bude vaše pozornost odváděna od onoho „vnitřního hlasu“, který řídí vaši improvizací aktivitu. Jestliže se však charakteristické rysy role, kterou hrajete, chtějí samy projevit, nepotlačujte je.

Když jste takto došli na konec scény, požádejte svého „režiséra“, aby vám opět přesně narežíroval malý úsek scény někde uprostřed. Pak začněte svou improvizaci znovu od začátku k „zrežírovanému“ střednímu bodu a pak pokračujte odtud do konce. Tímto způsobem budete postupně zaplňovat mezery a brzy budete schopni zahrát celou scénu tak, jak ji napsal autor a přitom si zachováte psychologii improvizující skupiny. Dojdete k přesvědčení, že i když pracujete na skutečné hře se všemi režisérovým a autorovými připomínkami, můžete tvůrčím způsobem svobodně improvizovat, a brzy se toto přesvědčení stane vaší novou schopností, vaší jakoby druhou přirozeností.

Dál může skupina začít rozvíjet charakterizace postav.

Toto cvičení, jak nepochybně sami vidíte, má za cíl seznámit vás s bohatstvím vaší vlastní herecké duše.

V závěru této kapitoly je třeba upozornit na jednu věc. Začnete-li při improvizaci cítit, že se stáváte nepravdivými a nepřirozenými, můžete si být jisti, že je to důsledek toho, že do své činnosti zapojujete logické uvažování, nebo že používáte příliš mnoho zbytečných slov. Musíte mít odvahu naprosto se spolehnout na svého improvizujícího ducha. Sledujte psychologický tok vnitřního života (citů, emocí, přání a dalších impulsů), který k vám promlouvá z hlubin vaší tvůrčí individuality, a brzy se přesvědčíte, že tento „vnitřní hlas“ nikdy nelže.

Zároveň se skupinovými cvičeními je velmi dobré pokračovat i ve cvičeních individuálních, protože se doplňují a jsou navzájem nezastupitelná.

ATMOSFÉRA A INDIVIDUÁLNÍ CITY

Idea inscenace je jejím duchem, atmosféra duší a to, co vidíme a slyšíme, jejím tělem.

Snad se nemýlím, soudím-li, že existují dva způsoby, jak herci vnímají jeviště, do něhož vkládají všechny své naděje a na němž stráví velkou část života. Pro některé z nich je to jen prázdný prostor, který se čas od času zaplňuje herci, technikáři, výpravou a rekvizitami; podle nich existuje na jevišti jen to, co vidíme a slyšíme. Pro jiné je tento malý prostor jeviště celým světem prosyceným atmosférou tak silnou a tak přitažlivou, že se s ním po skončení představení jen těžko loučí.

V dřívějších dobách, kdy naši profesi ještě provázela aura romantiky, herci často trávili noci plné zvláštního kouzla ve svých prázdných šatnách mezi zbytky dekorací, nebo bloudili po temném jevišti jako starý tragéd v *Labutí písni* Antona Čechova. Mnohaleté zážitky je připoutaly k tomuto jevišti plnému čarovného kouzla. Potřebovali jeho atmosféru. Dodávala jim inspiraci a sílu pro jejich další tvorbu.

Podoby atmosféry jsou nekonečné. Můžete ji najít všude. Každá krajina, každá ulice, dům, místnost, knihovna, nemocnice, katedrála, hlučná restaurace, muzeum, ráno, poledne, soumrak, noc, jaro, léto, podzim, zima – každý jev, každá událost má svou vlastní atmosféru.

Herci se schopností vnímat a chápat atmosféru představení vědí až příliš dobře, jak silné pouto vytváří mezi nimi a divákem. Divák obklopený touto atmosférou začíná sám „hrát“ spolu s herci. Přesvědčivé představení vzniká ze vzájemného působení herců a diváků. Jestliže herci, režisér, výtvarník a hudebníci vytvoří silnou atmosféru představení, divák k ní nemůže zůstat lhostejný a bude reagovat inspirujícími vlnami lásky a důvěry.

Významná je i skutečnost, že atmosféra prohlubuje vnímání diváků. Položte si otázku, jak byste vy sami jako diváci vnímali stejnou scénu zahranou dvěma způsoby: bez atmosféry a s atmosférou. V prvním případě nepochybně pochopíte obsah scény svým intelektem, ale nebudete schopni proniknout jejími psychologickými aspekty do takové hloubky, jak by se vám to podařilo s pomocí atmosféry. V druhém případě, kdy je

jeviště naplněno atmosférou, probudí se i vaše city (nejen intelekt). Svými city budete vnímat obsah a samotnou podstatu scény. Vaše vnímání bude tímto cítěním rozšířeno. Obsah scény se pro vás stane bohatší a významnější. Co by zbylo z obsahu tak klíčové úvodní scény Gogolova *Revizora*, kdyby ji divák vnímal bez atmosféry? Stručně řečeno, je to scéna o zkorumpovaných úřednících dohadujících se o tom, jak uniknout trestu, který je čeká po příjezdu revizora z Petěrburgu. Přidejte však náležitou atmosféru a uvidíte tuto scénu jinak a jinak na ni budete i reagovat; prostřednictvím atmosféry budete vnímat obsah této scény jako katastrofu, která se vznáší ve vzduchu, jako konspiraci, stísněnost a téměř mystickou hrůzu. Prostřednictvím atmosféry nejenže se vám odhalí všechny psychologické nuance hříšnickovy duše a humor trestu, k němuž Gogol své hrdiny odsoudil („nenadávej na zrcadlo, když máš křivou hubu“), ale všichni úředníci získají nový a hlubší význam – stanou se symboly zobrazujícími hříšníky všeho druhu, všech dob a zemí a současně zůstanou jedinečnými postavami se všemi svými osobitými rysy. Nebo si představte Romea, který říká Julii krásná slova o lásce bez atmosféry, jež nutně obklopuje tyto dvě zamilované bytosti. Mohli byste sice vychutnávat Shakespearovu nedostižnou poezii, ale určitě byste postrádali cosi skutečného, živoucího a inspirujícího. Co? Není to sama láska, atmosféra lásky?

Zažili jste někdy, když jste jako diváci sledovali scénu na jevišti, zvláštní pocit, že se díváte do psychologicky prázdného prostoru? Byla to scéna zbařená atmosférou. Nevyvolalo v mnohých z nás podobně nepříjemné pocity, když nesprávná jevištní atmosféra zkreslila pravý obsah scény? Dobře si vzpomínám na představení *Hamleta*, kdy ve scéně Oféliina šílenství vytvořili herci nechtěně spíš atmosféru mírného strachu než hluboké tragiky a bolesti. Bylo až zarážející, kolik nezáměrné směšnosti vyvolala tato nesprávná atmosféra v pohybech, slovech a pohledech ubohé Ofélie!

Atmosféra silně ovlivňuje naši hru. Zpozorovali jste někdy, jak bezděčně měníte své pohyby, řeč, chování, myšlení a city, jakmile se kolem vás vytvoří silná nakažlivá atmosféra, a že na vás tato atmosféra působí silněji, když ji vstřícně přijímáte? Každý večer, když hrajete a poddáváte se atmosféře hry nebo scény, můžete pociťovat radost z nových detailů a nuancí svého výkonu, které jako by se objevovaly samy od sebe. Nemusíte úzkostlivě lpět na stereotypu včerejšího provedení. Prostor, vzduch kolem vás, naplněný atmosférou, ve vás vždy probudí a podpoří nové city a čerstvé tvůrčí impulsy. Atmosféra vás nutí, abyste jí podřídili svou hru.

Z čeho taková nutnost pramení? Obrazně řečeno z vůle, z dynamické či hnací síly (říkejte si jí jak chcete) obsažené v atmosféře. Když například intenzivně vnímáte atmosféru štěstí, zjistíte, že její síla ve vás probouzí touhu otevřít se, rozprostřít se, vybuchnout, získat víc prostoru. Teď si vezměte atmosféru stísněnosti či žalu. Nebude síla této atmosféry zcela opačná? Nepocítíte potřebu stáhnout se, uzavřít a zmenšit?

Dejme tomu, že toto tvrzení na okamžik zpochybníme otázkou: „Ve vypjatých dynamických atmosférách jako katastrofa, panika, nenávist, rozhořčení nebo hrdinství je jejich hnací síla zřejmá. Ale co se stane s touto mocnou silou v tiché a klidné atmosféře, jako je zapomenutý hřbitov, klid letního rána nebo tajemné ticho věkovitého lesa?“ Vysvětlení je prosté: v těchto případech je síla atmosféry zdánlivě oslabena jen proto, že není tak viditelně dynamická. Ale je tu a ovlivňuje vás stejně silně jako kterákoli jiná atmosféra. Neherec či člověk bez uměleckého citu zůstane pravděpodobně v atmosféře klidné měsíční noci pasivní, ale herec, který se jí cele poddává, brzy pocítí, že se v něm probouzí jistý druh tvůrčí aktivity. Začnou se před ním jedna za druhou vynořovat představy a postupně ho budou vtahovat do svého světa. Síla atmosféry klidné noci se brzy promění v bytosti, události, slova a pohyby. Nebyla to právě atmosféra pohody, kouzla a lásky obklopující krb v malém domku Johna Piribingla (*Cvrček u krbu*), která v Dickensových představách probudila k životu tvrdohlavý čajník a malou vílu s jejím nerozlučným společníkem Tilly Slowboyem i Johna Piribingla samotného? Atmosféra bez vnitřní dynamiky, života a vůle neexistuje. Je jen třeba otevřít se jí a nechat se jí inspirovat. Některá praktická cvičení vás naučí, jak na to.

Pro praktické účely musíme nyní zdůraznit dvě věci: Za prvé musíme jasně rozlišovat mezi individuálními city postavy a atmosférou scény. I když obojí patří do oblasti citů, jsou navzájem zcela nezávislé a mohou existovat současně, i když jsou naprosto protichůdné. Uvedme si několik příkladů ze života. Představte si vážnou dopravní nehodu. Velká skupina lidí obklopuje místo neštěstí. Každý cítí silnou skličující, mučivou, úzkostnou atmosféru scény, která celou skupinu obklopuje. A přesto je nepravděpodobné, že v tomto davu najdete dva jedince se stejnými city. Někdo zůstává chladný a událostí nezasažený, jiný pocituje egoistické uspokojení, že obětí není on, třetí (třeba policista) jedná aktivně z hlediska své profese a čtvrtý je naplněn soucitem.

Ateista si může zachovat skeptické cítění i v atmosféře nábožné úcty a člověk ve smutku může dál nést v duši žal, i když vstoupí do veselé a šťastné atmosféry. Proto při rozlišování mezi těmito dvěma kategoriemi můžeme atmosféru označit jako objektivní cítění v protikladu k individuálním subjektivním citům. Dále si musíme být vědomi zákona, že dvě různé atmosféry nemohou existovat zároveň. Silnější atmosféra nevyhnutelně nad slabší zvítězí. Opět si uvedme příklad:

Představte si starý opuštěný hrad, kde jako by se čas zastavil před mnoha staletími a zachovával neviditelnou, ale neodbytnou a znepokojivou památku myšlenek a činů, žalu a radosti svých dávno zapomenutých obyvatel. Prázdné sály, chodby, sklepení a věže jsou prosyceny tajemnou klidnou atmosférou. Do hradu vchází skupina lidí a přináší s sebou hlučnou, veselou, rozjařenou atmosféru. Co se stane? Tyto dvě atmosféry se střetnou

v boji na život a na smrt a zanedlouho jedna z nich zvítězí. Buď skupina veselých lidí a jejich atmosféra podlehnou majestátní atmosféře starého hradu, nebo se hrad stane „mrtvým“ a „prázdným“, oloupeným o svého starobylého ducha a přestane vyprávět své mlčenlivé příběhy!

Tyto dvě skutečnosti dávají hercům a režisérům, kteří si je uvědomují, praktické prostředky k vytváření jevištních efektů: konflikt mezi dvěma kontrastními atmosférami a pomalé nebo náhlé vítězství jedné z nich, nebo individuální city postavy bojující s nepřátelskou atmosférou a z toho vyplývající vítězství nebo porážka atmosféry v boji s individuálními city. Takové psychologické situace na jevišti vzbuzují vždy v divácích pocit napětí, neboť všechny takové kontrasty, střety, boje, porážky a vítězství odehrávající se na jevišti patří k silným, pokud ne nejsilnějším dramatickým efektům představení. Kontrasty na jevišti vytvářejí v publiku potřebné napětí, zatímco vítězství nebo porážka ukončující boj poskytují divákům silné estetické uspokojení, které lze srovnat s uspokojením při závěrečném hudebním akordu.

Tímto způsobem je možné značně zesílit působivost představení i v případě, že jednotlivé atmosféry jsou autorem jen slabě naznačeny. Existuje mnoho čistě divadelních prostředků, kterými je možné vytvořit na jevišti atmosféru, i když ji autor přímo nevyžaduje: světla se svými stíny a barvami, tvary a formy kompozice výpravy, hudební a zvukové efekty, skupinové aranžmá herců, jejich hlasy s různými tóny, jejich pohyby, pauzy, změny tempa, všechny druhy rytmických efektů a způsob hraní. Prakticky všechno, co divák na jevišti vnímá, může sloužit k zesílení atmosféry nebo k jejímu vzniku.

Je známo, že říše umění je především královstvím citů. Správná a pravdivá definice by zněla, že atmosféra každého uměleckého díla je jeho srdcem, jeho citlivou duší. Proto je také duší a srdcem každého představení. Pro lepší srozumitelnost uvedme přirovnání: každý z nás ví, že u každé normální lidské bytosti lze rozlišovat tři hlavní psychologické funkce: myšlenky, city a volní impulsy. Nyní si na chvíli představte člověka zcela zbaveného schopnosti cítit, člověka, o němž by se dalo říct, že „nemá srdce“. Představte si dál, že jeho myšlenky, ideje a abstraktní intelektuální představy se prolínají a spojují s volními impulsy bez jakéhokoli zásahu citů. Jakým dojmem by taková osoba „bez srdce“ na vás působila? Byl by to ještě člověk? Nepůsobil by na vás jako chytrý, rafinovaný a velice složitý „stroj“? Nebyl by takový stroj na nižší úrovni než člověk, jehož tři funkce (myšlení, city a vůle) se musí spojovat v dokonalé vzájemné harmonii?

City harmonizují naše myšlenky a volní impulsy. Nejen to, mění je, ovládají a zdokonalují, „zlidšťují“ je. Tendence k destrukci se rodí v lidech, kterým city chybějí, nebo kteří je potlačují. Chcete-li příklady, zalistujte v historii. Kolik politických a diplomatických myšlenek skutečněných bez kontroly, úpravy a očištění působením citů, byste nazvali lids-

kými, obecně prospěšnými či konstruktivními? Stejně principy existují i v oblasti umění. Představení bez atmosféry působí mechanickým dojmem. I když publikum může obdivovat dokonalou techniku a dovednost herců a kvalitu hry, zůstává chladné a představením jako celkem nezasažené. Citový život postav na jevišti je se vzácnými výjimkami pouze náhražkou za atmosféru. Platí to zvláště o naší suchopárné intelektuální době, kdy se bojíme svých vlastních citů i citů ostatních. V oblasti umění, v divadle, nelze neexistenci atmosféry omluvit. V osobním životě se člověk může nějaký čas obejít bez citů. Ale umění a divadlo zvláště bude v případě, že z jeho tvorby přestane vyzařovat atmosféra, pomalu umírat. Velkým posláním herce, stejně jako režiséra a dramatika, je zachránit duši divadla a s ní i budoucnost naší profese.

Chcete-li svou schopnost vnímání a prožívání atmosféry zvýšit a získat pro vytváření libovolné atmosféry i jistou techniku, navrhuji vám několik cvičení:

CVIČENÍ 14

Začněte pozorováním života kolem sebe. Vyhledávejte systematicky různé atmosféry. Snažte se nepřehlédnout a nepominout atmosféru jen proto, že je slabá, prchavá a sotva zachytitelná. Všimněte si zvláště skutečnosti, že každá atmosféra se rozprostírá ve vzduchu, obklopuje lidi a události, naplňuje prostor, pluje krajinou a prostupuje život, jehož je součástí. Pozorujte lidi v určité atmosféře. Dívejte se, zda se pohybují v souladu s ní, podřizují se jí, bojují proti ní, nebo do jaké míry jsou k ní citliví či lhostejní.

Po tomto období pozorování, když je vaše schopnost vnímat atmosféru dostatečně vycvičená, začněte experimentovat sami se sebou. Vědomě a záměrně se snažte podřídít se určité atmosféře, „naslouchat“ jí, jako nasloucháte hudbě, a nechat ji, aby vás ovlivňovala. Nechte ji, aby ve vás vyvolala vaše vlastní individuální city. Začněte se pohybovat a mluvit v souladu s různými atmosférami, s nimiž se setkáváte. Pak si zvolte situaci, v níž můžete s určitou atmosférou bojovat, a snažte se přitom zachovávat a rozvíjet city, které jsou s ní v rozporu.

Poté, co jste nějakou dobu pracovali s atmosférami, s nimiž se setkáváte v reálném životě, začněte si události a prostředí s odpovídajícími atmosférami představovat. Čerpejte je z literatury, dějin, her, nebo si je sami vymýšlejte. Představte si například dobytí Bastily. Soustřeďte se na okamžik, kdy pařížský lid vniká do jedné z vězeňských cel. Pozorujte zblízka postavy mužů a žen. Ať se tato scéna vytvořená vaší fantazií objeví před vaším vnitřním zrakem co nejjasněji, a pak si řekněte: „Dav je ovlivňován atmosférou krajního vzrušení, je omámený svou silou a bezmeznou mocí. Všichni jsou obklopeni touto atmosférou.“ A nyní pozorujte tváře, pohyby, jednotlivé postavy a skupiny v davu. Sledujte tempo události. Poslouchajte výkřiky, témbry hlasů. Pronikněte do všech detailů scény a pozorujte, jak atmosféra ovlivňuje všechno a všechny v tomto vzrušeném dění.

Nyní pozměňte atmosféru a znovu pozorujte své „představení“. Tentokrát ať má atmosféra zlý, pomstychtivý a nemilosrdný charakter. Sledujte, s jakou silou a nesmlouvavostí změní tato pozměněná atmosféra vše, co se odehrává ve

vězeňské cele! Tváře, pohyby, hlasy, seskupení – všechno bude jiné, všechno bude vyjadřovat pomstychtivou vůli davu. Bude to jiné „představení“, i když téma bude stejné.

Změňte atmosféru ještě jednou. Tentokrát ať je hrdá, důstojná a majestátní. Opět se představení změní.

Nyní se naučte vytvářet atmosféry, aniž byste si představovali jakoukoli událost či prostředí. Můžete to dělat tak, že si představíte prostor, vzduch kolem sebe jakoby naplněný určitou atmosférou, stejně jako může být naplněn světlem, vůní, teplem, chladem, prachem či kouřem. Představte si nejdříve nějakou jednoduchou klidnou atmosféru – jako útulnost, úctu, samotu, neblahou předtuchu atd. Neptejte se, jak je možné představit si atmosféru úcty či jakoukoli jinou atmosféru, kterou je nasycen vzduch kolem vás, dříve, než to zkusíte v praxi. Dva nebo tři pokusy vás přesvědčí, že je to nejen možné, ale velmi snadné. V tomto cvičení se obrácím k vaší představivosti, ne k vašemu chladnému analytickému rozumu. Co je naše celé umění jiného než krásná fikce založená na naší tvůrčí představivosti? Berte toto cvičení tak prostě, jak se vám je snažím předat. Nedělejte nic jiného, jen si představujte atmosféru rozprostírající se kolem vás a naplňující celé ovzduší. Dělejte toto cvičení s řadou různých atmosfér.

Další krok: Zvolte si určitou atmosféru, představte si ji v prostoru kolem sebe a pak udělejte mírný pohyb paží nebo rukou. Snažte se, aby tento pohyb byl v souladu s atmosférou, která vás obklopuje. Jestliže jste si zvolili klidnou a mírnou atmosféru, bude váš pohyb také klidný a mírný. Atmosféra opatrnosti povede vaši ruku opatrně. Opakujte toto prosté cvičení, až pocítíte, že vaše ruka je jakoby prostoupena zvolenou atmosférou. Atmosféra by měla naplňovat vaši paži a plně se vyjadřovat prostřednictvím vašeho pohybu.

Vyhnete se dvěma možným chybám. Nebudete netrpěliví a atmosféru svým pohybem „nepředvádějte“, „nehrajte“. Nepodvádějte sami sebe, důvěřujte síle atmosféry, představujte si ji a dvěřte se jí dost dlouho (nebude to vůbec dlouho!) a pak teprve pohněte paží a rukou v souladu s ní. Další možná chyba, které byste se mohli dopustit, je snaha nutit se pocíťovat atmosféru. Snažte se vyhnout takovému úsilí. Ucítíte ji kolem sebe a v sobě, jakmile se na ni patřičně soustředíte. Vaše city vyvolá sama, bez jakéhokoli zbytečného a rušivého násilí z vaší strany. Bude to přesně jako v životě: Když se setkáte s atmosférou vážné dopravní nehody, nemůžete ji nepocítit.

Přejděte ke komplikovanějším pohybům. Vstaňte, sedněte si, vezměte předmět, přeneste ho na jiné místo, otevřete a zavřete dveře, přerovnejte věci na stole. Snažte se dosáhnout stejných výsledků jako předtím.

Nyní řekněte několik slov, nejdříve bez doprovodného gesta, pak s ním. Slova a gesta musí být zpočátku vysloveně jednoduchá. Zkuste to s běžným textem, jako: „Prosím, sedněte si,“ (vybízející gesto), „Už to nepotřebuju,“ (gesto trhání papíru), „Dejte mi tu knihu, prosím“ (ukazujte). Stejně jako předtím se snažte, aby slova i gesto byly v plném souladu s atmosférou. Dělejte toto cvičení v různých atmosférách.

Přejděte k další fázi tohoto cvičení. Vytvořte kolem sebe atmosféru. Nechte ji dostatečně zesílit, až pocítíte, že je vám známá a blízká. Udělejte jednoduchý pohyb vycházející ze zvolené atmosféry a pak, stále vedení atmosférou, která vás obklopuje, rozvíjejte tento pohyb v jednoduché jednání, až postupně rozehraje krátkou scénku. Dělejte toto cvičení v různých atmosférách, i v takových, které mají dynamičtější povahu, jako extáze, zoufalství, panika, nenávisť, hrdinství.

Opět kolem sebe vytvořte určitou atmosféru, nějakou dobu v ní žijte, a pak se snažte představit si odpovídající okolnosti.

Čtete hry a pak se snažte určovat v nich atmosféry tak, že si je několikrát za sebou představíte (spíš než abyste si je rozumově zdůvodňovali). Pro každou hru můžete vypracovat jakýsi scénář po sobě jdoucích atmosfér. Při práci na takovém scénáři nemusíte brát ohled na rozdělení hry na jednání nebo obrazy, dané autorem, protože atmosféra může zůstat stejná v několika obrazech, nebo se během jednoho obrazu několikrát změnit.

Nepřehlédněte ani celkovou atmosféru hry. Každá hra má svou celkovou atmosféru danou žánrem: tragédie, drama, komedie či fraška, a každá hra má kromě toho svou vlastní individuální atmosféru.

Cvičení na atmosféru můžete dělat velmi úspěšně ve skupině. Při skupinové práci se projeví sjednocující moc atmosféry nad všemi zúčastněnými. Kromě toho, společné úsilí vytvořit atmosféru tak, že si představujete vzduch či prostor naplněný určitým citem, má mnohem silnější účinek, než když se o to pokouší jednotlivci.

A teď se vrátíme k otázce individuálních citů: jak s nimi pracovat profesionálně.

Individuální city herce jsou, nebo každým okamžikem mohou být, velmi nestálé a vrtošivé. Nemůžete rozkázat sám sobě, abyste pravdivě pocítoval radost nebo žal, lásku či nenávist. Příliš často jsou herci nuceni předstírat, že na jevišti skutečně něco cítí, příliš často jsou jejich pokusy vymačkávat ze sebe tyto city. Je-li herec schopen probudit v sobě city, když to chce nebo potřebuje, bývá to ve většině případů spíš šťastná náhoda než triumf technických dovedností.

Jestliže se právě umělecké city nechtějí objevit samy od sebe, musíte je „přivábit“ technickými prostředky, které vám umožní je ovládat.

Existuje několik způsobů, jak vyvolat tvůrčí city, jak je „přivábit“ a ovládnout technickými prostředky. O vycvičené představitivosti a vnímání atmosféry jsme se už zmínili. Teď si povězte ještě o dalších prostředcích a postupně si je vyzkoušejme v praxi.

Zvedněte paži. Položte ji. Co jste udělali? Provedli jste jednoduchý fyzický úkon. Udělali jste gesto. A udělali jste je bez obtíží. Proč? Protože jako každý pohyb je zcela v moci vaší vůle. Nyní udělejte stejné gesto, ale tentokrát je zabarvěte určitou psychickou kvalitou. Takovou kvalitou může být třeba opatrnost. Uděláte své gesto, svůj pohyb opatrně. Neudělali jste je stejně lehce? Opakujte je několikrát za sebou a sledujte, co se stane. Váš pohyb provedený opatrně už není pouhým fyzickým úkonem, získal teď jistou psychologickou nanci. Co je to za nanci?

Je to *pocit* opatrnosti, který nyní naplňuje a prostupuje vaši paži. Podobně, když uděláte s touto kvalitou opatrnosti pohyb celým tělem, bude celé vaše tělo přirozeně naplněno tímto pocitem.

Pocit, to je nádoba, do níž vaše právě umělecké city potečou snadno a samy; je to jakýsi magnet, který k sobě přitahuje city a emoce příbuzné oné kvalitě, kterou jste si pro svůj pohyb vybrali.

Teď se sami sebe zeptejte, zda jste se do citů nutili. Nařizovali jste si „pociťuj opatrnost“? Ne. Jen jste dělali pohyb s jistou kvalitou a tím ve vás vznikl pocit opatrnosti, jehož prostřednictvím jste vyvolali své city. Opakujte svůj pohyb s různými dalšími kvalitami, a city, po kterých toužíte, budou stále silnější.

Je to v podstatě nejjednodušší prostředek k probouzení citů, jestliže budou vzdorovat, budou rozmarné a odmítnou poslušnost právě ve chvíli, kdy je potřebujete ke své profesionální práci.

Po určité době zjistíte, že když si zvolíte určitou kvalitu a přeměníte ji v pocit, získáte mnohem víc, než byste očekávali. Kvalita opatrnosti ve vás, například, může vzbudit nejen cit opatrnosti, ale i celou škálu citů příbuzných podle okolností daných ve hře. Jako vedlejší produkt této kvality můžete cítit podrážděnost nebo ostražitost v případě, že musíte čelit nebezpečí, můžete cítit vřelost a něhu, když chráníte dítě, chlad a odměřenost, když chráníte sami sebe, nebo jistý údiv a zvědavost, proč vlastně máte být opatrní. Všechny tyto nuance citů, jakkoli různorodé, jsou spojeny s pocitem opatrnosti.

Můžete se však ptát, jak lze uplatnit tuto zásadu, když je celé tělo v klidu.

Každá pozice těla může být naplněna psychickou kvalitou stejně jako kterýkoli pohyb. Je třeba si jen říci: „Budu stát, sedět nebo ležet s tou či onou kvalitou,“ a reakce se okamžitě dostaví a vyvolá z nitra vaší duše kaleidoskop citů.

Může se snadno stát, že při práci na určité scéně budete na pochybách, jakou kvalitu, jaký pocit si vybrat. V takovém případě neváhejte a použijte pro svou práci dvě nebo tři kvality. Můžete je vyzkoušet jednu po druhé a najít tak tu nejlepší, nebo je můžete kombinovat všechny najednou. Předpokládejme, že jste si vybrali kvalitu tíhy a zároveň kvalitu zoufalství, zamyšlenosti či hněvu. Nezáleží na tom, kolik takových kvalit si vyberete a zkombinujete; vždy se pro vás slijí v jeden pocit, jako v dominantním akordu v hudbě.

Jakmile své city probudíte, strhnou vás a pro své cvičení, zkoušení či hru na jevišti najdete novou inspiraci.

CVIČENÍ 15

Udělejte jednoduchý přirozený pohyb. Vezměte předmět ze stolu, otevřete či zavřete okno nebo dveře, sedněte si, vstaňte, projděte se nebo proběhněte po místnosti. Udělejte tento pohyb několikrát, abyste ho vykonávali lehce. Nyní mu dodejte určitou kvalitu, dělejte ho klidně, jistě, podrážděně, smutně, bolestně,

z baběle nebo něžně. Pak si v tomto pohybu vyzkoušejte kvality modelování, plutí, létání a vyzářování. Pak vyzkoušejte kvality jako staccato, legato, lehkost, forma atd. Opakujte toto cvičení tak dlouho, dokud odpovídající pocity nenaplní celé vaše tělo a nevyvolají reakci vašich citů. Dávejte si pozor, abyste city ze sebe nevymačkávali; dodržujte zvolenou techniku a spolehněte se na ni. Výsledek neuspěchejte.

Dělejte totéž s výraznými velkými pohyby jako ve cvičení 1.

Opět si zvolte kvalitu pohybu nebo činnosti a připojte k tomu dvě tři slova. I tato slova říkejte s pocitem, který ve vás vzniká.

Cvičíte-li s partnery, vyzkoušejte si jednoduché improvizace s použitím slov. Můžete si improvizovaně zahrát prodavače a případného kupce, hostitele a hosta, krejčího nebo kadeřnici a jejich zákazníky. Před začátkem se dohodněte na kvalitách, které vy a vaši partneři budete v těchto příkladech zkoušet.

Při cvičeních s partnery nepoužívejte příliš mnoho zbytečných slov.

Zbytečné řeči vás často zavádějí, vzbuzují ve vás dojem, že aktivně pracujete, ale ve skutečnosti ochromují jednání a nahrazují je intelektuálním obsahem slov. A tak slovy přetížené cvičení degeneruje v obyčejný rozhovor bez inspirace.

Tato jednoduchá cvičení rozvíjejí i silný pocit harmonie mezi vašim vnitřním životem a jeho vnějšími projevy.

Kapitolu o atmosféře a individuálních citech lze shrnout do těchto hlavních bodů:

1. Atmosféra herce inspiruje.
2. Spojuje publikum s hercem i herce navzájem.
3. Prohlubuje vnímání diváka.
4. Dvě kontrastní atmosféry nemohou existovat současně (ve stejném prostoru). Ale individuální city postavy, i když s atmosférou kontrastují, mohou existovat simultánně s ní.
5. Atmosféra je duší představení.
6. Pozorujte atmosféry v životě.
7. Představte si stejnou scénu v různých atmosférách.
8. Vytvářejte kolem sebe atmosféry bez jakýchkoli daných okolností.
9. Pohybujte se a mluvte v souladu s atmosférou, kterou vytvoříte.
10. Představte si pro atmosféru, kterou vytvoříte, vhodné okolnosti.
11. Sestavte si a dodržujte „scénář“ atmosfér.
12. Provádějte pohyby (činnosti) s určitými kvalitami – pocity – city.

KAPITOLA 5

PSYCHOLOGICKÉ GESTO

*Duše touží přebývat v těle,
protože bez něho nemůže ani jednat, ani cítit.*

Leonardo da Vinci

V předchozí kapitole jsem napsal, že svým citům nemůžeme přímo rozkazovat, ale můžeme je jistými nepřímými prostředky lákat, provokovat a přemlouvat. Totéž platí i o našich přáních a touhách, které se všechny, i když vždy smíšené s city, rodí ve sféře naší vůle.

Klíč k pokladu svých citů jsme našli v psychických kvalitách a poci-tech. Existuje ale takový klíč i k naší vůli? Ano, a najdeme ho v pohybech, v gestu. Snažte se udělat silné, dobře tvarované, ale jednoduché gesto. Opakujte je několikrát a uvidíte, že po nějaké době vaše vůle pod vlivem tohoto gesta zesílí.

Kromě toho zjistíte, že charakter pohybu, který děláte, zaměřuje vaši vůli určitým směrem a vyvolává ve vás určitou touhu, žádost či přání.

A tak lze obecně říct, že síla pohybu probouzí naši vůli, jeho charakter v nás potom probouzí odpovídající touhu a psychická kvalita tohoto pohybu v nás rozeznává city.

Než se podíváme, jak lze tyto prosté zásady aplikovat v naší profesi, uveďme si několik příkladů takových gest, abychom získali širší představu o jejich významu.

Představte si, že máte hrát postavu, která má podle vašeho prvního celkového dojmu silnou, neústupnou vůli, je ovládána dominantní despotickou touhou a naplněna nenávistí a opovržením.

Hledáte odpovídající celkové gesto, které by toto vše vyjadřovalo. A možná, že je po několika pokusech najdete (viz obr. 1).

Je silné a dobře tvarované. Když je několikrát zopakujete, posílí vaši vůli. Pohyb rukou i nohou, konečná pozice celého těla, stejně jako sklon hlavy by měly vyvolávat určitou touhu po panovačném a despotickém chování. Psychické kvality, které naplňují a prostupují každý sval vašeho těla, ve vás vyprovokují city nenávisti a opovržení. Tak prostřednictvím gesta pronikáte do hloubky vlastní psychiky a stimulujete ji.

Další příklad:

Tentokrát si definujte svou postavu jako agresivní, snad i fanaticky zanícenou. Postava je zcela otevřená vlivům přicházejícím shůry a je posedlá touhou přijmout, nebo si i vynutit inspiraci z těchto zdrojů. Je naplněna mystickými pocity, ale zároveň stojí pevně na zemi a přijímá stejně silně i podněty z tohoto světa. Je to tedy postava schopná spojovat v sobě vlivy jak shora, tak zdola (viz obr. 2).

Pro další příklad si zvolíme postavu, která s touto druhou svým způsobem kontrastuje. Je zcela introvertní, netouží komunikovat ani se světem nahoře ani dole, ale nemusí být slabá. Její touha izolovat se může být velmi silná. Zádumčivost prostupuje celé její bytí. Svou samotu může mít ráda (viz obr. 3).

Jako další příklad si představte postavu zcela připoutanou k pozemskému životu. Její egoistická povaha ji neustále stahuje dolů. Všechna její vášnivá přání a touhy jsou poznamenány nízkou přizemností. Necítí sympatie k nikomu a k ničemu. Nedůvěra, podezíravost a obviňování naplňují celý její omezený, dovnitř uzavřený vnitřní svět. Tato postava neuznává přímé a čestné jednání, vždy si vybírá postranní a křivolaké cestičky. Je to ego-centrický, někdy i agresivní typ (viz obr. 4).

Ještě jeden příklad. Můžete vidět v této zvláštní postavě protestující negativní sílu. Jejím hlavním rysem jako by bylo utrpení, snad i s nádechem hněvu a rozhořčení. Na druhé straně ji celou prostupuje určitá slabost (viz obr. 5).

Poslední příklad: Tentokrát je vaší postavou opět slabý typ, neschopný protestovat a prosadit si svůj způsob života – člověk velice citlivý, inklinující k utrpení a sebelitosti, libující si v nárcích (viz obr. 6).

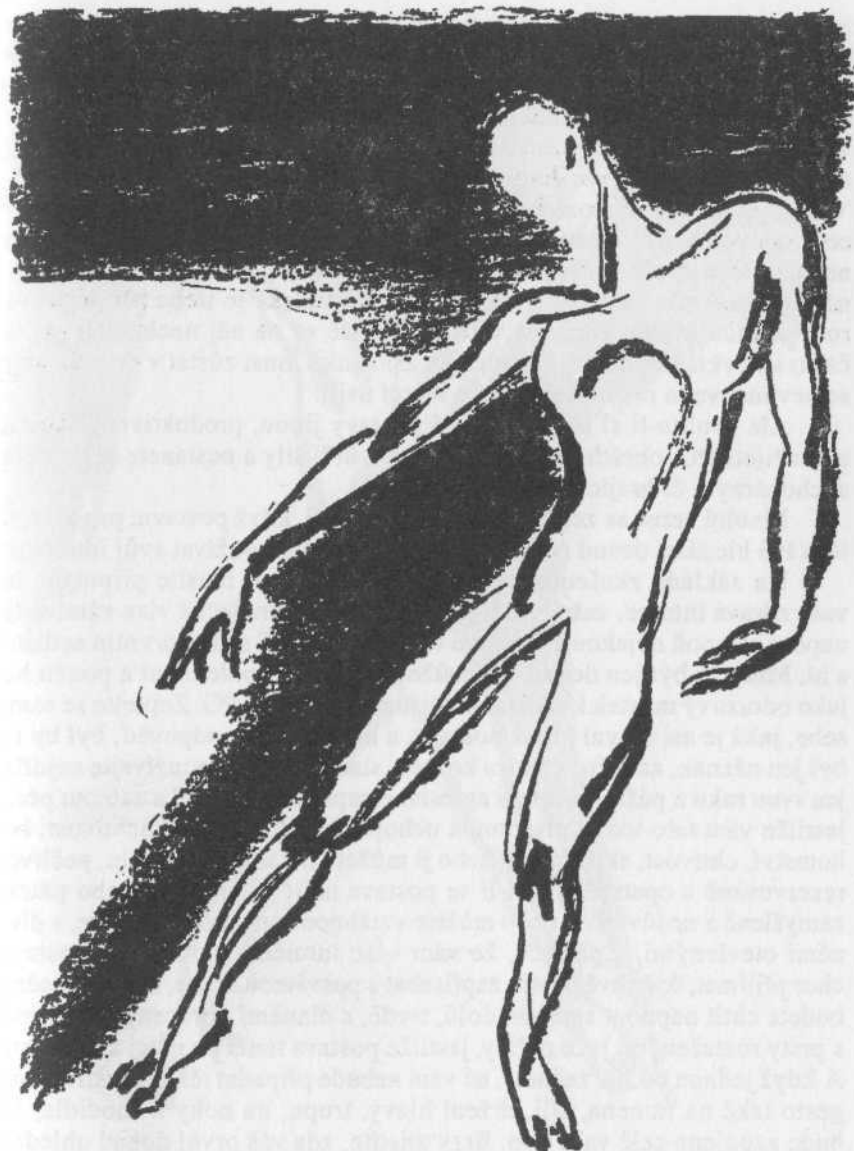
I zde, stejně jako v předchozích případech, pocítíte při hledání a provádění gesta a jeho konečné pozice trojí působení na vaši psychiku.

Chtěl bych zdůraznit, že všechna popisovaná gesta a jejich interpretace jsou pouze příklady možných případů a rozhodně nejsou závazná pro váš individuální přístup k hledání celkových gest.

Nazýváme je psychologická gesta (dále PG), protože jejich cílem je ovlivnit, rozproudit, formovat a naladit celý váš vnitřní svět pro umělecké cíle a účely.

A teď k využití PG v profesionální práci.

Před vámi leží text hry s vaší rolí. Je to zatím jen neoživené literární dílo. Vaším úkolem a úkolem vašich kolegů je přeměnit je v živoucí inscenaci. Co máte dělat, abyste tento úkol splnili? Nejdříve se musíte pokusit prozkoumat svou postavu a proniknout do ní, abyste si uvědomili, koho budete na jevišti hrát. K tomu můžete použít buď analytické myšlení nebo PG. V prvním případě si vybíráte dlouhou a pracnou cestu, protože rozum, obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát. Možná že jste sami zpozorovali,



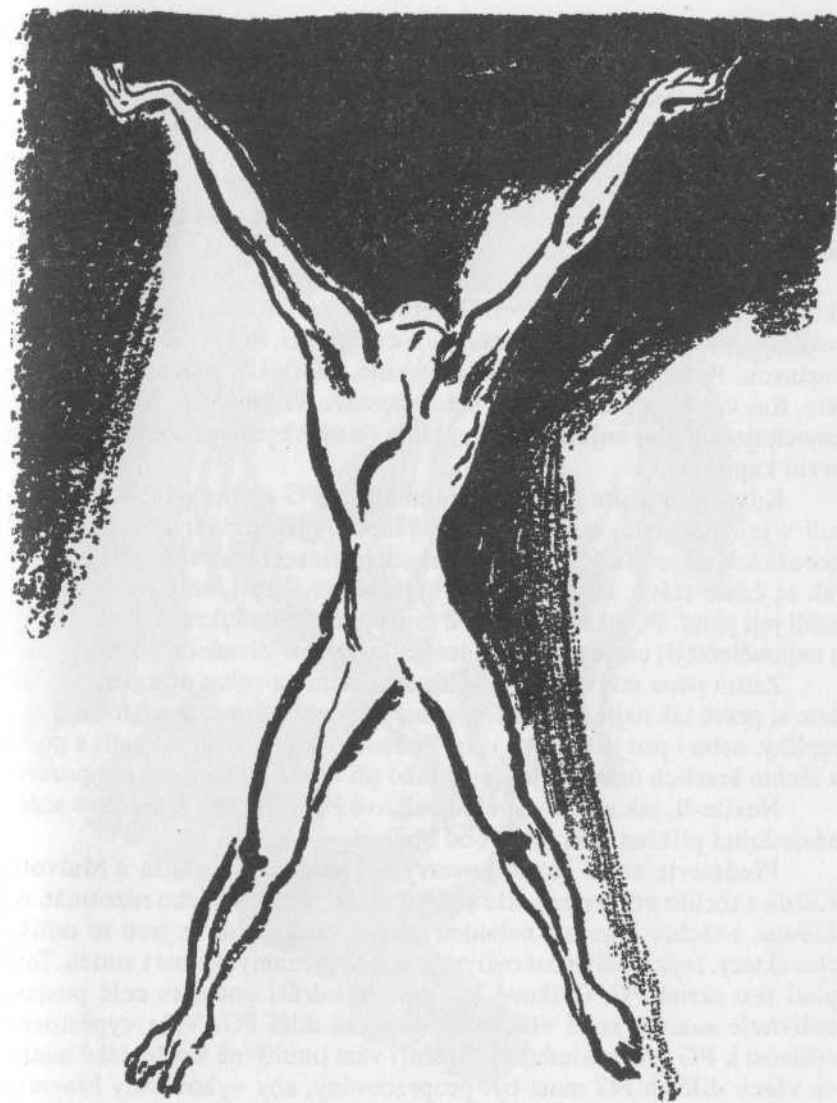
OBR. 1

že čím víc toho o postavě víte, tím je pro vás obtížnější ji zahrát. To je psychologický zákon. Můžete vědět až příliš dobře, jaké jsou city a tužby vaší postavy, ale samotná tato znalost vám pravdivě vyjadřování tužeb nebo upřímné prožívání citů postavy na jevišti neumožní. Je to jako znát všechno o vědě nebo o umění a neuvědomovat si, že tyto znalosti samy o sobě jsou na hony vzdáleny tomu, aby byly této vědě k něčemu dobré. Vaše myšlení vám samozřejmě může být a bude velmi užitečné při hodnocení, opravách, ověřování, doplňování a předkládání alternativ, ale k tomu nemůže dojít dřív, než se prosadí a plně projeví tvůrčí individualita. V žádném případě tím nechci říct, že rozum či intelekt je třeba při přípravě role potlačovat, ale chci vás varovat, abyste se na něj neobraceli příliš často a nekládali do něj své naděje. Zpočátku musí zůstat v pozadí, aby se nevnucoval a neomezoval vaše tvůrčí úsilí.

Ale zvolíte-li si při studiu své postavy jinou, produktivnější cestu a použijete PG, obrátíte se přímo na své tvůrčí síly a nestanete se hercem suchopárným či hrajícím jen ze zvyku.

Mnohý herec se zeptá: Jak mohu najít PG, když postavu, pro kterou toto PG hledám, dosud neznám a nemám přitom používat svůj intelekt?

Na základě zkušeností z předchozích cvičení musíte připustit, že vaše zdravá intuice, vaše tvůrčí představivost a umělecká vize vám vždy napoví alespoň nějakou představu o postavě už při úplně prvním setkání s ní. Může to být jen dohad, ale můžete se na něj spolehnout a použít ho jako odrazový můstek k dalším pokusům o nalezení PG. Zeptejte se sami sebe, jaká je asi hlavní touha postavy, a když najdete odpověď, byť by to byl jen náznak, začněte krok za krokem stavět své PG, používejte nejdřív jen svou ruku a paži. Můžete ji agresivně napřáhnout vpřed a zatnout pěst, jestliže vám tato touha připomíná uchopení či držení (ziskuchtivost, lakomství, chtivost, skrblictví), nebo ji můžete natáhnout pomalu, pečlivě, rezervovaně a opatrně, snaží-li se postava najít svou cestu, nebo pátrat zamýšleně a nedůvěřivě, nebo můžete vztáhnout ruce vzhůru, lehce, s dlaněmi otevřenými, v případě, že vám vaše intuice napovídá, že postava chce přijímat, úpěnlivě prosit, zapřísahat s posvátnou úctou, nebo je možná budete chtít napnout směrem dolů, tvrdě, s dlaněmi obrácenými k zemi, s prsty roztaženými jako pařáty, jestliže postava touží po moci a majetku. A když jednou takhle začnete, už vám nebude připadat těžké rozšířit dané gesto také na ramena, šíji, držení hlavy, trupu, na nohy a chodidla, až bude zapojeno celé vaše tělo. Brzy zjistíte, zda váš první dohad ohledně hlavní touhy postavy byl správný. PG samo vás povede k tomuto zjištění bez přílišného zasahování rozumu. V některých případech můžete pocítit potřebu nezačínat PG z neutrální pozice, ale z pozice, kterou vám napovídá postava. Podívejte se na naše druhé PG (viz obr. 2), které vyjadřuje naprostou otevřenost a expanzi. Vaše postava může být introspektivní a introvertní, ale její hlavní touhu lze určit jako potřebu otevřít se vlivům



OBR. 2

přicházejícím shora. V tomto případě můžete začít ne z neutrální, ale z více či méně uzavřené pozice. Při výběru počáteční pozice jste samozřejmě stejně svobodní jako při vytváření jakéhokoli PG.

Nyní pokračujte v rozvíjení PG, opravujte, zlepšujte je a dodávejte mu přitom další kvality, které nacházíte v postavě, pomalu je tak dovádějte do stadia dokonalosti. Po krátké praxi budete schopni najít správné PG prakticky okamžitě a bude je jen třeba vylepšit a zdokonalit podle vašich pocitů či požadavků režiséra.

Když používáte PG jako prostředek ke zkoumání postavy, děláte ve skutečnosti mnohem víc. Připravujete se k jejímu hraní. Tím, že vypracováváte, vylepšujete, zdokonalujete a cvičíte PG, stáváte se stále víc svou postavou. Probouzejí se ve vás city a vůle. Čím dál v této práci postupujete, tím víc vám PG odhaluje celou postavu ve zhuštěné formě a vy se zmocňujete jejího nejvlastnějšího jádra (o němž jsem se zmínil v závěru první kapitoly).

Když si osvojíte práci prostřednictvím PG a připravíte si tak celou roli v její podstatě, bude pro vás snadné vypracovávat při společných zkouškách na jevišti její detaily. Nebudete muset tápat a bloudit bez cíle, jak se často stává, když začínáte vytvářet svou roli, aniž byste nejprve našli její páteř. PG vám dává právě tuto páteř. Je to nejkratší, nejsnadnější a nejmělečtější cesta přeměny literárního textu v divadelní umělecký tvar.

Zatím jsme mluvili o PG aplikovatelném na celou postavu. Ale můžete si právě tak najít PG pro libovolný úsek role, pro samostatné scény či repliky, nebo i pro jednotlivé věty. Způsob, jak takové gesto najít a použít v těchto kratších úsecích, je stejný jako při hledání PG pro celou postavu.

Nevíte-li, jak uvést v soulad celkové PG s PG pro jednotlivé scény, následující příklad vám tento bod objasní.

Představte si tři různé postavy – Hamleta, Falstaffa a Malvolia. Každá z těchto postav se může rozzlobit, zamyslet se nebo rozesmát. Ale žádnou z těchto činností nebudou dělat stejně, protože jsou to odlišné charaktery. Jejich odlišnost ovlivní jejich hněv, zamyšlenost i smích. Totéž platí pro různá PG. Celkové PG tím, že odráží podstatu celé postavy, ovlivňuje samo o sobě všechna jednotlivá dílčí PG. Vaše vypěstovaná citlivost k PG (viz následující cvičení) vám intuitivně ukáže, jaké nuance ve všech dílčích PG musí být propracovány, aby vyhovovaly hlavnímu PG. Čím víc budete s PG pracovat, tím víc si budete uvědomovat, jak jsou tvárná a jak bezmezní možnosti vám nabízejí v tom, že je můžete podle libosti zabarvovat. To, co může pro suché logické myšlení vypadat jako neřešitelný problém, vyřešíte jednoduše tvůrčí intuicí a představivostí, z nichž pramení PG.

Na druhé straně byste tato dílčí PG měli používat jen tak dlouho, dokud je potřebujete pro studování určité scény, repliky atd., a pak je zcela opustit. Ale celkové PG postavy s vámi zůstane stále.



Další otázka, která vás může napadnout, zní: „Kdo mi řekne, zda PG, které jsem si pro svou postavu našel, je správné?“ Odpověď: Nikdo jiný, než vy sám. Je to váš výtvor, jehož prostřednictvím se vyjadřuje vaše individualita. Je správné, pokud vás jako umělce uspokojuje. Nicméně režisér má právo navrhnout v PG, které jste si našel, změny.

Jediná otázka, kterou si v této souvislosti můžete připustit, je, zda provádíte PG správně, to znamená, zda zachováváte všechny nezbytné podmínky pro takové gesto. Pojďme si tyto podmínky probrat.

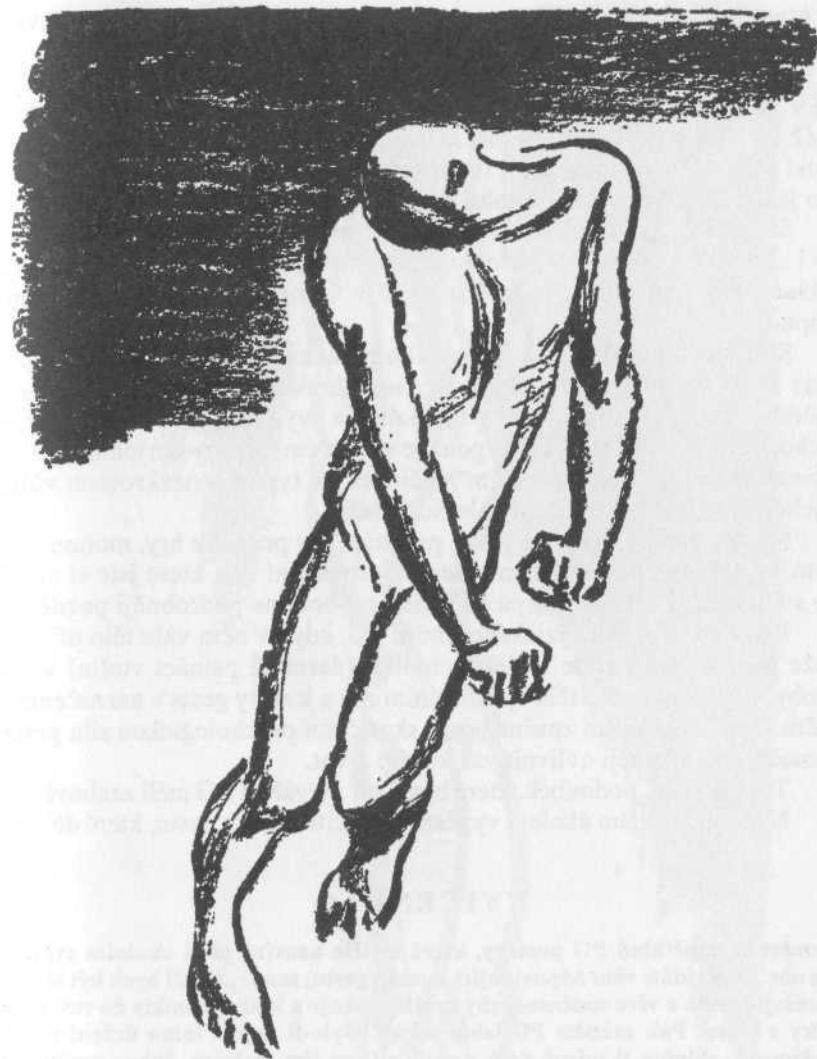
Existují dva druhy gest. Jeden používáme jak na jevišti, tak v každodenním životě – přirozené obyčejné gesto. Druhý typ můžeme nazvat archetypální gesto, gesto, které slouží jako původní model pro nejrozličnější gesta stejného druhu. PG náleží k tomuto druhému typu. Každodenní gesta nejsou schopna probudit naši vůli, protože jsou příliš omezená, příliš slabá a drobná. Nezapojuje se do nich celé tělo, psychika a duše, zatímco PG jako archetyp se jich zcela zmocňuje. (K provádění archetypálních gest jste se připravovali ve cvičení 1, kde jste se učili dělat velké široké pohyby a využívat při tom maxima prostoru kolem sebe.)

PG musí být silné, aby bylo schopné probudit a posílit naši vůli, ale nikdy byste je neměli provádět se zbytečným svalovým napětím (které pohyb spíše oslabuje, než aby zvyšovalo jeho energii). Ovšem je-li vaše PG prudké, jako bylo gesto vybrané pro náš první příklad (viz obr. 1), pak se nemůžete vyhnout použití svalové síly, ale i v tom případě musí být skutečná síla gesta víc psychická než fyzická. Představte si milující matku tisknoucí své dítě k prsům s velikou silou mateřské lásky, a přesto se svaly téměř zcela uvolněnými. Jestliže jste správně a dostatečně cvičili modelující, plující, létající a vyzařující pohyby (viz kapitola 1), víte, že skutečná síla nemá nic společného s přepínáním svalů.

Ve dvou posledních příkladech (5 a 6) jsme si stanovili, že postavy jsou více či méně slabé. To může vyvolat otázku, jestli při vytváření slabé postavy by i samotné gesto nemělo ztratit svou sílu. Odpověď: rozhodně ne. PG musí vždy zůstat silné a slabost je třeba pokládat jen za jeho kvalitu. Psychická síla vašeho gesta neutrpí, když je uděláte jemně, něžně, vřele, s láskou nebo i s takovými kvalitami jako lenost či únava, kombinovanými se slabostí. Kromě toho, silné PG provádí herec, ne postava, a líná, unavená a slabá je postava, ne herec.

PG by mělo být co nejjednodušší, protože jeho úkolem je shrnout složitou psychiku postavy do přehledné formy. Zkoncentrovat ji do její podstaty. Složitě PG tuto funkci plnit nemůže. Skutečné PG se bude podobat skice načrtnuté uhlem na malířově plátně předtím, než začne pracovat na detailech. Jinými slovy, je to lešení, na němž bude vztyčena celá komplikovaná architektonická konstrukce postavy.

PG musí mít také velmi jasnou a určitou formu. Jakákoli neurčitost v něm vám ukáže, že to ještě není podstata, jádro psychiky postavy, na



OBR. 4

níž pracujete. (Smysl pro formu, jak si vzpomínáte, byl obsažen ve cvičeních pohybů s kvalitou modelování, plutí apod. v kapitole 1.)

Hodně také záleží na tempu, v němž nalezené PG provádíte. Každý žije v jiném tempu. Závisí to především na jeho temperamentu a osudu. Totéž lze říci o postavách ve hře. Celkové tempo, v němž postava žije, závisí především na tom, jak ji interpretujete. Srovnajte obrázky 2 a 3. Je vám jasné, že životní tempo toho prvního je mnohem rychlejší?

Stejně PG prováděné v různém tempu může změnit všechny své kvality i sílu vůle i citlivost k různým nuancím. Vezměte kterýkoli z našich příkladů PG a snažte se je udělat nejdřív v pomalém a pak v rychlém tempu.

Studujte například gesto z prvního obrázku: ve zpomaleném tempu v nás vyvolává představu diktátorského charakteru, spíš přemýšlivého, chytrého, schopného plánovat a intrikovat a svým způsobem trpělivého a schopného se ovládat. Když se použije v rychlém, bleskovém tempu, stává se tento charakter nemilosrdným zločineckým typem s nezkrotnou vůlí, neschopným jakéhokoli racionálního jednání.

Mnohé změny, jimiž postavy procházejí v průběhu hry, mohou být často vyjádřeny pouhou změnou tempa provádění PG, které jste si našli pro svou roli. (Problém tempa na jevišti probereme podrobněji později.)

Když jste dosáhli fyzického limitu PG, když v něm vaše tělo už nemůže pokračovat, snažte se ještě chvíli (deset až patnáct vteřin) vyjít jakoby za hranice svého těla vyzařováním síly a kvality gesta v naznačeném směru. Toto vyzařování značně posílí skutečnou psychologickou sílu gesta a umožní mu mocněji ovlivnit váš vnitřní život.

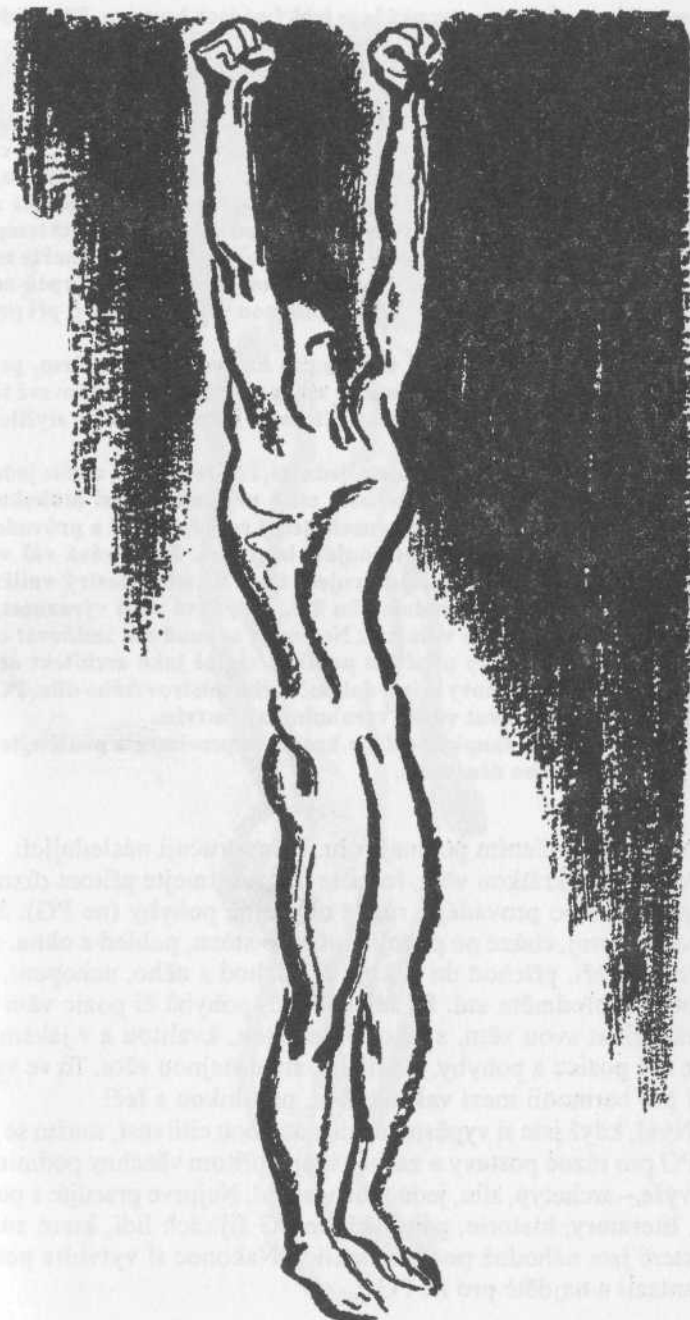
To je několik podmínek, které byste při vytváření PG měli zachovávat. Nyní bude vaším úkolem vypěstovat si citlivost ke gestu, které děláte.

CVIČENÍ 16

Vezměte si například PG postavy, která se tiše uzavírá před okolním světem (viz obr. 7). Najděte větu odpovídající tomuto gestu, snad: „Chtěl bych být sám“. Zkoušejte gesto a větu současně, aby kvality pokoje a klidu pronikly do vaší psychiky a hlasu. Pak začněte PG lehce měnit. Bylo-li dejme tomu držení hlavy vzpřímené, skloňte ji mírně dolů a podívejte se tím směrem. Jakou změnu to způsobilo ve vaší psychice? Pociťili jste, že ke kvalitě klidu se připojil mírný odstín naléhání a tvrdohlavosti?

Udělejte toto pozměněné gesto několikrát, až budete schopni říci svou větu v plném souladu s danou změnou.

Opět gesto pozměňte. Tentokrát mírně pokrčte pravé koleno a přeneste váhu těla na levou nohu. Gesto by tak mohlo získat nuanci kapitulace. Pozvedněte ruku k bradě a kvalita kapitulace zesílí a objeví se nové odstíny osudovosti a osamělosti. Zakloňte hlavu a zavřete oči: může se objevit bolest a prosba. Obráťte dlaň ven: sebeobrana. Nakloňte hlavu na stranu: sebelítost. Ohněte na



OBR. 5

každé ruce tři prostřední prsty: ukáže se lehký nádech humoru. Při každé změně říkejte stejnou větu v souladu s gestem.

Pamatujte, že toto jsou jen příklady několika možných prožitků, které ve vás PG mohou vyvolat. Rada podobných změn může být nekonečná. Výklad změn a jejich gest záleží jen na vás. Čím menší je změna ve vašem gestu, tím jemnější citlivost to ve vás vypěstuje. Pokračujte v tomto cvičení, až celé vaše tělo – držení hlavy, ramen, šíje, pohyby paží, rukou, prstů, loktů, trupu, nohou, směr vašeho pohledu – bude ve vás probouzet odpovídající psychické reakce.

Vezměte si jakékoli PG, provádějte je nějakou dobu v pomalém tempu a pak je postupně zrychlujte, až dosáhnete tempa co nejrychlejšího. Snažte se uvědomit si sebemenší psychologickou reakci, kterou ve vás daný stupeň zrychlení vyvolá. Pro každý stupeň najdete novou vhodnou větu a říkejte ji při provádění gesta.

Toto cvičení značně posílí i váš cit pro harmonii mezi tělem, psychikou a řečí. Až si tento cit vypěstujete, budete schopni prohlásit: „Cítím své tělo a řeč jako přímé pokračování své psychiky. Cítím je jako viditelné a slyšitelné součásti své duše.“

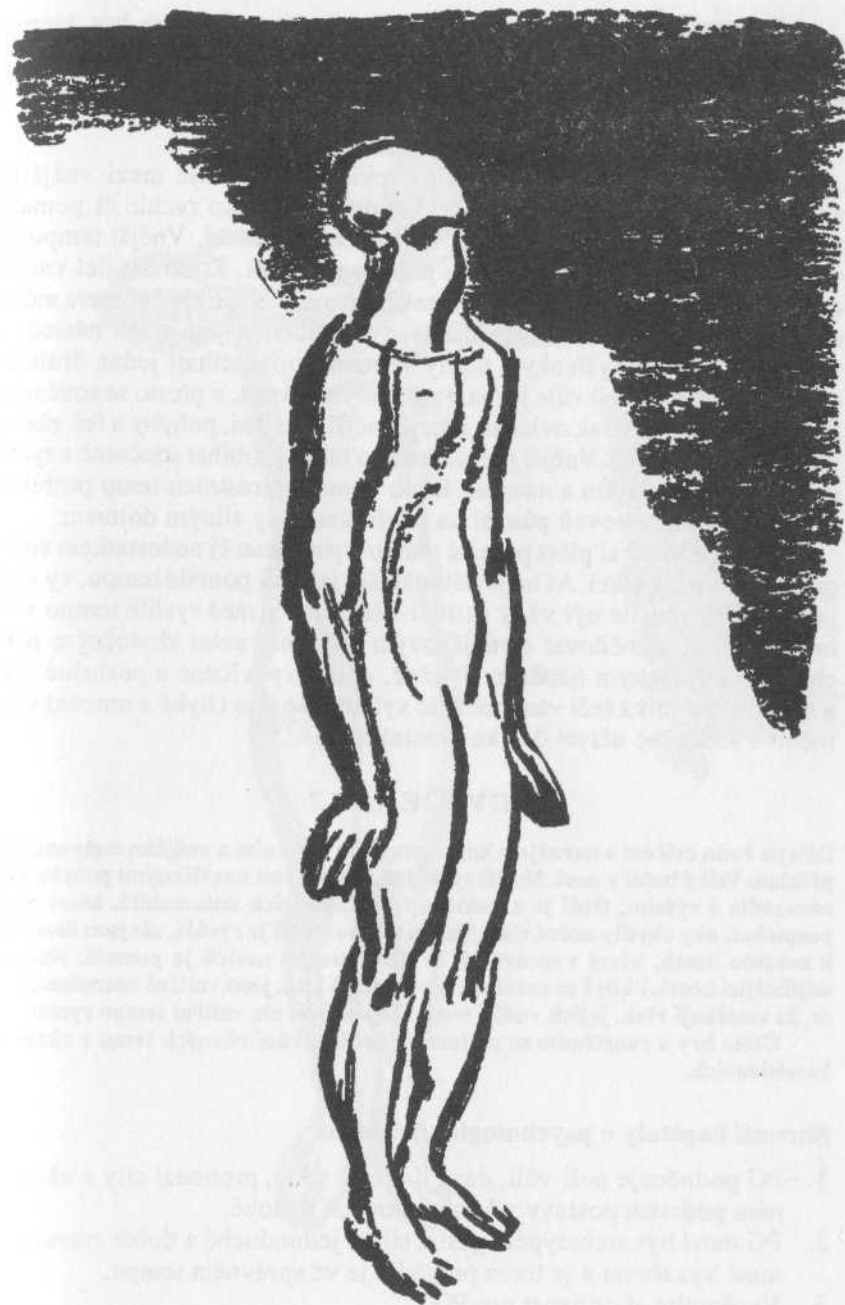
Brzy zpozorujete, že když hrajete, jednáte, říkáte repliky, děláte jednoduchá přirozená gesta, PG je svým způsobem stále přítomné kdesi hluboko ve vaší mysli. Pomáhá vám a vede vás jako neviditelný režisér, přítel a průvodce, který nikdy nezklame, když nejvíc potřebujete inspiraci. Zachovává váš výkon ve zhuštěné krystalické podobě. Zpozorujete také, že silný pestrý vnitřní život, který v sobě evokujete prostřednictvím PG, vám dává větší výraznost, jakkoli ekonomická a zdrženlivá je vaše hra. Nemusím se snad ani zmiňovat o tom, že samotné PG nesmíte nikdy předvést publiku, stejně jako architekt neukazuje obecnostvu lešení své budovy místo dokončeného mistrovského díla. PG je lešením vaší role a musí zůstat vašim výrobním tajemstvím.

Jestliže cvičíte ve skupině, dělejte krátké improvizace a používejte při tom různá PG pro každého účastníka.

Navíc ke cvičením počínaje obr. 7 doporučuji následující:

Vyberte si krátkou větu, řekněte ji a zaujímejte přitom různé přirozené pozice nebo provádějte různé obyčejné pohyby (ne PG). Může to být sed, leh, stoj, chůze po pokoji, opření o stěnu, pohled z okna, zavírání a otvírání dveří, příchod do pokoje či odchod z něho, uchopení, puštění či odhození předmětu atd. Každý z těchto pohybů či pozic vám napoví, jak máte říkat svou větu, s jakou intenzitou, kvalitou a v jakém tempu. Měňte své pozice a pohyby, ale říkejte stále stejnou větu. To ve vás posílí smysl pro harmonii mezi vaším tělem, psychikou a řečí.

Nyní, když jste si vypěstovali dostatečnou citlivost, snažte se vytvořit sérii PG pro různé postavy a zachovávejte přitom všechny podmínky uvedené výše – archetyp, sílu, jednoduchost atd. Nejprve pracujte s postavami z her, literatury, historie, pak hledejte PG žijících lidí, které znáte, pak lidí, které jste náhodně potkali na ulici. Nakonec si vytvořte postavy ve své fantazii a najděte pro ně PG.



OBR. 6

Jako další stupeň tohoto cvičení si vyberte postavu ze hry, kterou jste nikdy neviděli ani v ní nehráli. Najděte a vypracujte pro ni PG. Zcela je absorbuje a pak se pokuste nazkoušet krátkou scénu ze hry na základě tohoto PG. (Je-li to možné, zkoušejte s partnery.)

Na závěr několik slov týkajících se tempa.

Naše obvyklé pojetí tempa na jevišti nerozlišuje mezi vnějším a vnitřním tempem. Vnitřní tempo lze definovat jako rychlé či pomalé střídání myšlenek, představ, citů, volných impulsů atd. Vnější tempo je vyjadřován rychlým či pomalým pohybem či řečí. Kontrastující vnější a vnitřní tempo může na jevišti existovat zároveň. Například postava může něco nebo někoho netrpělivě očekávat, představy v její mysli následují v rychlém sledu, myšlenky a touhy se rozněcují a stíhají jedna druhou, objevují se, mizí, její vůle je maximálně vybičována, a přesto se současně dokáže tato postava tak ovládat, že její vnější chování, pohyby a řeč zůstanou klidné a pomalé. Vnější pomalé tempo může probíhat současně s rychlým tempem vnitřním a naopak. Efekt dvou kontrastních temp probíhajících na jevišti zároveň působí na publikum vždy silným dojmem.

Neměli byste si plést pomalé tempo s pasivitou či nedostatkem energie v samotném herci. Ať na jevišti užíváte jakkoli pomalé tempo, vy sám jako umělec musíte být vždy aktivní. Na druhé straně rychlé tempo vaší hry se nesmí zaměňovat s vnějškovým spěchem nebo zbytečným psychickým a fyzickým napětím. Pružné, dobře vycvičené a poslušné tělo a správná technika řeči vám pomůže vyhnout se této chybě a umožní vám měnit a současně užívat dvě kontrastní tempa.

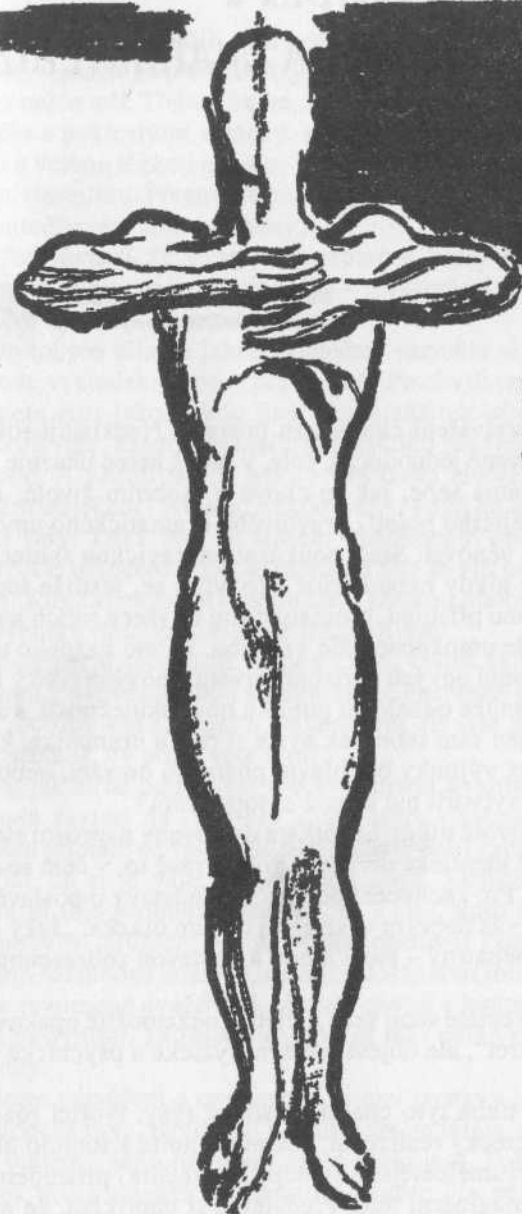
CVIČENÍ 17

Dělejte řadu cvičení s navzájem kontrastujícím vnitřním a vnějším tempem. Například: Velký hotel v noci. Nosiči rychlými, obratnými nacvičenými pohyby nosí zavazadla z výtahu, třídí je a nakládají do čekajících automobilů, které musí pospíchat, a rychle chytily noční vlak. Vnější tempo sluhů je rychlé, ale jsou lhostejní k neklidu hostů, které vyprovázejí. Vnitřní tempo nosičů je pomalé. Naopak odjíždějící hosté, i když se snaží zachovat vnější klid, jsou vnitřně rozrušení, bojí se, že zmeškají vlak, jejich vnější tempo je pomalé, ale vnitřní tempo rychlé.

Čtete hru a soustředíte se přitom na vyhledávání různých temp v různých kombinacích.

Shrnutí kapitoly o psychologickém gestu:

1. PG podněcuje naši vůli, dává jí určitý směr, probouzí city a ukazuje nám postatu postavy v koncentrované podobě.
2. PG může být archetypem gesta, silné, jednoduché a dobře tvarované, musí vyzařovat a je třeba provádět je ve správném tempu.
3. Vypěstujte si citlivost pro PG.
4. Rozlišujte mezi vnitřním a vnějším tempem.



CHARAKTER POSTAVY A CHARAKTERIZACE

*Hercova přirozenost, ať vědomě
či podvědomě, touží po proměně.*

Nyní si probereme vytváření charakteru postavy. Neexistují role, které lze pokládat za tak zvaně jednoduché, role, v nichž herec ukazuje publiku vždy stejný typ – sama sebe, jak se chová v osobním životě. Existuje mnoho příčin zavádějícího pojetí „pravdivého dramatického umění“, ale těm se tu nebudeme věnovat. Stačí poukázat na tragickou skutečnost, že divadlo jako takové nikdy nebude růst a rozvíjet se, jestliže tomuto již hluboce zakořeněnému přístupu, prosazujícímu ve všech rolích jen vlastní psychiku herce, bude umožněno dále vzkvétat. Cílem každého umění je objevování a odhalování nových horizontů života a nových rysů v lidských bytostech. Herec nemůže odhalovat publiku nové skutečnosti, když bude na jevišti ukazovat jen sám sebe. Jak byste si cenili dramatika, kdyby ve všech jeho hrách bez výjimky byl hlavní postavou on sám, nebo malíře, který není schopen vytvořit nic kromě autoportrétů?

Stejně jako v životě nikdy nepotkáte dvě osoby naprosto stejné, tak nikdy nenajdete dvě identické divadelní role. Právě to, v čem se odlišují, z nich dělá postavy. Pro zachycení počáteční představy o postavě, kterou máte hrát, bude pro vás dobrým výchozím bodem otázka: „Jaký je rozdíl – jakkoli drobný a nepatrný – mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem?“

Když se takto zeptáte sami sebe, nejenže nezatoužíte opakovaně malovat svůj „autoportrét“, ale objevíte hlavní fyzické a psychické rysy své jevištní postavy.

Pak je ovšem třeba tyto charakteristické rysy, tvořící rozdíl mezi vámi a postavou, herecky realizovat. Jak přistoupíte k tomuto úkolu?

Nejkratším, nejmělečtější (a nezáživnějším) přístupem je najít pro svou postavu imaginární tělo. Představte si například, že máte hrát postavu, jejíž charakter lze definovat jako líný, loudavý a těžkopádný (psychicky i fyzicky). Tyto kvality nemusí být výslovně zdůrazňovány, jak tomu bývá v komediích. Mohou se projevat třeba jen nepozorovatelně.

nými náznaky. A přesto jsou to typické rysy postavy, které je třeba vyjádřit.

Jakmile jste si určili tyto rysy a kvality role – ve srovnání s vašimi vlastními – snažte se představit, jaké tělo taková líná, těžkopádná a pomalá postava může mít. Třeba zjistíte, že by to mohlo být tlusté, zavalité, nevysoké tělo s pokleslými rameny, silnou šíjí, dlouhými lhostejně visícími pažemi a velkou těžkou hlavou. Toto tělo je samozřejmě na hony vzdáleno vašemu vlastnímu. Přesto tak musíte působit a vystupovat. Jak postupovat při uskutečňování této proměny?

Představte si, že ve stejném prostoru, který zabíráte svým vlastním skutečným tělem, existuje jiné tělo – imaginární tělo vaší postavy, které jste právě vytvořili ve své fantazii.

Do tohoto těla se jakoby oblečte; vezměte si je na sebe jako šaty. Jaký bude výsledek tohoto „převleku“? Po chvíli (nebo možná okamžitě) se začnete cítit jako někdo jiný. Tento zážitek je velmi podobný tomu, který prožíváte, když se skutečně za někoho převléknete – na maškarním bále apod. A všimli jste si někdy v běžném životě, jak odlišně se cítíte v různém oblečení? Nejste „někdo jiný“, když na sobě máte župan nebo večerní šaty; když jste ve starém obnošeném obleku nebo ve zbrusu novém? Ale oblečení do imaginárního těla je víc než jakýkoli převlek či kostým. Když si osvojíte imaginární fyzickou podobu postavy, ovlivní to vaši psychiku desetkrát víc než jakékoli šaty.

Imaginární tělo stojí jakoby mezi vaším skutečným tělem a vaší psychikou a ovlivňuje obojí stejnou silou. Postupně se začínáte pohybovat, mluvit a cítit v souladu s ním, to znamená, že vaše postava přebývá ve vás (nebo chcete-li, vy přebýváte v ní).

To, jak silně budete při hře vyjadřovat kvality svého imaginárního těla, bude záviset na typu hry a na vašem vlastním vkusu a přání. Ale v každém případě se vaše celé bytí, psychické i fyzické, změní – neváhal bych říci, že si je vaše postava přivlastní. Skutečně přijaté a pocítěné imaginární tělo probudí hercovu vůli a city, sladí je s charakteristickou řečí a pohyby: přemění herce v jinou postavu! Pouhé diskutování o postavě, její rozumová analýza, nemůže dosáhnout tohoto žádaného účinku, protože rozumové uvažování, jakkoli chytré a bystré, vás nechává chladnými a pasivními, zatímco imaginární tělo může působit přímo na vaši vůli a city.

Berte vytváření a osvojování si cizí postavy jako jistý druh rychlé a jednoduché hry. „Hrajte si“ s imaginárním tělem, měňte a zdokonalujte ho, až budete s jeho podobou zcela spokojeni. Pokud vaše netrpělivost výsledek příliš neuspěchá, nemůžete v této hře prohrát. Vaše umělecká přirozenost se musí prosadit, pokud ji nebudete nutit dané imaginární tělo předčasně „hrát“. Naučte se na ni s plnou důvěrou spolehnout a ona vás neklame.

Nesnažte se o vnější zdůrazňování a násilné přehánění jemných inspirativních podnětů, které k vám přicházejí z vašeho „nového těla“. Teprve až se při jeho používání začnete cítit zcela svobodně, pravdivě a přirozeně, můžete začít zkoušet svou postavu s textem a aranžmá, ať už doma, nebo na jevišti.

V některých případech zjistíte, že stačí používat jen část imaginárního těla: například dlouhé visící paže mohou náhle změnit celou vaši psychiku a dát vašemu vlastnímu tělu potřebný rozměr. Ale vždy dbejte, aby se v postavu, kterou máte zobrazovat, přeměnila celá vaše bytost.

Když k imaginárnímu tělu připojíte ještě imaginární centrum (viz kapitola 1), posílíte jeho působení a získáte mnoho dalších nečekaných nuancí.

Pokud toto centrum zůstává uprostřed vaší hrudi (představujeme si, že je několik palců hluboko), budete cítit, že jste stále sami sebou a plně se ovládáte, jen ve vašich pohybech je víc energie a harmonie, vaše tělo se přibližuje „ideálu“. Ale jakmile se pokusíte přemístit centrum jinam, ať už uvnitř či mimo své tělo, pocítíte, že se změní celý váš psychický a fyzický postoj, stejně jako se mění, když vstupujete do imaginárního těla. Zpozorujete, že centrum dokáže zkoncentrovat celou vaši bytost do jednoho bodu, z něhož vyzařuje vaše aktivita. Když například přesunete centrum z hrudi do hlavy, začnete si uvědomovat, že ve vašem projevu získává výraznou roli prvek myšlení. Ze svého sídla ve vaší hlavě bude imaginární centrum okamžitě nebo postupně koordinovat všechny vaše pohyby, ovlivní celý fyzický postoj, bude motivovat vaše chování, jednání a řeč a naladí vaši psychiku tak, že zcela přirozeně pocítíte, že prvek myšlení je pro váš herecký výkon životně důležitý.

Ale bez ohledu na to, kam se rozhodnete centrum umístit, dosáhnete zcela odlišného účinku, jakmile změníte jeho kvalitu. Nestačí umístit je například do hlavy a nechat je tam působit. Musíte je dál stimulovat tím, že je obdaříte různými kvalitami. U postavy moudrého muže si, dejme tomu, centrum ve své hlavě představíte velké, jasné a vyzařující, zatím co u hloupého, fanatického a omezeného člověka si představíte centrum malé, tvrdé a strnulé. Musíte se osvobodit od jakýchkoli zábran a představovat si centra různých typů tak dlouho, dokud jsou tyto variace slučitelné s rolí, kterou hrajete.

Zkuste si teď několik příkladů: Umístěte měkké, teplé, spíš větší centrum do oblasti žaludku a můžete pocítit psychiku člověka spokojeného se sebou samým, zemitého, trochu těžkopádného a možná i veselého, se smyslem pro humor. Umístěte malé tvrdé centrum na špičku nosu a bude z vás člověk zvědavý, vyzvídavý, nepříjemně všetečný, který do všeho strká nos. Přesuňte centrum do jednoho oka a zpozorujete, jako byste se stali lstivými, vychytralými a snad i pokryteckými. Představte si velké, tupé, těžké a rozbředlé centrum umístěné vně sedací části vašich kalhot,

a dostanete postavu nepříliš čestnou, směšnou a zbabělou. Centrum umístěné pár stop před očima nebo čelem může vyvolávat pocit ostré, pronikavé a prozíravé mysli. Vřelé, horké, plamenné centrum ve vašem srdci ve vás může probudit cit odvahy, lásky a hrdinství.

Můžete si představit i pohyblivé centrum. Ať se vám pomalu houpe před čelem a čas od času vám zakrouží kolem hlavy, a pocítíte psychiku poplašené, zmatené osoby; nebo ho nechte kroužit nepravidelně kolem celého vašeho těla, v různých tempech, nechte ho hned stoupat a hned zas klesat a důsledkem bude bez pochyby pocit opilosti.

Když budete takto svobodně a hravě experimentovat, otevřou se před vámi nespočetné možnosti. Brzy si na tuto hru zvyknete a oceníte jak její zábavnost, tak její velký praktický význam.

Imaginární centrum vám slouží především pro postavu jako celek. Ale můžete je použít pro různé scény i jednotlivé pohyby. Předpokládejme, že pracujete na roli Dona Quijota. Vidíte jeho staré vzpřímené hubené tělo, vidíte jeho vznešenou, ohnivou, ale excentrickou a těkavou mysl a rozhodnete se umístit malé, ale mocné, vyzařující a neustále vířící centrum vysoko nad jeho hlavu. To vám může sloužit pro celou postavu Dona Quijota. Ale dostáváte se ke scéně, kdy bojuje s imaginárními nepřáteli a čaroději. Rytíř se přikrčí a rychlostí blesku skáče do prázdna. Jeho centrum, nyní temné a tvrdé, vystřelí z výše do jeho hrudi, dusí jeho dech. Jako míček na dlouhé gumě létá centrum vpřed a vrací se zpět, vrhá se napravo a nalevo hledajíc nepřítele. Stále znovu se Rytíř vrhá za „míčkem“ do všech směrů, až je po boji. Rytíř je vyčerpán, centrum klesá pomalu na zem a pak stejně pomalu vystupuje opět na své původní místo a vyzařuje a víří jako předtím.

Pro lepší pochopení jsem tu uvedl některé jasné a snad až groteskní příklady. Ale použití imaginárního centra ve většině případů (zvláště v moderních hrách) vyžaduje mnohem jemnější aplikaci. Jakkoli silný je pocit, který ve vás centrum vyvolává, bude vždy záviset na vašem úsudku, do jaké míry chcete tento pocit ukazovat při hře.

Jak imaginární tělo, tak imaginární centrum, ať už je používáte zároveň, nebo každé zvlášť, vám pomohou vytvořit charakter postavy.

Nyní se pokusme rozlišovat mezi charakterem postavy jako celkem a jednotlivými charakteristickými rysy. Charakteristickým rysem může být cokoli, co je dané postavě vlastní: typický pohyb, charakteristický způsob řeči, stále se opakující návyk, určitý způsob smíchu, chůze či nošení obleku, zvláštní způsob držení rukou či nezvyklý sklon hlavy atd. Tyto zvláštnosti jsou jistým druhem „posledních dotyků“, které umělec věnuje svému dílu. Celá postava jako by se takovým zvláštním drobným rysem stávala živější, lidštější a pravdivější. Jakmile divák takový rys zpozoruje, svým způsobem si ho oblíbí a bude ho očekávat. Ale taková

charakterizace by měla vycházet z charakteru postavy jako celku a odrážet významnou část její psychologické podoby.

Uvedme si několik příkladů: Charakteristický rys líného, upovídaného člověka, neschopného dělat jakoukoli práci, by se mohl projevovat pažemi přitisknutými k bokům s lokty v pravém úhlu a rukama volně visícíma. Roztržitá postava by mohla při rozhovoru s jinou charakteristickým způsobem pomrkávat a současně gestikulovat s ukazovákem namířeným na svého spolubesedníka a dělat pauzy s mírně pootevřenou pusou, než si utřídí myšlenky a vyjádří je slovy. Uminěná, hašteřivá postava může, když poslouchá jiné lidi, lehce potřásat hlavou, jako by si připravovala negativní odpověď. Sebevědomý člověk si bude pohrávat se svým oblekem, dotýkat se knoflíků a urovnávat si záhyby. Zbabělec by mohl tisknout prsty k sobě a snažit se schovat palce. Pedantská povaha se může bezděčně dotýkat věcí kolem sebe, narovnávat je a aranžovat, pokud možno symetricky. Misanthrop bude možná právě tak bezděčně odstrkovat od sebe věci, které má v dosahu. Ne zcela upřímný či lstivý člověk může mít ve zvyku vrhat při rozhovoru rychlé pohledy na strop atd.

Někdy může i samotný charakteristický rys pomoci vyvolat celý charakter postavy.

Když vytváříte postavu a hledáte pro ni charakteristický rys, může vám do značné míry pomoci pozorování lidí kolem vás, při němž najdete mnoho inspirujících podnětů. Ale abyste se vyhnuli pouhému kopírování života, nedoporučoval bych taková pozorování dřív, než jste využili svou vlastní tvůrčí představivost. Kromě toho, schopnost pozorovat je větší, když přesně víte, co hledáte.

Není třeba uvádět tu žádná zvláštní cvičení. Můžete si je sami vymýšlet, když si budete „hrát“ s imaginárními těly a pohyblivými a měnícími se centry a představovat si vhodnou charakterizaci pro své postavy. Pomůže vám, když se kromě této „hry“ budete snažit pozorovat a objevovat, kde a jaký druh centra má ten či onen člověk ve skutečném životě.

KAPITOLA 7

TVŮRČÍ INDIVIDUALITA

*Aby mohl člověk pracovat s inspirací,
musí si uvědomovat svou vlastní individualitu.*

Je třeba vysvětlit si termín „tvůrčí individualita umělce“ ve smyslu používaném v této knize. I krátké seznámení s jejími kvalitami může být užitečné pro herce, který hledá cesty k svobodnému rozvoji svých vnitřních sil.

Kdybyste například požádali dva stejně talentované umělce, aby co nejpresněji namalovali stejnou krajinu, vznikly by dva podstatně odlišné obrazy. Důvod je zřejmý: každý bude nevyhnutelně malovat svůj individuální dojem z této krajiny. Jeden z nich může dávat přednost vyjádření atmosféry krajiny, kráse jejich linií a tvarů, druhý třeba zdůrazní kontrasty, hru světla a stínů nebo některý jiný aspekt typický pro jeho vidění a způsob výrazu. Z toho vyplývá, že tatáž krajina bude oběma sloužit jako prostředek k vyjádření jejich tvůrčí individuality; jak se v tomto ohledu liší, bude zřejmé z jejich obrazů.

Tvůrčí individualita každého umělce se projevuje v dominantní myšlence, která jako leitmotiv prostupuje všechna jeho díla. To platí i o tvůrčí individualitě herce.

Často se říká, že Shakespeare vytvořil jen jednoho Hamleta. Ale kdo může říct s jistotou, jaký Hamlet existoval v Shakespearových představách? Ve skutečnosti je a musí být tolik Hamletů, kolik je talentovaných a inspirovaných herců, kteří jsou schopni prosadit své koncepty této postavy. Tvůrčí individualita každého z nich určuje jeho vlastního jedinečného Hamleta. Neboť herec, který si přeje být jevištním umělcem, musí s veškerou skromností i troufalostí toužit po individuální interpretaci svých rolí. Ale jak se projevuje jeho tvůrčí individualita v okamžicích inspirace?

V běžném životě identifikujeme sami sebe jako já; „já chci, já cítím, já myslím“. Toto „já“ spojujeme se svým tělem, zvyky, způsobem života, rodinou, společenským postavením a vším ostatním, co představuje normální existenci, ale v okamžicích inspirace prochází umělcovo já určitou proměnou. Snažte se vzpomenout, jak vám bylo v takových okamžicích.

Co se stalo s vaším všedním já? Neustoupilo do pozadí, nepřenechalo své místo jinému já a nepocitovali jste toto druhé já jako skutečného umělce v sobě?

Pokud jste někdy zažili takové okamžiky, vzpomenete si, že s příchodem tohoto nového já jste pocítili především příliv energie, v běžném životě nepoznaný. Tato energie prostoupila celou vaši bytost, vyzařovala z vás do okolí, naplňovala jeviště a proudila přes rampu do obecnstva. Spojovala vás s divákem a sdělovala mu všechny vaše tvůrčí záměry, myšlenky, představy a city. Díky této energii si také plně uvědomujete a prožíváte to, co jsme v této knize nazvali vaší skutečnou existencí na jevišti.

Nemůžete nepociťovat změny, které se pod vlivem tohoto mocného druhého já odehrávají ve vašem vědomí. Toto vyšší já je obohacuje a rozšiřuje. Začínáte v sobě rozlišovat tři bytosti. Každá má svůj určitý charakter, každá plní svůj vlastní úkol a je poměrně nezávislá. Zastavme se teď na chvíli a prohlédneme si zblízka tyto tři bytosti a jejich různé funkce.

Když ztělesňujete postavu na jevišti, používáte své city, hlas, své tělo a jeho pohyby. Je to jakýsi „stavební materiál“, z něhož ono vyšší já, ten skutečný umělec ve vás, vytváří jevištní postavu. Jakmile se vyšší já tohoto „stavebního materiálu“ zmocní, začnete pocíťovat, že stojíte vedle tohoto materiálu, nebo spíš nad ním, tedy nad svým všedním já. To proto, že se nyní ztotožňujete s tvůrčím, vyšším já, které převzalo aktivitu. Ale vy si uvědomujete jak toto vyšší já, tak i své obvyklé všední já, neboť obě ve vás existují zároveň, jedno vedle druhého. Když tvoříte, je vaše já jakoby rozdvojeno a vy jasně rozlišujete různé funkce obou jeho podob.

Jakmile se vyšší já zmocní svého stavebního materiálu (tj. vašich citů, vašeho hlasu i těla), začíná ho formovat zevnitř: řídí vaše pohyby, činí vaše tělo pružným, citlivým a vnímavým ke všem tvůrčím impulsům, mluví vaším hlasem, podněcuje vaši představivost a zvyšuje vaši vnitřní aktivitu. Kromě toho rozeznává opravdové city, probouzí a udržuje vaši originalitu, nápaditost a schopnost improvizovat. Zkrátka, uvádí vás do tvůrčího stavu. A vy začínáte hrát pod vlivem jeho inspirace. Vše, co nyní děláte na jevišti, vás překvapuje stejně, jako překvapuje diváka; všechno se vám zdá naprosto nové a nečekané. Máte dojem, že to všechno se děje spontánně a vy jste jen prostředníkem výrazu.

A přece, i když je vaše vyšší já dost silné, aby celý tvůrčí proces ovládalo, má svou Achillovu patu: tendenci porušovat hranice, překračovat nezbytné meze stanovené během zkoušek. Je příliš dychtivé vyjádřit svou dominantní ideu, příliš svobodné, příliš mocné, příliš vynalézavé a tudíž blízké propasti chaosu. Moc fantazie je vždy silnější než výrazové prostředky, řekl Dostojevskij, a proto je ji třeba omezovat.

To je úkolem vašeho všedního já. Co dělá v těchto okamžicích umělecké inspirace? Kontroluje osnovu, na níž tvůrčí individualita kreslí své vzory. Usměrnuje vaše vyšší já tak, aby náležitě vykonávalo zadanou

činnost, dodržovalo aranžmá a aby se komunikace s jevištními partnery nepřerušila. I psychologický vzor celé postavy, objevený během zkoušek, je třeba věrně dodržovat. Zdravý rozum vašeho všedního já má za úkol chránit nalezené a fixované formy. A tak spolupráce nižšího i vyššího vědomí zajišťuje herecký výkon.

Ale kde je ta třetí bytost, to třetí já, o němž jsem se zmiňoval? Nositel třetího vědomí je vámi vytvořená postava. I když je to bytost nereálná, má svůj vlastní nezávislý život a své vlastní „já“. Vaše tvůrčí individualita ho při představení s láskou vytváří.

Na předchozích stránkách jsem používal výrazy „opravdový“, „umělecký“ a „pravdivý“ pro označení citů herce na jevišti. Blížší pohled však odhalí, že lidské city spadají do dvou kategorií: city, které zná každý, a city, které poznává jen umělec v okamžicích tvůrčí inspirace. Herec se musí naučit rozpoznávat rozdíly mezi nimi.

Obyčejné všední city jsou egoistické, zaměřené na osobní potřeby, oslabené, bezvýznamné a často i neestetické, pokřivené iluzí. Neměly by se používat v umění. Tvůrčí individualita je odvrhuje. Má k dispozici jiný druh citů – city zcela neosobní, očištěné, osvobozené od egoismu a proto estetické, plné významu a umělecky pravdivé. Tyto city vám přináší jen vaše vyšší já, když inspiruje vaši hru.

Vše, co v životě prožíváte, co pozorujete a nač myslíte, všechno, co vám působí radost či bolest, vaše lítost i uspokojení, vaše lásky a nenávist, všechny touhy i obavy, všechny úspěchy i neúspěchy, všechno, co si přinášíte do života při narození – temperament, schopnosti, sklony, ať už zůstávají nenaplněné, nevyvinuté, nebo jsou naopak příliš silné – to vše je součástí hlubin vašeho podvědomí. Tam, vámi zapomenuty nebo i nikdy nepoznány, procházejí tyto city procesem očištění od veškerého egoismu. Stávají se city „per se“. A takto očištěné a přeměněné jsou součástí materiálu, z něhož vaše individualita vytváří „duši“ postavy.

Ale kdo očišťuje a přeměňuje toto nesmírné bohatství naší psychiky? Právě ono vyšší já, individualita, která dělá z některých z nás umělce. Proto je zcela zřejmé, že tato individualita, i když si ji uvědomujeme jen při tvorbě, nepřestává existovat ani tehdy, když ji k tvůrčí práci zdánlivě nepotřebujeme. Naopak, má svůj vlastní nepřetržitý život, našemu všednímu vědomí neznámý; stále rozvíjí své vlastní přeměněné prožitky, které štědře nabízí jako inspiraci pro tvorbu. Je stěží myslitelné, že Shakespeare, jehož osobní život, pokud je nám známo, byl tak bezvýznamný, a Goethe s osudem tak poklidným a spokojeným, čerpali všechny své tvůrčí myšlenky jen ze své osobní zkušenosti. Ano, životy mnoha méně významných spisovatelů poskytují mnohem bohatší biografii než životy zmíněných mistrů; a přesto jejich díla sotva snesou srovnání s díly Shakespeareovými a Goethovými. Protože kvalitu děl všech umělců určuje především stupeň vnitřní aktivity vyššího já produkujícího očištěné city.

Kromě toho, všechny city čerpané postavou z vaší individuality nejsou jen očištěné a neosobní, ale mají dva další atributy. Ať jsou jakkoli hluboké a přesvědčivé, jsou stále stejně „nereálné“ jako „duše“ postavy. Přicházejí a odcházejí s inspirací. Jinak by vás ovlivňovaly i po představení, vstoupily by do vašeho všedního života a staly se nedílnou součástí vaší neumělecké, netvůrčí existence. Nebyli byste pak ani schopni rozlišovat mezi iluzorním životem své postavy a svým vlastním. Zbláznili byste se. Kdyby tvůrčí city nebyly „nereálné“, nemohli byste s chutí hrát zloduchy a jiné záporné postavy.

Tady také můžete vidět, jak nebezpečnou a neuměleckou chybu dělají někteří příčinliví herci, když se snaží používat na jevišti své vlastní skutečné city a vymačkávají je ze sebe. Dříve či později vedou takové pokusy k nezdravým, hysterickým projevům i k emocionálním konfliktům a nervovému zhroucení. Reálné city vylučují inspiraci a naopak. Dalším atributem tvůrčích citů je soucítění. Vaše vyšší já dodává postavě tvůrčí city, a protože může současně svůj výtvar pozorovat, soucítí se svými postavami a jejich osudy. Skutečný umělec ve vás je schopen trpět za Hamleta, plakat s Julií a smát se Falstaffovým provokacím.

Soucítění lze pokládat za základ všeho dobrého umění, protože jen ono vám říká, co jiné bytosti cítí a prožívají. Jen díky soucítění překračujete hranice své vlastní osoby a noříte se do hlubin vnitřního života postavy, kterou studujete, což je předpokladem pro její ztělesnění na jevišti.

Abychom shrnuli, co tu bylo řečeno: skutečný tvůrčí stav herce – umělce lze charakterizovat trojí funkcí jeho vědomí: vyšší já inspiruje jeho hru a zaručuje mu opravdové tvůrčí city, nižší já slouží jako kontrolující a usměrňující síla „zdravého rozumu“, nereálná „duše“ postavy se stává ohniskem tvůrčích impulsů vyššího já.

Existuje však ještě další rys hercovy probuzené individuality, o němž je třeba se zmínit. Je to její všudypřítomnost.

Tvůrčí individualita, která je poměrně nezávislá na nižším já i na nereálné existenci postavy a vládne všeobíhající vědomím, může stát na obou stranách rampy. Není jen tvůrcem postavy, ale i jejím divákem. Z druhé strany rampy sleduje prožitky diváků, sdílí jejich nadšení, vzrušení a zklamání. Víc než to, umí předvídat reakci publika o vteřinu dřív, než k ní dojde. Ví, co uspokojí diváka, co ho vzruší a co ho zanechá chladným. A proto pro herce s probuzeným vědomím vyššího já je publikum živým organismem, který ho jako umělce spojuje s touhami jeho současníků.

Prostřednictvím této schopnosti tvůrčí individuality se herec učí rozlišovat mezi skutečnými potřebami současné společnosti a špatným vkusem davu. Když poslouchá „hlas“ promlouvající k němu z publika, začíná pomalu nacházet svůj vztah ke světu a svým bratřím. Získává nový „orgán“, který ho spojuje s životem mimo divadlo a probouzí jeho odpovědnost vůči současníkům. Začíná rozšiřovat svůj profesionální zájem za hranice

jeviště a začíná se ptát: „Co prožívá mé publikum dnes večer, jaká je jeho nálada? Proč je tato hra potřebná v této době, co dobrého si tato směsice lidí z ní odnese? Jaké myšlenky vzbudí tato hra a tento způsob zobrazování v mých současníkch? Budou diváci po shlédnutí této hry a tohoto představení citlivější k událostem našeho života? Probudí se v nich morální citění nebo se jen pobaví? Vyvolá snad tato hra či představení v diváckých nízké pudy? Jestliže má dané představení humor, jaký druh humoru evokuje?“ Tyto otázky existují nezávisle na vaší vůli a jen tvůrčí individualita umožňuje herci na ně odpovědět.

K ověření stačí herci následující experiment: Může si představit sál naplněný určitým typem publika, třeba jen vědci, učiteli, studenty, dětmi, farmáři, doktory, politiky, diplomaty, prostými či vzdělanými lidmi, lidmi různých národností, nebo i herci. Pak ať se snaží intuitivně vycítit (třeba kladením předchozích nebo podobných otázek), jaká by byla reakce každé takové skupiny.

Tento experiment vyvine postupně v herci nový druh citění publika, jehož prostřednictvím se stane citlivým k významu divadla v současné společnosti a bude schopen reagovat na něj svědomitě a správně.

Ano, herec by měl experimentovat se všemi myšlenkami vyjádřenými v této kapitole, dokud nenabyde jistoty, že všechny tyto principy ovládá. Pak pochopí, proč to nebo ono cvičení je důležité pro jeho profesionální práci. Zásady této knihy se tak samy vyjeví a spojí v dobře integrovaný celek, v němž každý krok bude lákat hercovu individualitu a zapojí ji do práce tak, aby se z herce stal inspirovaný umělec, který svým uměním napomáhá prospěchu lidské společnosti. Tato metoda, správně pochopená a aplikovaná, se stane natolik součástí herce, že za nějaký čas ji bude schopen libovolně a svobodně používat i přizpůsobovat podle svých potřeb a přání.

KAPITOLA 8

SKLADBA PŘEDSTAVENÍ

*Jednotlivost vydělená z kontextu
se stává nepochopitelnou.*

Rudolf Steiner

Každé umění touží podobat se hudbě.

W. Paret

Zákony, které řídí vesmír a život Země a člověka, zásady, které vnášejí harmonii a rytmus do hudby, poezie a architektury, zahrnují i zákony skladby, které lze více či méně aplikovat na každé divadelní představení. Na úvod k tomuto tématu jsem vybral několik zásad, které se nejvíc vztahují k řemeslu herce.

Shakespearovu tragédii *Král Lear* jsem pro demonstrování všech zákonů, o nichž budeme mluvit, zvolil především proto, že je v ní spousta příležitostí k ilustraci jejich praktického využití. A když už hovoříme o tomto tématu, rád bych vyjádřil čistě osobní názor, že pro moderní divadlo je třeba všechny Shakespearovy hry krátiť a někdy i změnit scénosled tak, aby se dosáhlo náležitého tempa a představení mělo náležitý tah. Ale pro naše účely není nutný podrobný popis takových úprav.

Tato kapitola se snaží sblížit myšlení herce a režiséra, protože dobrý herec si musí osvojit režisérův široký, všezahrnující pohled na představení jako celek, má-li komponovat svou roli v plné harmonii s tímto celkem.

První zákon skladby lze nazvat zákonem tří fází. V každé dobře napsané hře zuří boj mezi primárními silami *dobra* a *zla* a právě tento boj představuje klíčový impuls hry, její hnací sílu a je i základem výstavby zápletky. Samotný tento boj lze pak rozdělit do tří fází: zápletky vzniká, rozvíjí se a vrcholí. Každá hra bez ohledu na to, jak komplikovaná a spleťtá je její stavba, se řídí tímto pravidlem a je jí vždy možné rozdělit na tyto tři části.

Dokud Learovo království zůstává nedotčeno a síly zla jsou pasivní, nalézáme se v první fázi. Přejít do druhé fáze nastává s nástupem destruktivní činnosti. Ještě v druhé fázi tato destrukce sílí a zdvihá tragédii k jejímu vrcholu. Třetí fáze nastává v závěru, kdy síly zla mizí poté, co každého zničily a všechno kolem sebe rozbořily.

Zákon tří fází souvisí s dalším zákonem – se zákonem polarity. V každém skutečně uměleckém díle (v našem případě v divadelním před-

stavení) by začátek a konec měly být navzájem protipóly. Všechny hlavní kvality z první části by se v části závěrečné měly proměnit ve své protiklady. Začátek a konec hry neznámá samozřejmě jen první a poslední obraz, začátek a konec ještě obvykle samy zahrnují celou řadu scén.

Proces, jehož výsledkem je závěrečná proměna začátku v jeho protipól, se odehrává ve střední fázi. A právě tato přeměna je naším třetím zákonem skladby.

Pro režiséra a herce je velmi důležité, aby se s těmito vzájemně propojenými zákony tří fází, polarity a přeměny důkladně seznámili. Budou-li se jimi řídit, získá jejich představení víc než jen estetickou krásu a harmonii.

Jen sama polarita například zachrání inscenaci před monotónností a díky kontrastům se představení stane výraznějším. Prohloubí se i význam obou extrémů. V umění, stejně jako v životě, začínáme oceňovat, chápat a prožívat věci jinak, když je vidíme ve světle kontrastů. Představte si takové protiklady jako život a smrt, dobro a zlo, duch a hmota, pravda a lež, štěstí a neštěstí, zdraví a nemoc, krásy a ošklivost, světlo a tma; nebo konkrétnější pojmy jako krátký a dlouhý, vysoký a nízký, rychlý a pomalý, legato a staccato, velký a malý apod. Samotná podstata jednoho nám bez poznání druhého může snadno uniknout. Kontrast mezi začátkem a koncem je kvintesencí dobře komponovaného představení.

Sledujme tento příklad ještě dál. Projděte si v představách několikrát za sebou celou tragédii *Král Lear* a snažte se přitom uvědomovat si začátek a konec jako dva protipóly. Prostřední část, v níž k přeměně dochází, proto zatím vynechte.

Learovo legendární království se před námi objevuje rozlehlé, skvělé a bohaté, a přitom jaksi pochmurné a temné, zahalené do tíživé atmosféry despotismu. Jeho hranice se zdají nekonečné, a přesto je izolované a uzavřené jako obrovská pevnost. Vše jako by bylo přitahováno k jeho středu a tím středem je Lear sám. Unavený král si připadá starodávny jako jeho říše a touží po klidu a míru. Mluví o smrti. Klid a nehybnost spoutává jeho okolí. Zlo, které se schovává pod maskou úslužnosti a poslušnosti, uniká jeho spící pozornosti. Ještě nezná soucit a nerozlišuje mezi dobrem a zlem. Ve své pozemské velikosti nemá nepřátele a netouží po přátelství. Je slepý a hluchý k lidským a duchovním hodnotám. Země mu dala všechny své poklady, ukula jeho železnou vůli a naučila ho vládnout. Je jedinečný, nepřipouští žádnou konkurenci, je království samo.

Tak vám může připadat začátek tragédie. Ale jaký je jeho protipól?

Všichni víme, co se stane s Learovým despotickým světem. Rozpadne se, zřítí, jeho hranice budou smazány. Ze „stinných hvozdů s bujnými řekami a věnci luk“ se stává vřesoviště, žalostné a zpustošené. Holé skály a válečné stany nahrazují honosné sály a komnaty hradu. Smrti podobný poklid začátku se mění v bitevní vřavu a řinčení oceli. Zlo, které

se schovávalo pod maskou oddané lásky, se samo odhalilo: zpočátku bezpáteřná Goneril, Regan, Edmund a Cornwall ukazují nyní svou vzdornou a neoblomnou vůli. Pozemský život ztratil pro Leara význam. Bolest, hanba a zoufalství prolomily hranice jeho vědomí; nyní vidí a slyší a je schopen rozlišovat mezi dobrem a zlem. Jeho brutální nelítostná vůle je přeměněna v pulsující otcovskou lásku. A Lear tu opět stojí jako střed, ale jako nový Lear v novém světě. Je jedinečný jako předtím, ale teď je také zoufale osamělý. Absolutní vládce se stal bezmocným zajatcem a otrhaným žebrákem.

Takový je vztah mezi začátkem a koncem. Navzájem se vysvětlují a doplňují silou svých kontrastů. Při sledování závěru představení vyvstává v mysli diváka vize jeho začátku; a je to právě zákon polarity, který tuto vizi vyvolává.

Prostředky vyjadřující tuto polaritu závisí ovšem zcela na režisérovi a jeho spolupracovnících. Pro honosný, ale pochmurný začátek by mohli vybrat například depresivní atmosféru. Sílu takové atmosféry může zvyšovat i scénická hudba. Možná, že navrhnou dekoraci v masivních a těžkých architektonických formách, v temně modré a šedivé barvě. Pravděpodobně použijí strohé a jednoduché kostýmy barevně ladící s architekturou scény. I tlumeně osvětlené jeviště může přispět k dosažení tohoto cíle. Režisér může vést herce v mírném tempu s úspornými, výraznými pohyby, v kompaktních majestátních sošných seskupeních a s hlasy spíš tlumenými. Podle názoru Rudolfa Steinera by se tragédie zpočátku mohla hrát v poměrně pomalém tempu s četnými pauzami. Tyto a podobné výrazové prostředky mohou být dobrou přípravou pro vytvoření kontrastu se závěrem představení.

V závěru může převažovat tragická atmosféra a povznášející hudba. Pro vytvoření protipólu k začátku může režisér pro závěr zvolit jasnější světla, plochou dekoraci vytvářející dojem prostoru a prázdnoty, žluté a oranžové barvy, volnější kostýmy, rychlejší tempo bez pauz, uvolněné pohyby a pohyblivější seskupení.

Pro zvýraznění kompozičního záměru by režisér a herci měli vyhledávat další menší kontrasty v rámci tohoto většího.

Pro ilustraci si vezměte Learovy monology na vřesovišti:

„Vichřice dujte, až vám prasknou tváře...“ (III/2)

„Vy nazí ubožáci, ať jste, kde jste...“ (III/4)

„Věru, že lépe by ti bylo v hrobě...“ (III/4) *

Přehrajte si v duchu několikrát všechny tři monology a uvidíte, že co se týče psychologie, vycházejí ze tří různých zdrojů. První jako bouře vybuchuje z vůle Leara, když se bouří proti přírodním živlům; druhý se rodí ve sféře citů, doposud mu tak málo známých; třetí vyplývá z myšle-

nek, kterými se snaží proniknout do podstaty lidského bytí, jak ho chápe nyní.

První a třetí monolog jsou navzájem v kontrastu, jako vůle a myšlenka. Mezi nimi jako přechodný spojovací článek stojí druhý monolog zrozený z citů. Režisér a herec použije při sdělování těchto kontrastů divákovi různé výrazové prostředky. Jiná budou aranžmá zvolená režisérem, jiné pohyby a řeč herce*, psychologicky odlišné budou postoje, které v sobě představitel Leara probudí v každém z těchto monologů.

Kontrast jiného typu lze najít v juxtapozici dvou hlavních postav tragédie, Leara a Edmunda. Na samém počátku se Lear před námi objevuje jako člověk se všemi privilegii pozemského despotického vládce. V kontrastu s tím vidíme Edmunda jako bezvýznamného Gloucesterova bastarda, zbaveného všech privilegií; nic nemá, je nula! Lear ztrácí, Edmund získává. V závěru tragédie je Edmund pokrytý slávou, má moc i lásku Goneril a Regan. Stává se „vším“ a Lear „ničím“. Jejich postavení se obrátilo, kompoziční prvek kontrastu je dokonán.

Ale pravý význam této polarizace existuje ve vyšší rovině. Celá tragédie se v závěru stává protipólem začátku: z pozemské roviny se povznáší do roviny duchovní, hodnoty se přehodnocují. „Všechno“ a „nic“ dostávají jiné významy; ve své pozemské „nicotnosti“ se Lear v závěru stává v duchovním smyslu „vším“, zatímco Edmund jako pozemské „všechno“ se stává duchovní nulou.

Režisér a herci snadno najdou výrazové prostředky i pro tento kontrast. V začátku může dát Lear svým pohybům a řeči (těžké, ale vznešené a úctyhodné) výrazný, sošný charakter, zatímco Edmondovo jednání a řeč se může vyznačovat snadností a lehkostí (určitě ne povznášejícími duchovními vlastnostmi, ale spíš nuancí zlodějské prohnanosti, která vytvoří dojem falešné skromnosti). Na jevišti se Edmund může držet při zdi, ve stínu, nikdy by neměl zaujímat prominentní místo. V závěru, kdy se celá tragédie pohybuje ve vyšší sféře, mohou si obě hlavní postavy tyto kvality vyměnit: Lear používá lehkost a snadnost jako duchovní povznášející kvality, zatímco Edmund se stává hrubým, drsným a neurvalým.

Čím víc režisér tuto polaritu zdůrazní, tím víc odhalí část hlavní myšlenky tragédie, možná jednu z nejhlubších: hodnota věcí se proměňuje ve světlo ducha nebo v temnotu materiálního světa.

Nyní se vraťme ke třem hlavním fázím tragédie a proberme si druhou, která slouží jako přechod mezi dvěma kontrastními póly.

Když si ji představíte jako nepřetržitý proces proměny, můžete vnímat každý její okamžik současně z hlediska začátku i konce. Prostě se sami sebe zeptejte: Do jaké míry a v jakém smyslu se už začátek proměnil v konec?

* Překlad E. A. Saudka

* V *Eurytii* od Rudolfa Steinera najdete pokyny, jak používat uměleckou řeč k vyjádření vůle, citů a myšlenek.

V našem příkladu *Krále Leara* zahrnuje děj odehrávající se v majestátní atmosféře začátku dělu království, falešné vyznání lásky dvou dcer, odvážnou pravdu Kordelie, vypovězení Kenta, destrukci království atd. Proměna začala. Svět, v němž se hra odehrává, zpočátku tak pevný a zdánlivě trvalý, se nyní zachvívá a pustne. Lear volá, ale jeho hlas nikdo neslyší: „Tak se mi zdá, že tu všichni spíte.“ „Měls rozumu pomálu v té své lysé skořepině,“ říká Šašek, „když jsi tu zlatou smek a dal ji pryč.“ Vážné podezření se vkrádá do Learovy mysli a jen Šašek se odvažuje vyslovit je nahlas. „Zná mě tu někdo?“ volá Lear. „Kdo mi tu řekne, kdože vlastně jsem?“ Šašek: „Learův stín.“ Začátek tragédie postupně přechází ve střední část. Lear už ztratil své království, ale dosud si to neuvědomuje; Goneril, Regan a Edmund už poodhalili své záměry, ale masky si ještě nestrhli; Lear už dostal první úder, ale ještě nenastal okamžik, kdy mu srdce začne krváčet, jeho despotické myšlení je už otřeseno, ale ještě se neobjevily nové myšlenky, které ty staré nahradí.

Krok za krokem až do konce sledují režisér a herec přeměnu krále v žebráka, tyрана v milujícího otce. Tato „již“ a „ještě ne“ spřádají živá vlákna, která vetkávají minulost (začátek) do současnosti a zároveň předurčují konečný vzor – budoucnost (závěr). V každém okamžiku proměny, odehrávající se ve střední části, odhalují jednotlivé scény a postavy svůj pravý smysl. Lear, který se vzdává trůnu, a Lear, který se poprvé objevuje na hradě Goneril, jsou dva různé Learové. Ten druhý vychází z prvního, stejně jako třetí z druhého atd. až do samého konce, kde žádná „ještě ne“ už neexistují a všechna „již“ splývají v závěrečném velkolepém tragickém obraze.

Režisér a herci, kteří si uvědomují neustálou proměnu jednotlivých scén pod vlivem tří zákonů skladby, tak mohou snadno rozlišovat mezi důležitým a nedůležitým, mezi hlavním a vedlejším. Budou schopni sledovat základní linii hry a boj v ní zuřící, aniž by se ztratili v detailech. Jednotlivé scény vnímané z hlediska skladby napoví režisérovi samy, jak je má nejlépe inscenovat, protože pochopí jejich význam pro hru jako celek.

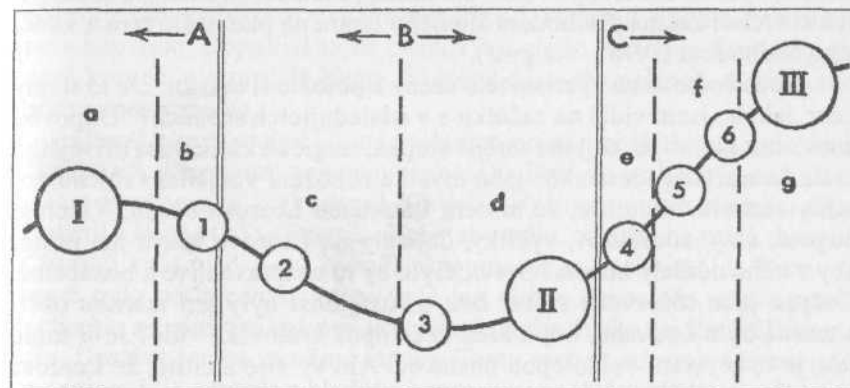
Zákony tří fází, polarity a přeměny nás vedou k dalšímu zákonu skladby, který spočívá v nalezení vrcholů tří velkých celků – fází hry.

Každý z těchto celků má svůj vlastní význam, charakteristické rysy a převládající síly, které však nejsou rovnoměrně rozloženy; narůstají a slábnou, stoupají a opadávají jako vlny. Okamžiky maximálního napětí v jednotlivých celcích budeme nazývat vrcholy.

V dobře napsané a dobře provedené hře jsou tři hlavní vrcholy – jeden pro každou fázi. Jsou ve stejném vzájemném vztahu jako jednotlivé fáze. Vrchol první části je jakýmsi shrnutím úvodu zápletky; druhý vrchol ve zhuštěné formě ukazuje, jak se zápleтка vyvíjí ve střední části a ve třetím vrcholu krystalizuje rozuzlení poslední fáze. Proto i tyto tři vrcholy

se řídí zákony tří fází, polarity a přeměny stejně jako jednotlivé fáze. Další příklad z *Leara* to objasní.

Negativní pozemské síly, depresivní atmosféra, temné činy a myšlenky hrozivě vyvstávají v první fázi tragédie. Kdybyste se zeptali sami sebe, kde jsou v této části takové kvality a síly vyjádřeny nejintenzivněji, asi by vaši pozornost upoutala scéna, v níž Lear odsuzuje Kordelii, odhazuje korunu do rukou svých nepřátel a vyhání svého věrného a oddaného služebníka Kenta (I/1). Tuto poměrně krátkou scénu lze přirovnat k okamžiku, kdy klíček semena proráží slupku a rostlina začíná růst. V této scéně se zlé síly skryté v samotném Learovi poprvé projeví a uvolní negativní síly v jeho okolí. Svět krále Leara, až dosud tak kompaktní a harmonický, se začíná rozpadat. Ve své egocentrické slepotě není Lear schopen pochopit Kordelii. Goneril a Regan uchopí moc spojenou s královskou korunou, zlověstná atmosféra roste a sílí. V této krátké scéně jsou uvolněny všechny hnací síly tragédie. Je to vrchol první fáze (I/1 – od Learova monologu: „Nech tak! Svou upřímnost měj tedy věnem!“ až po Kentův odchod). (Viz graf)



A, B, C – tři velké (hlavní) celky 1, 2, 3, 4, 5, 6 – pomocné vrcholy
I, II, III – hlavní vrcholy a, b, c, d, e, f, g – menší části

Než budeme hledat vrchol druhé části, měli bychom najít vrchol části třetí.

Na rozdíl od začátku dominují ve třetí fázi pozitivní duchovní síly. Převládá zde osvícená atmosféra, prozářená Learovým utrpením. I tady najdete scénu, v níž se tyto síly spojují ve velkolepém finále obsahujícím smysl třetí fáze. Je to plod semene, které v průběhu tragédie rostlo a rozvíjelo se. Vrchol začíná okamžikem Learova příchodu s mrtvou Kordelií

v náruči (V/3). Pozemský, materiální svět pro něj přestal existovat a vynořuje se místo něj svět nový, prostoupený duchovními hodnotami. Utrpení, které přestál v boji se zlem, ve svém okolí i nitru, ho proměnilo v nového, očištěného Leara. Jeho oči jsou nyní otevřeny a on vidí skutečnou Kordelii, vidí ji tak, jak toho nebyl schopen, když stála před ním u jeho trůnu. Smrtí Leara třetí vrchol končí (viz graf). Polarita obou hlavních vrcholů je stejná jako polarita začátku a konce hry.

Nyní se můžeme vrátit k vrcholu druhé části, v níž k přeměně dochází.

Druhá část se vyznačuje chaotickými, bouřlivými destruktivními silami a neúnavným pronásledováním a perzekucí Leara. Pak bouře utichá a sílí atmosféra prázdnoty a samoty. Learovo dřívější vědomí je rozrušené a on bloudí vřesovištěm jako blázen. Kde tedy najdeme vrchol této části? Existuje scéna, která vyjadřuje přeměnu začátku tragédie v její konec, scéna, v níž si uvědomujeme umírající minulost i rodící se budoucnost? Ano, existuje, musí existovat. Je to scéna, v níž Shakespeare přivádí na jeviště dva Leary současně: jeden umírá (minulost) a druhý se rodí (budoucnost). Povšimněte si, že proměna není ani tak vyjádřena obsahem veršů či významem určitých slov, ale situací, skutečností Learova šílenství. Tento vrchol začíná příchodem šíleného Leara na pláň u Doveru a končí jeho odchodem (IV/6 – viz graf).

Soustředte se na význam této scény a položte si otázku: „Je to stejný Lear, jakého jsem viděl na začátku a v následujících scénách?“ Odpověď nutně zní: Ne, to je jen jeho vnější slupka, tragická karikatura dřívějšího krále Leara. Ano, destrukce jeho mysli a zubožení vnějšího vzhledu dosáhly vrcholu, ale cítíte, že to není zakončení Learova osudu. Všechno utrpení, slzy, zoufalství, výčitky, dopadly na Learovu hlavu jen proto, aby z něho udělaly blázna? Sotva. Bylo by to nespravedlivé a bezúčelné. Cožpak jeho rozervané srdce, čest a důstojnost byly jen marnou obětí a marná byla i odvaha, boj a hrdá neústupná královská vůle? Je-li tomu tak, je to plýtvání velkolepou postavou. Ale vy víte a cítíte, že Learova tragédie není ještě završena a jste zvědaví, co se skrývá za maskou šilence. Čekáte nového Leara, jehož budoucnost můžete zatím jen tušit, ale jehož osud musí být vznešenější. Čekáte na něj a ve své představě už tohoto budoucího Leara vidíte. Víte, že za jeho bezradným zevnějškem probíhá proces přeměny v nového Leara, který se brzy objeví. Spatříte ho v jeho nové podobě, když bude na kolenou prosit Kordelii v jejím stanu o odpuštění. Ale teď jsou před vámi dva Learové: jeden – prázdň, bezduché tělo, druhý – duch bez těla. Před vámi se odehrává proces přeměny minulosti v budoucnost. Uvědomujete si vrchol střední části.

Tři hlavní vrcholy (jsou-li nalezeny správně, spíš uměleckou intuici než rozumovou úvahou) jsou klíčem k hlavní myšlence a k základní dynamice hry. Každý vrchol vyjadřuje podstatu dané části. Tři poměrně krátké

scény mapují proměnu Learova života, celý jeho osud. Lear se dopouští řady hříchů a uvolňuje tak temné síly; chaos, utrpení a šílenství pustoší dřívější Learovo vědomí, stejně jako jeho staré tělo a jeho svět; v důsledku toho se začíná objevovat nový Lear a nový svět. Tragédie přechází z pozemské roviny do roviny duchovní a pozitivní síly vítězí. S intenzivní představou těchto tří vrcholů můžete obsah a smysl celé tragédie vyjádřit třemi slovy: hřích, soud a osvětlení.

Bylo by možné navrhnout režisérovi, aby nejdřív nazkoušel hlavní vrcholy. Názor, že zkušební proces má začínat první scénou a pokračovat v neměnném sledu, je mylný. Taková praxe je spíš zvykem než tvůrčí nutností. Jestliže celá hra žije ve vašich představách, není důvod začínat od začátku. Lepší by bylo začínat scénami, které vyjadřují podstatu hry a pak teprve přistoupit ke scénám méně důležitým.

Každý ze tří hlavních celků lze rozdělit na menší části. I tyto části mají své vrcholy. Abychom je odlišili od vrcholů hlavních, budeme je nazývat pomocné vrcholy. *Král Lear* se tedy nabízí k následujícímu členění:

První hlavní celek A se rozpadá na dvě části. V první (a) se Lear objevuje před publikem v celé své velikosti, vyzařující neomezenou despotickou moc. Dopouští se tří osudových chyb: odsuzuje Kordelii, předává korunu a vypovídá Kenta. V druhé části (b) začínají síly zla svou podvratnou činnost.

První hlavní vrchol (I) je i vrcholem první menší části (a), ale druhá část (b) má svůj vlastní pomocný vrchol (1). Poté, co rozlícený Lear opustil trůn a francouzský král odvedl Kordelii, slyšíme poprvé šeptající hlasy Goneril a Regan (I/1). Goneril: „Není toho málo, co mám na srdci, sestro...“ Chystají svůj plán – to je začátek pomocného vrcholu (1). Téma *zla*, které bylo po zvednutí opony spíš jen cítit v atmosféře, a pak prudce vybuchlo s Learovým hněvem, vstupuje do svého třetího nejdůležitějšího stadia. Dostává formu záměrné intriky. Tento vrchol zahrnuje i Edmundův monolog (I/2), protože z hlediska kompozice není třeba brát v úvahu autorovo členění do jednání a obrazů. Tento vrchol končí příchodem Gloucesteru.

I střední celek (B) lze dále rozdělit do dvou částí (c a d). První část je vášnivá, bouřlivá a chaotická. Zuří v ní síly živlů, pomalu pronikají do hloubky Learova vědomí a mučí je a drásají. Pomocný vrchol této části (c) začíná Learovým monologem: „Vichřice dujte, až vám prasknou tváře!“ (III/2) a končí veršem: „...tak staré a tak bílé. Je to podlost.“

Druhá část (d) začíná, když bouře ustává a svět vypadá prázdň, vyčerpaný a zoufalý. Lear upadá do hlubokého, smrti podobného spánku. Tady bych vás mimochodem rád upozornil, že jednotlivé části středního celku (B) jsou značně kontrastní. Ve druhé části (d) najdete vrcholy dva: hlavní vrchol (II) a pomocný vrchol (3), který ho předchází. Pomocný

vrchol (3) je vyvrcholením působení temných sil, jejich forte-fortissimo v nejkřutější scéně celé tragédie – oslepení Gloucester (III/7). Tento vrchol začíná Gloucesterovým příchodem a končí odchodem zraněného Cornwalla.

Tato divoká scéna vložená mezi obrazy plné zoufalství, samoty a prázdnoty je svým kontrastem ještě víc zdůrazňuje. Současně je to zvrát v tématu *zla*. Když sledujete vývoj pozitivních a negativních sil, vidíte mezi nimi základní rozdíl. U pozitivních sil nedochází ke zvrátu. Rozvíjejí se a sílí téměř rovnoměrně až do konce, zatímco negativní síly poté, co zničily všechno kolem sebe, obracejí svou destruktivní činnost samy proti sobě. Proto je důležité pozorovat jejich zrod v prvním pomocném vrcholu (1), jejich rozkvět v třetím pomocném vrcholu (3) a jejich úplnou zkázu, jejímž vyvrcholením bude souboj dvou bratrů (pomocný vrchol 6).

Ještě než začne třetí celek (C), můžeme v dlouhém sledu scén tušit nadcházející úsvit. Pod pláštěm bláznů vidíme náznak nového osvětleného Leara; *zlo* začíná ničit samo sebe; Gloucester se setkává se svým věrným synem; opět se setkáváme s Kordelií. Z hlediska skladby to jsou všechno přípravy na třetí povznášející fázi tragédie. A s příchodem Leara do Kordeliina stanu vyšlehně téma světla s velikou silou. Tak začíná třetí celek (C).

Téma světla prochází třemi stadii a dělí se tak na tři části: První (e) ve stanu Kordelie (IV/7) je část měkká a romantická. Nový Lear se probouzí v novém světě mezi lidmi, kteří ho milují. Je to jiný Lear, na jehož příchod jsme čekali. Pomocný vrchol (4) této romantické části začíná jeho probuzením a končí jeho odchodem.

Druhá část (f) je vášnivá a heroická. Lear a Kordelie jsou zajati (V/3). Nové Learovo vědomí roste a sílí. Do jeho hlasu se opět vkrádají tóny dřívějšího mocného krále, ale teď tento hlas zní despoticky. Stal se spíš duchovním než pozemským. Pomocný vrchol této části (5) začíná příchodem Leara a Kordelie a končí jejich odchodem.

Právě v závěru této heroické části (f) se odehrává souboj mezi Edmundem a Edgarem. To je další pomocný vrchol, o němž jsem se již zmínil.

Třetí a poslední část (g) má tragický a povznášející charakter. Je to závěrečný akord celé skladby. Vrchol této části je třetím hlavním vrcholem (III) celé tragédie.

Všechny tyto vrcholy jsou ve vzájemném vztahu, ať už se navzájem doplňují či stojí proti sobě. Jak již bylo řečeno, tři hlavní vrcholy v sobě obsahují celou ideu hry a vyjadřují její tři stadia. Pomocné vrcholy představují přechody a spojovací články mezi nimi, rozvíjejí hlavní myšlenky. Lze to vyjádřit následovně:

Tím, že se dopustil svých osudných hříchů (I), uvolnil Lear síly *zla* (1), které ho pronásledují a mučí a přerůstají v Shakespearově planoucí představivosti do majestátního symbolu zuřící bouře (2). Když se nesetkávají s odporem, stupňují síly *zla* svou ničivou činnost, která vrcholí (3), pak dochází k jejich úpadku a sebezničení. I Learův trest vrcholí (spo-

jení dvou Learů), když ze svého utrpení a bolesti zešílí (II); pak proces tragického osvětlení prochází třemi stadii: romantickým (4), heroickým (5) a konečně poté, co se zlé síly navzájem zničí (6), nejduchovnějším povznášejícím stadiem, kdy očištěný Lear odchází do jiného světa, aby se tam připojil ke své milované Kordelii (III).

Proto by bylo dobré začít zkoušet hlavní vrcholy, pak pomocné vrcholy a postupně přibírat další detaily, seskupující se kolem této páteře.

Hlavní a pomocné vrcholy nezahrnují všechny okamžiky konfliktu a napětí ve hře. Jejich počet nezávisí na žádných zákonech a lze ho volně stanovit podle vkusu a interpretace režiséra a herců. Abychom odlišili momenty menšího napětí, budeme je nazývat akcenty. Jako příklad toho, co rozumíme pod pojmem akcent, si vezměme první hlavní vrchol tragédie.

Tento vrchol začíná napjatou významuplnou pauzou, následující po Kordeliině osudné odpovědi: „Nic, pane můj“ (I/1). Tato pauza je prvním akcentem v prvním hlavním vrcholu. V této pauze klíčí celá následující scéna a rodí se v ní impulsy, které přimějí Leara dopustit se tří hříchů, odhalujících nám temné rysy jeho povahy. To všechno dělá z této první pauzy akcent a proto je tento akcent tak významný a silný z hlediska skladby.

Další taková pauza je na konci prvního hlavního vrcholu. Je to závěrečný akcent tohoto vrcholu a následuje okamžitě po Kentově odchodu. Koncentruje se v něm morální obsah všeho, co se odehrálo. První pauza-akcent je předzvěstí následujících událostí, poslední pauza je shrnuje.

Mezi tímto počátečním a závěrečným akcentem Lear odsuzuje Kordelii, zřídá se jí, dává korunu druhým dvěma dcerám a vypovídá Kenta za hranice království. První z těchto hříchů má čistě duchovní význam: tím, že se zřídá Kordelie, odsuzuje se Lear k samotě; vyprazdňuje svou vlastní bytost. Jeho monolog začínající slovy: „Nech tak! Svou upřímnost měj tedy věnem!“ je druhým akcentem tohoto vrcholu. Learův druhý hřích má už i vnější důsledky: rozbíjí své okolí, své království. Místo toho, aby vznešeně předal korunu právoplatným dědicům, jak by se hodilo k jeho majestátu, odhazuje ji s nenávistí, jakoby na protest proti pravdě Kordelie a Kenta. Toto nepatřičné předání královské moci je třetím akcentem scény. Začíná proslovem: „Cornwallský náš synu a synu z Albany.“ a končí „... se vším příslušenstvím, jež patří k majestátu.“

Vypovězení Kenta, Learův třetí hřích, má už zcela vnější charakter: Kenta vypovídá ze své pozemské říše, zatímco Kordelii vypověděl ze své vlastní duše. Poslední Learův monolog: „Slyš mě, zrádce vzpurný!“ je čtvrtým akcentem. Pátý akcent – pauza vrchol uzavírá.

Po nazkoušení vrcholů může režisér pokračovat akcenty. Tak se spolu s herci nebude odchylovat od hlavní linie hry a rozptylovat se méně podstatnými momenty.

Další zásadu skladby budeme nazývat zákon rytmického opakování. Tento zákon se projevuje v životě vesmíru, země a člověka různými způsoby. V souvislosti s dramatickým uměním je třeba se zmínit o dvou z nich. V prvním se jevy pravidelně opakují v prostoru či čase, nebo v obojím, a zůstávají neměnné. Ve druhém se jevy s každým dalším opakováním mění. Tyto dva druhy opakování vyvolávají v divákovi různé reakce.

V prvním případě, odehrává-li se opakování v čase, působí dojmem „věčnosti“, a dochází-li k němu v prostoru, dojmem „nekonečnosti“. Tento druh opakování pomáhá na jevišti vytvořit určitou atmosféru. Představte si rytmické znění zvonu, tikání hodin, zvuk vln narážejících na pobřeží, opakující se poryvy větru atd., nebo pozorujte opakování v prostoru: rozmístění řady oken, sloupů, či lidské postavy přecházející stejnoměrně přes jeviště.

V *Králi Learovi* je nejvýhodnější použít tento druh rytmického opakování na začátku hry k vytvoření dojmu věčnosti (starobylosti) a nekonečnosti (ohromné rozlohy) legendárního království. K dosažení tohoto cíle lze použít rozmístění světel – pochodní, luceren a osvětlených oken, i opakování zvuků a pohybů. Rytmické příchody postav a dvořanů, jejich vzájemná vzdálenost, rytmicky uspořádané krátké pauzy před a po Learově příchodu, i zvuk blížících se Learových kroků – všechny tyto a podobné prostředky vytvoří požadovaný dojem. Stejnou techniku rytmického opakování lze použít ve scéně bouře na vřesovišti: světla blesků, dunění hromu, poryvy větru i pohyby herců, v nichž se střídá staccato s legatem. Režisér nepochybně najde nesčetné další způsoby, jak vytvořit dojem „nekonečné“ trýznivé bouře, která drží Leara a jeho společníky ve svých spárech.

Efekt vyvolaný druhým typem opakování, kdy se jev mění, je jiný. Zesiluje či zeslabuje určité dojmy, jejich duchovní či materiální charakter, humor či tragičnost, nebo jakýkoli jiný aspekt situace. V *Králi Learovi* najdeme příležitost k ilustraci i tohoto druhu opakování.

1. Třikrát v průběhu tragédie vystupuje do popředí královské téma. Při prvním příchodu Leara do trůnního sálu ho divák vítá jako krále v celé jeho pozemské slávě. Obraz pompézního tyрана se pevně vtiskne do jeho mysli. Tím působivější je opakování tématu, když se šílený král objevuje na vřesovišti (IV/6). Toto opakování zdůrazňuje úpadek pozemské královské velikosti a vzestup duchovního obsahu. Královský charakter hlavní postavy Shakespeare nikdy netlumí. Naopak zdůrazňuje, že právě *král* a ne průměrná osoba prochází změnou od pozemského k duchovnímu majestátu. Nejen slova, ale kontrast se situací na začátku – vnější vzhled krále, jeho rozervaná těkající mysl nutí diváka vidět ho i retrospektivně a sledovat jeho krutý osud s tím větším soucitem. Dramatický dojem by nebyl tak působivý, kdyby divák mohl být jen na okamžik zapomenout,

že je to *král*: „Jsem přece král...“, „Každým coulem král...“, „Pánové, já jsem král. Je vám to známo?“

V závěru tragédie se *král* objevuje potřetí, když Lear umírá s mrtvou Kordelií v náručí. Právě tehdy vystupuje Lear před divákem ještě kontrastněji. Mocný despota na trůně a bezmocný chudák na bojišti; ale je to stále *král*. V závěru tragédie umírá. Ale zkuste se zeptat sami sebe, jestli *král* pro vás skutečně zemřel, i když jste jeho smrt viděli zahranou na jevišti. Asi ne. Byla-li role dobře zahraná a správně se pracovalo s opakováním, bude mít divák pocit, že v *králi* zemřelo jen jeho pozemské despotické „já“, ale že ten druhý, duchovní *král*, očištěný vnitřním utrpením, získal nesmrtelnost. I když představení skončilo, žije dál v divákově mysli a srdci. Je-li to jen pouhá teorie, srovnajme Learovu smrt s Edmundovou. Co zůstane v divákovi po Edmundově smrti? Prázdnota, „nicotnost“, která charakterizuje jeho život. Mizí z paměti. Oproti tomu je Learova smrt transcendentní transformací: existuje stále, i když jako jiná bytost; v průběhu tragédie nashromáždilo jeho královské „já“ takovou duchovní energii, že pro diváka zůstává intenzivně živý dlouho po své fyzické smrti. Takže opakování tématu *krále* slouží k zesílení duchovního významu pojmu *krále*. Toto rytmické opakování nám opět odhaluje jeden z aspektů hlavní myšlenky tragédie: „Král“, vyšší „já“ v člověku, dokáže žít a růst a přeměňovat se pod ranami nemilosrdného osudu i přesáhnout hranice fyzické smrti.

2. Pětkrát potkává Lear Kordelií. Každé setkání je krokem k jejich věčnému spojení. Setkává se s ní v trůnní síni a zřídá se jí. Ve smyslu kompozice je to přípravné gesto, jakýsi odrazový můstek pro jejich příští setkání. Čím příkřeji se jí zřídá, tím působivější bude jejich poslední setkání. Druhé setkání se odehrává v Kordeliině stanu, po dlouhém, dlouhém odloučení. Má zcela jiný charakter. Role se vyměnily. Learova slabost a bezmocnost kontrastuje s jeho dřívější mocí. Na kolenou ji žádá o odpuštění. Ale ve vyšším smyslu, který se tragédie snaží sdělit, ještě jeden druhého nenašli. Při tomto druhém setkání je Lear příliš pokořený a ponížený. Kordeliie ho ještě nedokáže pozvednout na svou úroveň. Je zapotřebí dalšího setkání. K tomu dochází, když Leara s Kordelií odvádějí do vězení. Ale ani tady není naprosté rovnosti dosaženo. V Learově neústupném „já“ opět vzplane „egoismus“, i když je nyní zabarven duchovními kvalitami. Pohrdá dvořany, „zlacenými motýlky“, těmito „smečkami mocných“, a právě toto pohrdání opět probouzí pýchu, která mu odcizila Kordelií. Z toho vidíme, že jí ještě není hoden. Divák stále cítí, že se musí setkat znovu; a pak je opět vidí spolu, když Lear nese v náručí Kordeliino tělo. To je jejich čtvrté setkání. Nyní je Lear zbaven své pýchy a všech tužeb kromě jediné – spojit nevyslovitelnou lásku celé své bytosti s Kordeliinou, dát jí i víc než ona dala. Ale stojí mezi nimi

hranice dvou světů. Ve světě, v němž stále stojí, se jí zřekl. Nyní se ji ve svém zoufalství snaží přivolat zpět, protože jak jinak může dosáhnout jediného cenného cíle své existence? „Kordelie! Kordelie! Sečkej trochu! Ha? Co říkáš?“ (V/3) Takže je zapotřebí další krok, další setkání, a tím je přechod Leara do Kordeliina světa. Lear umírá. Jeho smrt uzavírá toto rytmičké opakování. Ti dva, kteří se navzájem tak dlouho hledali, jsou nyní spojeni za hranicemi fyzického světa. Toto páté, poslední setkání vnímá divák jako nejvyšší formu lidské lásky, poslední spojení skutečné oddanosti. Teď si jsou Lear a Kordelie navzájem rovni, jsou duchovně jedno. A tak je opět díky skladbě odkryta další fazeta hlavní myšlenky tragédie. Jestliže předchozí příklad opakování ukázal divákovi nesmrtelnost lidského královského *já*, tento by měl sdělovat nutnost spojení tohoto královského *já*, mužského *já*, s jeho protějškem – ženským *já*, které změkčuje jeho mužskou hrubost a agresivitu. To je Learovo spojení s kvalitami duše, které postrádal v počátku hry a odvrhl, když vypověděl Kordelii.

3. Třetí příklad opakování je jistým druhem paralely. Divák zároveň sleduje tragédii Leara a drama Gloucester. Drama opakuje tragédii. Gloucester netrpí méně než Lear, ale důsledky jeho utrpení jsou jiné. Oba se dopouštějí chyb, oba ztrácejí své milované a věrné děti; oba mají i děti zlé, oba ztrácejí svůj pozemský majetek, oba se znovu setkávají se svými ztracenými dětmi; oba umírají ve vyhnanství. Tady podobnosti obou osudů končí a začínají rozdíly. Podívejme se kde a jaké.

Gloucester opakuje Learův osud, ale na nižší úrovni; nepřekračuje hranice pozemské mysli a nezešílí. Setkává se se stejnými živelnými silami, ale ty nevyprázdňují jeho vědomí, ani neprobudí vyšší; nestává se součástí bouře jako Lear. Gloucester se zastavuje tam, kde začíná Learův duchovní vzestup; oba říkají, že budou trpělivě čekat, ale Gloucester je omezen svým pozemským bytím. Lear jde dál; nachází opět Kordelii a je to pro něj impuls k vyššímu životu mimo tento svět. Gloucester se opět setkává s Edgarem a umírá. Je jen smrtelný a nemůže proniknout skrytá tajemství, která se nacházejí za hranicemi pozemského vědomí. Podobné jsou životní cesty, ale odlišní ti, co po nich krácejí! Learova odlišnost spočívá v tom, že síla jeho královského *já* mu umožňuje tvořit svůj vlastní život, že bojuje s osudem, který ho omezuje, a odmítá se mu podrobit jako Gloucester. Toto opakování – paralela odhaluje další fazetu hlavní myšlenky tragédie: Síla neústupného *já* a usilování o ideál (Kordelii) činí smrtelného člověka nesmrtelným.

4. Třikrát se Lear zjevuje v chaosu tragédie a třikrát ji opouští. Při zdvižení opony naplňuje jeviště napjatá atmosféra. Šepot, tlumený dialog mezi Kentem a Gloucesterem předznamenává příchod vladaře. Až příchodem Leara tragédie skutečně začíná. Bohatý osud se pomalu začíná rozvíjet před fascinovaným divákem. Krok za krokem pak sleduje úpadek moc-

ného vladaře. Lear bojuje, trpí a prohrává, na okamžik podléhá v dlouhém boji a po „zkoušce“ svých dcer vyčerpaný upadá do spánku podobného smrti (III/6). Zdá se, že je poražen. Osud zakončil své první kolo a poprvé od svého prvního příchodu Lear opouští svět tragédie. A pak se s ním řadu scén nesetkáme.

Druhý Learův příchod je nereálný a fantastický. Jako by na pláň u Doveru přišel odnikud. Jeví-li se nám nereálný, je to proto, že je už jen prázdnou bezduchou skořápkou. Žil v minulosti a čeká ho budoucnost, ale přítomnost chybí. Je poutníkem bloudícím v prostoru. Jako kometa se mihne oblohou světa tragédie a opět mizí.

V Kordeliině stanu se Lear objevuje potřetí v atmosféře lásky a očekávání. Probouzí se se slovy: „Ubližuješ mi, že mě bereš z hrobu“. Jak daleko byl až do tohoto okamžiku? Jakou proměnou prošel, když bloudil za hranicemi svého tragického světa? Divák bezděky srovnává Learův první vstup do trůnního sálu s tímto jeho třetím objevením a chápe plný význam vladařova tragického osudu, jeho vnitřní růst a přeměnu. V závěru hry se divák loučí s Learem potřetí a naposledy. Lear opět odchází v majestátní atmosféře. Majestátní je i ticho, které následuje po jeho fyzické smrti. Divák sleduje tento pomalý odchod do jiného světa. Tentokrát nás opakování přesvědčuje o Learově vnitřním růstu a o hranici mezi dvěma světy, kterou může překročit Lear, ale ne Gloucester.

5. Nyní se pokusme o podobnou analýzu krátké scény, v níž Goneril a Regan přísahají Learovi svou lásku (I/1). Vnější forma tohoto opakování je prostá: Lear se ptá Goneril; Goneril odpovídá; Kordeliina poznámka; Learovo rozhodnutí. Stejná figura se opakuje u odpovědi Regan. Při třetím opakování je tato figura porušena Kordeliinou odpovědí a následující scéna se vyvíjí jako důsledek tohoto trojího opakování. Pro lepší představu si celou scénu přehrajte v duchu.

Lear se objevuje v trůnní síni a všechny pohledy se obracejí k němu. Úcta a strach, které ho obklopují, jsou stejně velké jako jeho pohrdání okolním světem. Learův těkající pohled se nikde nezastavuje. Je posedlý sám sebou a svou touhou po klidu a odpočinku. Vzdává se trůnu i své moci. Doufá, že Goneril, Regan a Kordelie mu dají vytoužený klid a budou o něj s láskou pečovat až do hodiny jeho smrti. A ve smrti pak, jak doufá, najde přítele, který mu nabídne odpočinek.

První otázku klade Lear Goneril. Všechny pohledy se obracejí na ni, kromě Learova, který zná předem její odpověď. Ale odpověď je obtížná a nebezpečná. Jediný falešný tón by mohl vyvolat v králově srdci podezření a probudit jeho spící vědomí. Ale strach a temná inspirace pomáhají Goneril najít správná slova a chování. Proniká do Learova dřímajícího vědomí, aniž ho vyrušila. Začíná mluvit. Tón, tempo, ténbr i způsob mluvy se podobá způsobu samotného Leara při kladení otázky. Její slova zní jako Learova vlastní. Lear mlčí. Gonerilina slova jsou stále tišší

a znějí jako ukolébavka, která ho konejší do ještě hlubšího spánku. Kordeliina tichá poznámka: „Co řekneš, Kordelie?“ – zní jako tlumený vzlyk. Lear pronáší své rozhodnutí. První část tohoto opakování skončila.

Nyní, s vědomím ještě zastřenějším, klade Lear otázku Regan. Celá scéna se opakuje. Reganin úkol je prostší. Goneril vydělala cestu a ukázala, jak dosáhnout cíle. Regan jako vždy Goneril imituje. A Kordelie opět s těžkým srdcem tímým povzdechem: „Ubohá Kordelie!“ zakončuje sestřinu řeč. Lear vyhláší rozhodnutí a klade poslední otázku Kordelii. Začíná třetí kolo.

Celá Kordeliina bytost je naplněna láskou k otci, soucitem s ním a protestem proti lžím svých sester. Jasně a hrdě, v kontrastu k hlasům sester, zní její odpověď: „Nic, pane můj.“ Chce otce vysvobodit z kouzla, kterým na něj zapůsobily Goneril a Regan. Následuje těžká napjatá pauza. Poprvé upírá Lear pohled na Kordelii. Je to dlouhý temný pohled. Tady se figura opakování rozbíjí. Kordelie Leara probudila, ale – jako když vyrušíte unaveného ospalého lva – jeho probuzením je zlostný řev. S mocnou silou se vrhne na něžné bezbranné mládě, které ho chtělo jen varovat před hrozcím nebezpečím. Stává se despotou. Katastrofě už nelze zabránit. Lear se dopouští svých tří osudných chyb. Opakování tu odhaluje další část hlavní myšlenky: Síla probuzeného *já* sama o sobě nezaručuje dobro, pravdu a krásu. Vše závisí na směru, jímž se toto *já* rozhodne jít.

Přistupme k dalšímu zákonu skladby.

Ne vždy se život ve svých projevech pohybuje po přímce. Vlní se, rytmicky dýchá. Tyto rytmické vlny mají u různých jevů různý charakter; rozkvétají a vadnou, objevují se a mizí, rozpínají se a smršťují, směřují ven či dovnitř. V aplikaci na dramatické umění vyjadřují tyto vlny poměr mezi vnitřní a vnější akcí.

Představte si významuplnou jevištní pauzu, vyzařující sílu a vnitřní aktivitu, vytvářející silnou atmosféru a udržující diváky v napětí. Takové pauzy nejsou neobvyklé, protože pauza nikdy není úplné vakuum nebo psychologicky prázdný prostor. Prázdné pauzy na jevišti neexistují a neměly by existovat. Každá pauza musí mít smysl. Dobře připravenou a perfektně provedenou pauzu (ať už dlouhou nebo krátkou) můžeme nazvat vnitřní akcí. Jejím opakem je akce vnější, jejíž vrchol můžeme definovat jako moment, kdy jsou všechny viditelné a slyšitelné výrazové prostředky použity v plném rozsahu; kdy řeč, hlasy, gesta, pohyby i světelné a zvukové efekty dosahují svého maxima. Mezi těmito dvěma extrémy existuje celé spektrum vnějších akcí, v nichž se intenzita v různé míře zvyšuje či snižuje. Tlumená, téměř neznatelná akce se často podobá pauze. Úplný začátek tragédie před Learovým příchodem může být takovou tlumenou akcí – pauzou; stejně i pauza po jeho smrti v závěru představení. Příliv a odliv vnitřních a vnějších akcí vytvářejí rytmické vlny skladby představení.

V *Králi Learovi* lze najít mnoho takových rytmických vln. Začínají úvodní scénou mezi Kentem, Gloucesterem a Edmundem, podobnou pauze, kdy atmosféra napjatého očekávání předznamenává příchod Leara a je předzvěstí následujících událostí. Když se zvedne opona, má akce vnitřní charakter. Vchází Lear a akce s blížící se katastrofou tento charakter postupně ztrácí. V Learově vášnivém hněvu dostává akce charakter zcela vnější. Po dosažení vrcholu vlna vnější akce opadá. Intriky dvou sester a Edmundovy zrádné myšlenky představují opět akci vnitřní. Nová silná vlna vnější akce vrcholí ve scéně na vřesovišti, kdy Lear bojuje s bouří. Následuje mučivý stesk, samota a klid, kdy Lear upadá do spánku podobného smrti. Tak končí další velká rytmická vlna. Tento úsek vnitřní akce je vystřídán silnou vlnou akce vnější v divoké scéně Gloucesterova oslepení. V Kordeliině stanu se akce opět zvlní. Když Lear a Kordelie odcházejí do vězení, vnější akce dosahuje dočasně vrcholu. Tragédie končí stejně, jako začíná, hlubokou majestátní vnitřní pauzou.

Ve větších rytmických vlnách lze najít i vlny menší. Záleží na vkusu herců a režiséra a jejich interpretaci celé hry i jednotlivých scén. Rytmické vlny dodávají představení krásu a výraznost, probouzejí ho k životu a ochraňují před monotónností.

Někteří režiséři se mylně domnívají, že představení jako celek musí buď až do konce postupně gradovat, nebo dosáhnout jediného vrcholu někde uprostřed hry. Obě tyto mylné koncepce je nutí soustřeďovat silnější výrazové prostředky buď do středu představení, či do jeho konce, a tím zbytečně snižují úroveň celého představení.

Na druhé straně, pokud si uvědomí, že existuje několik vrcholů a celá řada rytmických vln, nebudou si nechávat to nejlepší až na konec, kdy už je příliš pozdě, a nebudou se ani snažit udržet dramatický tah od uměle přetíženého vrcholu uprostřed hry až do konce představení. Poznají, že pro to, aby dali svému představení maximální působivost, reliéf a různorodost, udělají víc, když plně využijí každý vrchol a každou rytmickou vlnu.

Tato kapitola by nebyla úplná bez zmínky o principu, který je základem kompozice postav.

Každá postava ve hře má své specifické psychologické rysy. Tyto rysy musí být východiskem pro vytváření škály postav. Z tohoto hlediska je úkol režiséra a herců dvojí: zdůraznit rozdíly mezi postavami a současně si uvědomovat, v čem se navzájem doplňují.

Nejlepší způsob, jak toho dosáhnout, je odhadnout, která ze tří základních psychologických funkcí – vůle, city nebo myšlení – v každé z postav převládá a jaký je charakter těchto převládajících principů.

Pokud má víc než jedna postava stejný povahový rys, je třeba určit, jak se v tomto rysu navzájem liší.

Některé z hlavních postav v *Králi Learovi* představují téma *zla*. Nutnost hrát zlou postavu je může činit navzájem podobnými; používání stejných výrazových prostředků vede k monotónnosti. Proto si musíme každou z těchto záporných postav podrobně probrat a pokusit se najít způsob, jak je hrát odlišně.

Edmund představuje typ, v němž převažuje myšlení, není schopen citu. Jeho rychlé, bystré myšlení vytváří různé kombinace s vůlí (která není nic jiného než touha po moci); plodí tak lži, cynismus, pohrdání, egoismus, bezohlednost a krutost. Je virtuos nemorálnosti. Ve svých promyšlených úkladech pevný a odvážný – právě proto, že mu chybí cit.

Cornwall Edmunda doplňuje. Je to typ, v němž převládá vůle. Jeho myšlení je slabé a primitivní. Srdce je naplněno nenávistí. Příliš vyvinutá nespoutaná vůle, nekontrolovaná intelektem a zatemněná nenávist z něho dělá mezi ostatními zápornými postavami představitele destruktivní síly.

Základní trojici doplňuje Goneril. Celá její bytost je upředena z citů, ale všechny její city jsou smyslné vášně.

Vévoda z Albany zaujímá v kompozici postav zvláštní místo. Jeho slabost doplňuje sílu Edmunda, Goneril a Cornwalla, a přitom ho od nich odlišuje. Jeho funkcí je ukázat zbytečnost morálních tendencí, pokud nebojují proti zlu. I přes své pozitivní záměry musí být pokládán za postavu zápornou.

Regan lze interpretovat různě. Může být například ztělesněna jako postava, která nevyvíjí žádnou iniciativu. Téměř všude hraje druhé housle. Když přísahá lásku Learovi, mluví až po Goneril a imituje způsob její řeči. Při plánování intrik přebírá iniciativu Goneril, která Regan téměř hypnotizuje. Ve scénách s Learem se Regan chová a mluví téměř přesně jako Goneril před ní. I myšlenka vypíchnout Gloucesterovi oči vychází od Goneril a ne od Regan. A opět je to Goneril, která Regan přelstí a otráví ji. Tu a tam vidíme Regan nejistou i v obavách. Nemá ani Edmundův intelekt, ani vášně Goneril či Cornwallovu vůli. Proto by bylo vhodné hrát Regan jako postavu, která je neustále vedena a ovlivňována.

Bezcitný intelekt (Edmund), nečisté city (Goneril), zatemněná vůle (Cornwall), bezmocná morálka (Albany) a prostřednost bez představivosti – taková je skladba záporných postav. Odlišují se jeden od druhého a přitom se navzájem doplňují, a tak malují plný a plastický obraz *zla* zuřícího v této tragédii.

Další příklad je z *Večera tříkrálového*. Všechny postavy tu lze obecně nazvat zamilovanými. Ale i tady můžete najít pro každou postavu specifické rysy lásky. Od čisté přátelské, nesobecké lásky mezi Antoniem a Sebastianem až k egoistické, nečisté lásce Malvolia k Olivii; k dispozici jsou všechny možné stupně a nuance, s nimiž je možné vytvořit kompozici postav této komedie.

Když tuto kapitolu shrneme, můžeme říct, že pojednávala o následujících zákonech skladby: zákon tří fází, zákon polarity, zákon přeměny, dělení na menší části, hlavní a pomocné vrcholy, akcenty, rytmické opakování, rytmické vlny a nakonec kompozice postav.

Samozřejmě ne všechny hry, ať už starší nebo moderní, poskytují tak jedinečnou příležitost k aplikaci všech zmíněných zásad, jako *Král Lear*. Nicméně i částečná aplikace těchto zásad dodá představení život, plastičnost a estetickou krásu, výraznost a harmonii a prohloubí jeho obsah. Nedostatky a omezení jakékoli hry mohou být částečně překonány, za předpokladu, že režisér, herci, výtvarník a všichni zúčastnění vyvinou společné úsilí při dodržování a aplikaci alespoň některých z těchto zásad všemi dostupnými divadelními prostředky.

KAPITOLA 9

RŮZNÉ TYPY PŘEDSTAVENÍ

Mezi extrémní tragédie a klauniády existuje celá řada kombinací lidských emocí.

C. L.

Možná jste už zpozorovali, že každá zásada i každé cvičení uvedené v této knize otevírají při správném využití jednu z mnoha tajných komnat našeho „vnitřního zámku“. Jako pohádková postava procházíte z jednoho pokoje tohoto zámku do druhého a v každém objevujete nové poklady. Váš talent roste, rozvíje se nové schopnosti a vaše duše se stává bohatší a svobodnější. Platí to zvláště tehdy, když cvičení provádíte s radostí a zájmem. V tomto duchu dychtivosti a radostného napětí otevřeme tedy další dveře, abychom zjistili, jaké poklady budou naší odměnou dnes.

Určitě se mnou budete souhlasit, že existuje mnoho různých typů her, z nichž každý vyžaduje jiný herecký přístup: tragédie, drama, melodrama, komedie, konverzační komedie, fraška, groteska i typ představení, který nazýváme klauniádou. Nesčetné odstíny a nuance ještě zvyšují počet rozmanitých typů a klasifikací v této škále mezi dvěma krajními body: tragédií a klauniádou.

Ať už jste tragéd nebo komik či jiný typ herce, bude i pro vás prospěšné prozkoumávat a procvičovat různé způsoby hraní vyžadované těmito základními typy představení. Neříkejte: „Já jsem tragéd (nebo komik) a nepotřebuji rozvíjet techniku hraní jiného typu divadla,“ protože budete-li si to říkat, velice ochudíte své výrazové možnosti. Je to stejné jako říkat: „Chci být krajinářem, a proto odmítám studovat jakoukoli jinou formu malířství.“

Pomyslete jen na sílu kontrastu: jste-li komik, bude váš humor výraznější, když budete umět hrát i tragické role – a naopak. Je to stejné jako zákon lidské psychologie, podle něhož je náš cit pro krásu posilován poznáním ošklivosti a touha po dobru se v nás probouzí, když přestaneme zavírat oči před zlem a bídou kolem nás. I k tomu, abychom si cenili moudrosti a toužili po ní, je zapotřebí utrpení ze setkání s hloupostí. Musíme trpět jedním, abychom pochopili a docenili to druhé. Kromě toho si můžete být jisti, že jakékoli schopnosti nově nabyté v různých typech

divadla se jednou ve vaší profesionální práci objeví v okamžiku, kdy byste to nejméně očekávali. Jakmile je v sobě vypěstujete, samy najdou ve vaší tvorbě vlastní výraz. Nemusíme se obšírně zabývat všemi možnými typy a kombinacemi her a představení. Našemu záměru dostatečně poslouží, když si povíme o čtyřech hlavních, výrazně odlišných typech.

Začneme tragédií.

Co se děje v člověku, když prožívá tragické okamžiky? Zdůrazníme jen jeden rys takového stavu myslí: má pocit, jako by hranice jeho osobnosti byly prolomeny; cítí, že jeho psychika je vystavena jakýmsi silám, které jsou mnohem silnější a mnohem mocnější než on sám. Tragický zážitek se ho zmocňuje a otřásá celou jeho bytostí. Jeho pocit vyjádřený slovy může znít asi takto: „Cosi mocného stojí vedle mě, je to na mně nezávislé, ale já jsem na tom závislý.“ Tento pocit je stejný, je-li způsoben vnitřním tragickým konfliktem, jako v případě hlavních konfliktů Hamletových, nebo přichází-li rána zvenčí, jako v případě Learově.

Zkrátka, člověk může intenzivně trpět, ale samotná intenzita utrpení neurčuje ještě tragický rozměr. Člověk musí pocítit i přítomnost „čehosi mocného“ vedle sebe, abychom jeho utrpení mohli nazvat opravdu tragickým. Nezdá se vám z tohoto hlediska, že Lear působí skutečně tragickým dojmem a Gloucester spíš dramatickým?

Nyní se podívejme, jakou praktickou výhodu může mít pro nás herec taková interpretace tragédie. Je to zcela jednoduché. Stačí, když si herec při přípravě tragické role po celou dobu, co je na jevišti (během zkoušek nebo později při představení) představuje, že ho *něco* nebo *někdo* sleduje, nutí jeho postavu jednat tak, jak jedná, a pronásí text tragédie. Herec si musí představovat, nebo spíš pociťovat, že toto *něco* nebo *někdo* je mnohem mocnější než jeho postava i než on sám. Měla by to být jakási nadlidská bytost. Herec musí dovolit tomuto svému *stínu* – tomuto přízraku či zjevení – jednat skrze postavu, která ho inspiruje. Když to udělá, dojde brzy k příjemnému zjištění, že nemusí přehánět ani své pohyby ani svou řeč. Nemusí se ani psychologicky „dopovat“ ani uchýlovat k prázdnému patosu, aby dosáhl skutečných dimenzí velikosti tragédie. Všechno se děje samo. O to vše se postará jeho *stín*, který ovládá nadlidské síly a city. Hercův výkon zůstane pravdivý, aniž by byl nepříjemně naturalistický, a tak ztrácel svůj tragický nádech, a aniž by se stal nepřírodným přílišným úsilím „hrát“ povznášející styl, který od něj vyžaduje každá pravá tragédie.

To, jaký druh nadlidské bytosti pociťuje herec v daných okolnostech, musí být ponecháno zcela jeho svobodné tvůrčí představivosti. Může to být dobrý či zlý génius, pomstychtivý a ošklivý, nebo heroický a krásný; může ho ohrožovat, pronásledovat, vzrušovat nebo uklidňovat. To všechno závisí na hře a postavě. V některých hrách jsou tyto *bytosti* autorem i zhmotněny, jako Fúrie v řeckých tragédiích, čarodějnice v *Macbethovi*,

duch Hamletova otce, Mefistofeles ve *Faustovi* atd. Ale ať už jsou autorem předepsány či ne, herec udělá dobře, když si je vytvoří sám, aby se psychologicky naladil na tóninu, která mu umožní hrát tragické role. Jen si zkuste udělat takový experiment a uvidíte, jak brzy si na představu takové *bylosti* zvyknete. Po krátké době na to nebudete muset myslet. Budete jen cítit, že jste schopni hrát tragédii zcela svobodně a pravdivě. Hrajte si s bytostí, kterou jste si vymysleli; ať vás následuje nebo předchází, ať kráčí vedle vás nebo létá nad vaší hlavou, podle poslání, které chcete, aby plnila.

Zcela jiná situace však nastává, když máte hrát postavu v prostém dramatu. Tady musíte zůstat zcela v mezích svého lidského já. Nemusíte si představovat žádný stín nebo přízrak. Všichni více či méně známe tento druh hraní. Víme, že pokud jsme si postavu dobře připravili a zůstáváme v daných okolnostech pravdiví, náš herecký úkol pro tento typ hry je splněn.

Komedie však už klade herci určité podmínky. Stejně jako v dramatu jste to vy sami, kdo hraje postavu, ale zdůrazňujete jeden převládající psychologický rys, charakteristický pro danou postavu. Může to být vychloubání u postavy jako je Falstaff, nebo extrémní hloupost u pana Třasořítky, nebo rys ješitnosti a povýšenosti u postavy Malvolia, nebo falešné zbožnosti u Tartuffa. Může to být lehkomyšlnost, plachost, zamilovanost, zbabělost, bezdůvodné veselí či zasmušilost nebo jakákoli jiná vlastnost vyžadovaná od postavy. Ale ať už si pro svou komediální postavu vyberete jakoukoli výraznou vlastnost, musíte ji hrát s naprostou vnitřní pravdivostí, bez sebemenší snahy být směšný, aby se lidé smáli. Humor, který je pravdivý, humor dobrého vkusu, může být dosažen pouze s naprostou lehkostí a nenuceností a silným vyzařováním. Lehkost a vyzařování jsou tedy další podmínky, které musí herec dodržovat, chce-li si osvojit speciální techniku pro hraní komedie.

O lehkosti jsme už obšírně hovořili v první kapitole. Ale pokud jde o vyzařování, rád bych ještě dodal, že k tomu, aby se herec správně naladil pro hraní komedie, musí se snažit vyzařovat do všech směrů, naplňovat víc a víc prostor kolem sebe (celé jeviště i hlediště) paprsky štěstí a veselosti – jak to dělá zcela přirozeně dítě, když očekává nebo prožívá nějakou radostnou událost. Začněte vyzařovat už před svým vstupem na jeviště. Když už na jevišti jste, mohlo by být příliš pozdě, protože by toto úsilí mohlo odvést vaši pozornost od skutečného hraní role. Vstupujte na jeviště již s touto aurou, rozpínající se do šíře. Pomohou-li vám patrneji tím, že udělají totéž, celé jeviště bude naplněno silnou jiskřící komediální atmosférou, která ve spojení s rychlým tempem a lehkostí ve vás i v divácích probudí ryzí smysl pro humor. Budete tak náležitě vyzdvihovat humorné repliky a situace obsažené v textu a celý váš komediální projev bude perfektní.

Svěží tempo je tedy další podmínkou pro hraní komedie. Tento bod je opět třeba objasnit. Rychlé tempo, je-li po celou dobu stejně rychlé, se nevyhnutelně stává monotónním. Pozornost diváků je tím otupena a po chvíli se jim začíná zdát, že se tempo představení stále zpomaluje; v důsledku toho divák bezděčně ztrácí zájem o herce a poslouchá jen dialog. Aby se herec tomuto nepříjemnému efektu – oslabení svého významu na jevišti – vyhnul, musí čas od času tempo zpomalit, byť by to bylo jen na jednu repliku či jediný pohyb, nebo občas udělat krátkou, ale výraznou pauzu. Takováto porušení monotónnosti rychlého tempa představení zapůsobí na divákovu pozornost jako příjemné malé šoky. Takto osvěžen bude opět schopen vychutnávat rychlé tempo představení, a proto i lépe ocenit hercův talent a dovednost.

A teď několik slov o klauniádě.

Svým způsobem je klauniáda podobná tragédii a zároveň je jejím naprostým protikladem. Skutečně velký a talentovaný klaun, stejně jako tragéd, není při hraní nikdy sám. Také on prožívá jistý druh „posedlosti“ fantastickými bytostmi. Jsou však jiného charakteru. Jestliže jsme nazvali „stín“ tragéda bytostí nadlidskou, pak si představme, že se veselá suita klauna skládá z bytostí „podlidských“. Právě jim dává klaun přístup ke svému tělu a psychice. Spolu s diváky vychutnává jejich rozmarná, excentrická a podivná vystoupení, k nimž propůjčuje sám sebe. Stává se jejich nástrojem pro pobavení sebe i druhých. Takových skřítků, gnómů, pidi-mužiků, trolů, nymf a jiného pronároda může být víc (může být i jeden); zmocňují se klauna a nám se zdá, že ani on není tak docela lidskou bytostí. Všichni však musí být milí, sympatičtí, roztomilí uličníci, směšní (i sami smišci!), jinak by se klauniáda mohla stát odpudivou. Musí se těšit ze svého dočasného práva používat klaunovo lidské tělo pro své hry a gagy. K vymýšlení takového pronároda najdete nezměrně bohatý materiál v původní lidové pohádkové literatuře. Podníťte to vaši představivost.

Mějte také na mysli důležitý rozdíl mezi komikem a klaunem. Komediální postava reaguje vždy přirozeně; dalo by se říct, že nehledě na to, jak podivná může být samotná postava či situace, stále ještě se bojí věcí, které nahánějí strach, je rozhořčena, když situace takovou emoci vyžaduje, a její jednání je vždy přísně motivované. Její přechody z jednoho psychologického stavu do druhého jsou vždy vysvětlitelné.

Ale s psychologií dobrého klauna je to jiné. Jeho reakce na dané okolnosti jsou vždy nevysvětlitelné, neadekvátní a neočekávané: může se bát věcí, které v jiných nevzbuzují sebemenší strach, může plakat, když byste očekávali, že se bude smát, nebo může doslova přehlížet nebezpečí, které ho ohrožuje. Jeho přechody z jedné emoce do druhé nevyžadují žádné psychologické zdůvodnění. Žal a štěstí, maximální vzrušení a naprostý klid, smích a slzy, vše může následovat spontánně jedno po druhém a bleskově se měnit bez jakékoli zřejmé příčiny.

KAPITOLA 10

JAK PŘISTUPOVAT K ROLI

*Ze všech svých studií získáme jen to,
co užijeme v praxi.*

Goethe

Rozhodně však tím nechci říct, že klaun může být vnitřně nepravdivý a neupřímný! Právě naopak. Tomu, co cítí a dělá, musí věřit. Musí věřit upřímnosti všeho toho pronároda, který se projevuje v něm a jeho prostřednictvím, a musí mít z celého srdce rád jeho zvláštní hry a rozmary.

Klauniáda, i když je to extrémní typ představení, může být pro herce nepostradatelným doplňkem při zdokonalování ve všech ostatních typech hraní. Čím víc ji cvičíte, tím víc odvahy jako herec získáváte. Vzroste tak vaše sebedůvěra a postupně se ve vás začne vynořovat pocit uspokojení. „Jak je to lehké,“ řeknete si, „hrát drama či komedii po cvičeních a zážitcích z klauniády!“ Také váš tak zvaný smysl pro pravdivost na jevišti nesmírně zesílí. Když se naučíte být pravdivý a upřímný (což je v tomto případě odlišné od přirozeného) při předvádění klaunských gagů, začnete si uvědomovat, zda vaše výkony občas nehřeší proti pravdivosti. Klauniáda vás naučí *uvěřit v cokoli chcete*. Klauniáda ve vás probudí to věčné dítě, které se projevuje v důvěřivosti a prostotě všech velkých umělců.

Tyto čtyři dominanty na stupnici různých typů představení jsou dostatečně silné, aby ve vaší tvůrčí duši rozechvěly ty struny, které by jinak zůstaly němé. Když se pokusíte vyzkoušet je všechny, až budete mít čas a chuť prožívat různé typy a způsoby řeči a pohybu, k nimž vás budou inspirovat, budete překvapeni, jak bezmezně mohou být vaše umělecké schopnosti a jak velký užitek můžete i bezděčně vytěžit z těchto nových možností svého talentu.

Použijte pro své cvičení krátké úryvky scén ze tří výše jmenovaných typů her a také několik gagů pro klauniádu, které jste viděli, nebo které jste si sami vymysleli. Zahrajte si je několikrát jeden po druhém a vždy srovnávejte své prožitky s prožitky při jiném typu hraní. Pak si vezměte nebo vymyslete nějakou krátkou neutrální scénu a zahrajte ji postupně jako tragédii, drama, komedii a jako kousek klauniády, s použitím navržených technických prostředků. Otevře se tak před vámi mnoho nových dveří k lidským emocím a vaše herecká technika získá větší rozmanitost.

Shrnutí:

1. Tragédii budete hrát snadněji, když si představíte přítomnost jakési nadlidské bytosti.
2. Drama vyžaduje čistě lidský přístup a uměleckou pravdivost v daných okolnostech.
3. Komedie klade před herce čtyři hlavní podmínky: zdůraznění dominantního rysu postavy, pocit lehkosti, silné vyzařování veselosti a štěstí a rychlé tempo proložené okamžiky zpomalení.
4. Klauniáda vyžaduje přítomnost veselých a humorných „podlidských“ bytostí.

Tato otázka je v naší profesi, zvláště mezi svědomitými herci, už dlouho předmětem sporů. Zajímají se o ni především herci, kteří dávají přednost systematickému přístupu k roli, neboť se domnívají, že tak ušetří čas a rychleji a snadněji se doberou jádra postavy, kterou mají představovat. Všichni dobře víme, že právě v počátečním stadiu své práce trpíme často nejistotou a blouděním.

Z toho, o čem jsme až dosud mluvili, vyplývá, že existuje několik způsobů, jak přistupovat k roli. Jedním z nich je využití představivosti; dejme tomu, že jste si zvolili právě tento způsob.

Hned jak dostanete roli, přečtěte si několikrát celou hru tak, abyste se s ní dobře seznámili jako s celkem. Pak se soustředte jen na svou roli a představujte si ji nejprve scénu za scénou. Pak se zastavte u okamžiků (situací, činností, replik), které nejvíc upoutávají vaši pozornost.

Pokračujte v tom tak dlouho, dokud „neuvidíte“ vnitřní život postavy i její vnější vzhled, a čekejte, až se probudí vaše vlastní city.

Snažte se „uslyšet“ postavu mluvit.

Můžete si představovat postavu tak, jak ji popsal autor, nebo jako sebe hrajícího postavu, nalíčeného, v kostýmu. Obojí je správné.

Začněte se svou představou spolupracovat, klást jí otázky a dostávat „viditelné“ odpovědi. Ptejte se na kterýkoli okamžik, který si vyberete, bez ohledu na sled scén ve hře. Vylepšete tak něco na své postavě tady, dotáhněte něco tamhle, přeskakujte z jednoho okamžiku na druhý. Začněte ztělesňovat svou postavu kousek po kousku, s pohyby a s textem.

Pokračujte v této práci i při skutečných zkouškách v divadle. Přineste si domů všechny dojmy, které jste nashromáždili během jevištní zkoušky: svou vlastní hru, hru svých partnerů, připomínky režiséra, aranžmá, které vám určil, náznak výpravy atd. Zahrňte to vše do svých představ, a pak, až si budete v duchu procházet svou vlastní hru, položte si otázku: „Jak mohu ten či onen moment zlepšit?“ Odpovězte si tím, že ho vylepšíte

nejdřív ve své představě a teprve pak si ho skutečně vyzkoušíte (když budete mezi zkouškami pracovat doma).

Když budete takto využívat představivost, zjistíte, že vám usnadňuje práci. Také upozorujete, že mnoho zábran, které až dosud vaši tvůrčí práci překážely, najednou mizí. Naše představy žádné zábrany neznají, protože jsou přímým a spontánním projevem naší tvůrčí individuality. To, co překáží hercově práci, je důsledkem buď nedostatečně vyvinutého těla nebo osobních psychických vlastností, jako je rozpačitost, nedostatek sebedůvěry či obava, že zapůsobíte špatným dojmem (zvláště při první zkoušce). Žádný z těchto rušivých prvků naše tvůrčí individualita nezná, je prostá jakýchkoli osobních psychických zábran stejně jako naše představy nespoutané hmotnými těly.

Vaše umělecká intuice vám napoví, kdy práce s představivostí splnila svůj úkol a pomohla vám vytvořit postavu. Pak ji můžete opustit. Neopírejte se o ni samotnou příliš dlouho nebo příliš těžce, jako by to byla jediná opora v přístupu k roli. Můžete použít několik prostředků současně.

Můžete začít pracovat i s pomocí atmosféry.

Představte si svou postavu pohybující se s textem po jevišti v různých atmosférách, daných či předepsaných hrou. Pak vytvořte kolem sebe jednu z těchto atmosfér (jako ve cvičení 14) a začněte hrát pod jejím vlivem. Snažte se, aby všechny vaše pohyby, odstín hlasu a text, který říkáte, byly v plném souladu s atmosférou, kterou jste si zvolili; pak opakujte totéž s jinými atmosférami.

Stanislavskij říkával, že je dobré, když se herec do své postavy „zamiluje“, dřív než na ní začne skutečně pracovat. Jak já tomu rozumím, v mnoha případech myslel spíš zamilovat se do atmosfér, které postavu obklopují. Mnoho inscenací v Moskevském uměleckém divadle bylo vystavěno a interpretováno pomocí atmosfér, jejichž prostřednictvím se režisér i herci „zamilovali“ do jednotlivých postav i do celé hry. (Hry Čechovovy, Ibsenovy, Gorkého a Maeterlinckovy, těhotné atmosférami, poskytovaly vždy členům Moskevského uměleckého divadla dostatek příležitostí nešetřit city.)

Často se stává, že skladatelé, básníci, spisovatelé a malíři pocítují atmosféru svých budoucích výtvorů dlouho předtím, než na nich začnou skutečně pracovat. Stanislavskij byl přesvědčen, že neprojde-li režisér nebo herec z nějakého důvodu obdobím takové zamilovanosti, může později při své práci narazit na mnohé obtíže. Tuto oddanost, tuto lásku lze nepochybně nazvat „šestým smyslem“, který člověku umožňuje vidět a pocítovat věci, které ostatním zůstávají skryté. (Milenci vidí na tom druhém vždy víc obdivuhodných věcí než jiní lidé.)

Proto vám přístup k roli prostřednictvím atmosféry dá velkou šanci objevit v postavě mnoho zajímavých a důležitých rysů a jemných nuancí, které by jinak vaši pozornosti mohly snadno uniknout.

Stejně tak dobře můžete začít, když využijete to, co jsme nazvali probouzení citů prostřednictvím pocitů (kapitola 4). Pokuste se definovat nejcharakterističtější rys nebo rysy celé postavy, na níž budete pracovat. Můžete například zjistit, že obecné rysy Falstaffova charakteru jsou šibalství a zbabělost; u Dona Quijota to může být rys lehkosti kombinovaný s romantikou a odvahou. Můžete vidět Lady Macbeth s temnou silnou vůlí a Hamleta jako postavu, jejíž hlavní rysy lze definovat jako pronikavost a zamyšlenost. Jana z Arku se možná před vaším vnitřním zrakem objeví jakoby prostoupena vnitřním klidem a naprostou otevřeností. Každá postava má své výrazné a definovatelné rysy.

Když jste našli převládající rys celé postavy a pocítili ho jako jistou kvalitu, snažte se hrát svou roli pod vlivem tohoto pocitu. Nejdřív, chcete-li, jen ve svých představách, a pak začněte doopravdy zkoušet (ať už doma nebo na jevišti).

Možná přitom zjistíte, že pocity, které používáte k probuzení svých pravých citů, nejsou zcela správné. Je-li tomu tak, neváhejte je měnit tak dlouho, dokud nebudete zcela spokojeni.

Když si u své postavy určíte jisté převládající pocity, dělejte si poznámky na okraj textu. Výsledkem tohoto procesu bude určitý počet částí či úseků, na něž bude celá vaše role rozdělena. Takových úseků by nemělo být příliš mnoho, aby se postava nestala nepřehlednou. Čím méně bude úseků či částí, tím užitečnější budou pro vaši praktickou práci na roli. U středně velké divadelní či filmové role bude stačit asi deset takových částí. Zkoušejte svou postavu znovu a dodržujte věrně poznámky, které jste si dělali.

Pamatujte, že tyto rysy a pocity, o nichž jsme mluvili ve 4. kapitole, jsou jen prostředky k probuzení vašich uměleckých citů. Proto jakmile v sobě tyto city probudíte, cele se jim oddejte. Povedou vás ke ztělesnění vaší role. Poznámky, které jste si dělali ve snaze najít správné pocity, vám poslouží jako prostředek k osvěžení vašich citů, kdyby z nějakých důvodů zeslably nebo dokonce zcela zmizely.

K roli můžete přistupovat i prostřednictvím psychologického gesta (PG).

Snažte se najít správné PG pro celou roli. Když se vám nepodaří toto celkové PG najít hned, můžete proces obrátit a začít hledáním dílčích PG, jejichž prostřednictvím se pravá vůle postavy začne pomalu vyjevovat.

Na základě PG, které jste vypracovali, začněte hrát, pohybovat se a říkat text. Jestliže při praktické aplikaci PG zjistíte, že není zcela přesné, musíte ho vylepšit podle svého vkusu a interpretace postavy. Se silou, typem, kvalitou a tempem PG si můžete hrát naprosto volně a měnit je tolikrát, kolikrát to budete pokládat za nutné. Připomínky režiséra během zkoušek, setkání s jevištními partnery a autorovy změny v textu, to vše mohou být stimuly pro změnu vašeho PG. Pracujte na něm tak dlouho, dokud s ním nebudete úplně spokojeni.

Používejte PG během celého období práce s rolí, ať už ji zkoušíte nebo hrajete. Proveďte ho před každým výstupem na jeviště.

Určete celkové tempo, v němž vaše postava žije, stejně jako jednotlivá tempa různých scén a okamžiků, a provádějte svá PG znovu v těchto tempách.

Zkoumejte svou roli i z hlediska vzájemných vztahů mezi vnitřním a vnějším tempem. Využijte každou příležitost ke kontrastu těchto dvou temp (viz poslední strany 5. kapitoly).

Když budete pracovat na roli pomocí PG, využijte ho i k upřesnění vztahů vaší postavy k ostatním. Domnívat se, že postava zůstává stále stejná, když se ve hře setkává s různými postavami, je osudná chyba, které se často dopouštějí i velcí a zkušení herci. Není to pravda ani na jevišti ani v životě. Jak už jste možná pozorovali, jen velmi upjatí, nepružní či příliš domýšliví lidé zůstávají při setkání s druhými stále „sami sebou“. Hrát tak jevištní postavu je monotónní, nepravdivé a připomíná to hru loutek. Pozorujte sami sebe a uvidíte, že při setkání s různými lidmi začnete instinktivně mluvit, pohybovat se, myslet a cítit jinak, byť je změna, kterou ve vás tito lidé vyvolávají, jen malá nebo sotva pozorovatelná. Jste to vždy vy plus někdo jiný.

Na jevišti je to ještě zřetelnější. Hamlet s Klaudiem a Hamlet s Ofelií, to jsou dva různí Hamletové, nebo spíš dva různé aspekty Hamleta: postava neztrácí nic ze své integrity, když ukazuje různé fazety své bohaté povahy. A pokud není autorovým záměrem předvést postavu škrobenou a monotónní, musíte vynaložit veškeré úsilí, abyste objevili rozdíly, které ostatní postavy vyvolávají v postavě vaší. V tomto směru vám budou PG nedocenitelnou pomocí.

Projděte celou svou roli a snažte se určit, jaké city (nebo pocity) vzbuzují ostatní postavy v postavě vaší. Jsou to city vřelé, lhostejné, chladné, podezřivé, důvěřivé, nadšené, hádavé, nesmělé, zbabělé, zdrženlivé, nebo jaké? A jaké touhy ve vaší postavě probouzejí? Je to potřeba převahy, podřízenosti, touha pomstít se, přitahovat, svádět, spřátelit se, urazit, zalíbit se, nahnat strach, potěšit, protestovat? A nepřehlížejte v průběhu hry situace, kdy se postoj vaší postavy k jiné postavě mění.

Často zjistíte, že celkové PG vyjadřující vaši postavu bude potřebovat jen drobnou změnu, aby představovalo její vztah k ostatním postavám. Použití PG vám poskytuje jedinečnou příležitost malovat svou roli v různých barvách, a tak obohatit a ozvláštnit svůj herecký výkon.

Pokud byste chtěli začít svou práci hledáním charakteru a charakteristických rysů (jak je popsáno v 6. kapitole), začněte svou hru s imaginárním tělem a centrem a hledejte charakteristické rysy vhodné pro vaši roli. Zpočátku můžete používat imaginární tělo a centrum odděleně, později je spojit.

Abyste se naučili práci s nimi dokonale ovládat, vezměte si text a vypište si všechny činnosti své postavy, včetně příchodů a odchodů a všech pohybů, bez ohledu na to, jak bezvýznamné se vám snad zdají. Pak začněte vykonávat všechny tyto činnosti jednu po druhé a snažte se při tom poddat jakékoli inspiraci, kterou vám vaše imaginární tělo či centrum či obojí nabídnou. Nepřehánějte a nezdůrazňujte jejich vliv, jinak budou vaše pohyby umělé. Imaginární centrum a tělo jsou samy o sobě dost mocné, aby změnilly vaši psychologii a způsob hraní, aniž by se jim „pomáhalo“ jakýmkoli násilím. Chcete-li v charakterizaci postavy dosáhnout skutečně pěkného a přesného výrazu, nechte se v této zábavné „hře“ s imaginárním tělem a centrem vést svým dobrým vkusem a citem pro pravdu.

Po nějakém čase připojte k jednotlivým činnostem několik vět s nimi spojených, zpočátku jen pár, pak víc a víc, až tímto způsobem budete zkoušet celý text své role. Brzy poznáte, k jakému druhu řeči má vaše postava sklon – k pomalému, rychlému, klidnému, impulsivnímu, zamyšlenému, lehkému, těžkému, suchému, vřelému, chladnému, vášnivému, sarkastickému, shovívavému, přátelskému, hlasitému, tichému, agresivnímu či jemnému, abychom jmenovali aspoň několik možností. Všechny tyto nuance řeči se vám samy odhalí prostřednictvím imaginárního těla a centra, budete-li pozorně naslouchat jejich návrhům, aniž byste výsledek úspěchali. Spíš si svou hru vychutnávejte, než abyste se s ní netrpělivě lopotili.

Nejenže bude charakteristika postavy ve vaší hře a řeči stále výraznější, ale i vnější podoba role před vámi při tomto jednoduchém způsobu práce jasně vyvstane. Celá šíře a rozměr postavy se ve velmi krátkém čase před vámi rozvine jako panorama. Ale neopouštějte svou hru, dokud svou postavu do sebe nevstřebáte natolik, že už nebudete myslet na své imaginární tělo a centrum.

Od samého počátku své práce na postavě můžete využívat i některé ze zákonů skladby, které jsme podrobně probrali v 8. kapitole. Další komentář na toto téma by jen znovu opakoval to, co již bylo řečeno, neboť příklady a rozbor postavy z *Krále Leara* bohatě ilustrují využití těchto zákonů v praxi.

V tomto bodě vřele doporučuji vaší pozornosti zásady přístupu k roli, navrhované Stanislavským. Stanislavskij to nazýval „Části a cíle“ a úplný popis těchto zásad najdete v jeho knize *Moje výchova k herectví*. „Části a cíle“ jsou snad jeho nejvýznamnějším objevem a správně pochopeny a použity mohou herce vést okamžitě k samotnému jádru hry a role, odhalit mu jejich konstrukci a dát mu pevnou půdu, na níž může s důvěrou vytvářet svou postavu.

Stanislavskij v podstatě řekl, že když chceme studovat strukturu hry a role, je třeba rozdělit je na jednotlivé části. Radil začít nejprve s vel-

kými celky, aniž bychom zacházeli do detailů, a dál tyto velké celky, pokud nám připadají příliš obecné, dělit na střední a menší.

Stanislavskij dál řekl, že cílem je to, co si postava (ne herec) přeje, co chce, po čem touží. Jednotlivé cíle následují jeden za druhým (ale mohou se navzájem i překrývat).

Všechny cíle postavy vytvářejí logický a ucelený proud a slévají se v jeden celkový cíl. Tento výsledný cíl nazývá Stanislavskij hlavním cílem postavy. To znamená, že všechny menší cíle, ať je jich kolik chce, musí sloužit jednomu – dosáhnout hlavního cíle postavy.

A dále Stanislavskij říká: „Ve hře by tento proud jednotlivých drobnějších cílů (stejně jako hlavních cílů jednotlivých postav) měl systematicky směřovat k vyzdvížení hlavního cíle celé hry, který je leitmotivem autorovy literární tvorby, vůdčí myšlenkou, která inspirovala jeho dílo.“

Pro pojmenování cíle, pro jeho vyjádření slovy, navrhuje Stanislavskij formuli: „Chci, nebo přeji si...“, a pak následuje sloveso vyjadřující touhu, cíl postavy. Chci přesvědčit, chci se zbavit, přeji si porozumět, přeji si ovládat a podobně. Nikdy nepoužívejte při pojmenování svého cíle emoce – jako chci milovat, nebo chci být smutný – protože city a emoce nelze provádět. Buď milujete (je vám smutno) nebo ne.* Právý cíl je předmětem vaší vůle (vůle vaší postavy). City a emoce přirozeně vaše cíle doprovázejí, ale samy se v cíle změnit nemohou. Musíme tedy pracovat s řadou dílčích cílů i s hlavními cíli jednotlivých rolí na jedné straně a s hlavním cílem celé hry na straně druhé.

Nyní se podívejme, nakolik jsou tyto Stanislavského pojmy v souladu s tím, o čem jsem psal v této knize.

K rozdělení role (i celé hry) na části lze využít zásady uvedené v 8. kapitole. Začněte nejprve rozdělením role nebo hry do tří velkých celků – fází; pak si, je-li třeba, utvořte libovolný počet menších částí.

Ve hře Arthura Millera *Smrt obchodního cestujícího* může první část u hlavní postavy obsahovat asi toto: Obchodní cestující Willy Loman je unavený, zklamaný, doléhá na něj stáří, má starosti s obchodem i s rodinou. Snaží se zrekapitulovat si svůj dlouhý neúspěšný život. Ztrácí se ve vzpomínkách, ale ještě nechce vzdát boj se svým osudem. Sbírá sílu k novému útoku. Druhá část: Poslední bitva začíná. Je to kaleidoskop nadějí, zklamání, krátkých šarvátek, drobných porážek, radostných i bolestných vzpomínek. Ale výsledkem této bitvy je jen další zklamání a konec veškeré naděje. Třetí část: Willy vzdává boj. Už nemá sílu, ani smysl pro realitu. Rychle se řítí k osudnému konci.

První část u Lopachina, jedné z hlavních postav *Višňového sadu*, může být taková: Lopachin i přes svůj drsný charakter začíná opatrně a jemně svůj boj s Raněvskými, pomalu a postupně, i když ještě zdržen-

* Způsob, jak probouzet své city a emoce, byl už probrán v předchozích kapitolách této knihy.

livě, se stává stále agresivnějším. Druhá část: Lopachin zasazuje rozhodný úder – kupuje višňový sad. Je vítězem, triumfuje, ale ještě nevystupuje proti Raněvským. Třetí část: Lopachin otevřeně a bez skrupulí prosazuje svou vůli. Višňové stromy padají pod úder sekery. Raněvští jsou nuceni sbalit si své věci a opustit statek. Firs, staříčkový věrný sluha, který už téměř patří do rodiny Raněvských, umírá zamčen a zapomenut v opuštěném domě (symbolicky tak dotvrzuje Lopachinovo vítězství).

V *Revizorovi* se Hejtman připravuje na boj s revizorem a dává úředníkům podrobné pokyny. To je první část postavy Hejtmana. Druhá část: Přijíždí nepravý revizor, boj začíná. Hejtmanovo vytrvalé a snaživé pleticháření má úspěch. Nebezpečí je zažehnáno, Hejtman triumfuje. Třetí část: Odhalení osudného omylu. Příchod pravého revizora. Hejtman, jeho žena s dcerou i úředníci jsou poraženi, pokořeni a zničeni.

Když jste takto našli tři hlavní části role, můžete pokračovat v určování menších celků; vždy přitom sledujte vývoj zápasu, který se ve hře odehrává. Pokládejte každou novou významnou fázi tohoto zápasu za menší celek. (Ale vždy mějte na paměti Stanislavského upozornění: „Čím větší budou části a čím méně jich bude, tím pro vás bude práce na celé roli snazší.“) Tolik k částem. Nyní o cílech.

Moje poznámky na toto téma se týkají hlavně prostředků a postupů při hledání těchto cílů. Sám Stanislavskij, když mluvil o obtížích při hledání hlavních cílů postav, připustil, že je zapotřebí dlouhé a namáhavé práce, protože, jak říkal, člověk se dopouští mnoha omylů a musí zavrhnout spoustu nesprávných hlavních cílů, než se mu podaří objevit ten pravý.

Stanislavskij dodal, že často až po několika představeních, po reakcích publika, je možné si uvědomit a fixovat pravý hlavní cíl. Z této Stanislavského myšlenky můžeme usuzovat, že se herec často musí spokojit s řadou dílčích cílů postavy, aniž by věděl, kam vedou.

Ale já osobně tvrdím, že pro herce je nanejvýš důležité znát konečný smysl těchto dílčích cílů předem, nebo o něm mít jakousi obecnou představu – chápat hlavní cíl postavy. Jinými slovy, herec by si měl být dobře vědom hlavního cíle celé role už od samého počátku práce. Protože jak jinak může spojit všechny cíle do „logického a uceleného proudu“, aniž se dopustí mnoha omylů? Zdá se mi, že tento problém lze vyřešit snadněji, když se herci podaří najít nejprve hlavní cíl své postavy. Po mnoha letech prověřování této teorie si s veškerou úctou dovoluji prohlásit, že je to praktičtější, a návrh, který následuje, se zrodil z tohoto přesvědčení.

Víte, že každá více či méně významná postava vede po celou hru boj, je v konfliktu s někým či něčím. Buď svůj boj vyhrává nebo prohrává. Například Willy Loman bojuje proti nepříznivému osudu, který ho ničí, a prohrává. Lopachin ve *Višňovém sadu* bojuje s Raněvskými a vyhrává. Hejtman v *Revizorovi* vede svůj boj proti fantomu revizora z Petěrburgu a je poražen.

Dejme tomu, že si položíme následující otázky: Co se s postavou stane, co udělá, nebo co zamýšlí udělat poté, co dosáhne vítězství? Co by udělala, kdyby svůj boj vyhrála, co by měla udělat?... Odpověď na tyto a podobné otázky (často směřující za hranice samotné hry) může upřesnit naši představu o tom, zač postava po celou dobu bojuje, co bylo jejím hlavním cílem. Willy by se se vši pravděpodobností stal nejbanálnějším typem obchodního cestujícího. Jeho ideál by se možná podobal životu Davea Singlemana z této hry, který v 84 letech stále prodával své zboží do jednatřiceti států. „A starý Dave šel do svého pokoje, víš, nazul si své zelené sametové trepy – nikdy na to nezapomenu – zvedl telefon a zavolal svým zákazníkům, a aniž by opustil pokoj, vydělával si v 84 letech na živobytí. A když jsem to viděl, uvědomil jsem si, že prodávat je ten nejlepší životní úděl, jaký si člověk může přát.“ A kdyby navíc k tomuto ideálu mohl mít Willy rádio a malou zahrádku a kdyby byl „oblíbený“, stačilo by mu to ke štěstí. Takže jeho hlavní cíl by mohl být vyjádřen takto: „Chci žít jako starý Dave Singleman.“ Můžete ovšem hledat lepší hlavní cíle a pokládat ten první za pouhou indikaci směru, kterým byste se měli při svém hledání pustit.

Nyní se podívejme z hlediska hlavního cíle na Lopachina. Přestože byl původně nevolníkem, pozvedl se Lopachin do postavení „gentlemana“. Nosí bílou vestu a žluté boty. Má peníze, ale chce mít víc. Stále nemůže v přítomnosti Raněvských překonat komplex méněcennosti. Ignorují ho. Necítí se s nimi zcela svobodně a uvolněně. Teď konečně přišel jeho čas a vítězství je jeho. Ničí višňové stromy, srovnává starý statek se zemí, už počítá budoucí ohromný zisk. Jeho hlavním cílem proto může být: Chci se stát velkým, sebevědomým a „svobodným“ prostřednictvím moci peněz.

Podobně se podívejme na Hejtmana z *Revizora*. Šťastně unikl trestu a opájí se svým domnělým vítězstvím. Co dělá, jak se mění? Stává se krutým despotou. Už ponížil kupce z města a chce být stejně arogantní a panovačný v Petěrburgu. Jeho sny jsou sny nebezpečného primitiva. Hlavním cílem Hejtmana tedy je: „Chci ovládat a tyranizovat všechny a všechno ve svém okolí.“

Nyní se, chcete-li, můžete pokusit hledat i dílčí cíle postavy, jejíž hlavní cíl už znáte nebo ho alespoň tušíte. Nebudete už bloudit, což by se vám mohlo stát, kdybyste s hledáním těchto dílčích cílů začali. Hlavní cíl vám postupně odhalí všechny dílčí cíle, které jsou mu podřízené.

Ale opět doporučuji, abyste toto hledání dílčích cílů odložili. Je tu ještě jedno hledisko, které je třeba respektovat. Můžete se vyšplhat ještě výš, na samý vrchol, z něhož můžete sledovat celou hru jako velké panorama se všemi událostmi, jednotlivými částmi a hlavními cíli všech postav. Tímto vrcholem je hlavní cíl celé hry.

Hlavní cíl celé hry naleznete, nebo si k jeho nalezení alespoň vyděláte cestu, použijete-li i zde metodu kladení otázek. Ale tentokrát se nebudete obracet k postavám. Obrátíte se přímo k publiku. Samozřejmě, nemusíte a ani byste neměli čekat na skutečné publikum, ale můžete si své publikum představit a jeho budoucí reakce anticipovat.

Otázky, které herec a režisér mohou klást svým imaginárním divákům při hledání hlavního cíle hry, jsou četné a různorodé. Klíčově důležité je požádat je, aby vám sdělili dojem, jakým na ně hra působí v okamžiku, kdy padá poslední opona.

Tak svou medituující mysl proniknete do srdcí diváků. Budete zkoumat jejich smích a slzy, pobouření a uspokojení, jejich otřesené nebo potvrzené ideály – zkrátka všechno to, co si z představení odnesou domů. To bude jejich odpověď na vaši otázku; to vám řekne lépe než jakékoli erudované spekulace, proč autor napsal svou hru a co inspirovalo jeho dílo. Krátce, co je hlavní cíl celé hry.

Zvědavý herec se může ptát, proč je zapotřebí radit se s imaginárním publikem. Nebylo by jednodušší poradit se přímo s autorem zkoumáním textu jeho hry, abychom objevili jeho vůdčí myšlenku, jeho pojetí hlavního cíle? Nebude výsledek stejný?

Ne, nebude. Bez ohledu na to, jak herec nebo režisér hru vykládá, je to vždy jeho interpretace autorova záměru. A bez ohledu na to, co autor zamýšlel, rozhodující pro určení hlavního cíle je to, jak jeho hru interpretuje publikum. Psychologie publika se značně odlišuje od psychologie herce či režiséra, nebo i autora samotného. Je to víc než shoda okolností, že jsme mnohdy překvapeni nevypočitatelnou reakcí publika na novou hru, která bývá často naprosto jiná, než jsme očekávali, doufali či odhadovali. Proč? Protože publikum jako celek cítí hru srdcem, ne mozkiem, protože není zaváděno hercovým, režisérovým nebo autorovým osobním hlediskem, protože jeho reakce na premiéře je spontánní, zbavená jakýchkoli tendencí a nepozměněná vnějšími vlivy, protože publikum neanalyzuje, ale prožívá; protože nikdy nezůstává netečné k etické hodnotě hry (i když autor sám se snaží zůstat nestranný), protože se neztrácí v detailech, ale intuitivně vyhledává a prožívá samu podstatu hry. Všechny tyto silné divácké reakce jsou pro vás spolehlivou zárukou, že vůdčí myšlenku, hlavní autorovu ideu nebo to, co můžeme nazvat hlavním cílem celé hry, najdete v psychologickém dopadu na velké nezaujaté „srdce“ publika.

Jednou se zeptali slavného ruského režiséra Vachtangova: „Jak to, že se všechny vaše inscenace a zvláště četné detaily, které vymýšlíte pro své herce, setkávají u publika vždy s úspěchem?“ Vachtangovova odpověď zněla přibližně takto: „Protože nikdy nerezírnu bez imaginárních diváků, přítomných na všech mých zkouškách. Předvídám jejich reakce a řídím se jejich návrhy; snažím se představit si jakési „ideální“ publikum, abych se vyhnul pokušení nevkusy.“

Rozhodně by všechno to, co jsem právě řekl, nemělo být pokládáno za výzvu k popření významu a důležitosti hercovy a režisérovy interpretace hry, nebo k tomu, abyste se proti svému přesvědčení podřizovali publiku. Naopak, doporučuji skutečnou a uměleckou spolupráci s diváky. Protože když se poradíte s velkým „srdcem“ imaginárního publika, vaše interpretace bude vedena a inspirována „hlasem“ publika. Diváci jsou aktivními spolutvůrci představení. Je třeba se s nimi poradit dřív, než bude pozdě, zvlášť při hledání hlavního cíle hry.

Zpočátku se prožitky vašeho imaginárního publika objeví před vašim vnitřním zrakem jako spontánní, nejasný, obecný dojem. Vy však z něj musíte vyvodit zcela jasně, určité závěry, formulovat všechny myšlenky a definovat všechny city. Po několika experimentech tohoto druhu získáte potřebnou praxi a jistotu, že vás imaginární publikum nezklame.

Pro hlubší pohled do „duše“ publika je zapotřebí vrátit se ještě jednou k našim příkladům z her.

Kolik neúspěšných obchodních cestujících cupitá každý den všemi směry po světě? Kolik jich ve svém životě viděl průměrný americký občan? Tucty a tucty, snad i sta. Proléval slzy kvůli jejich „nešťastnému osudu“? Nemá spíš tendenci brát je jako samozřejmost a nevšímá si jich? Zastavil se kdy a zamyslel nad tím, že jako profesní skupina mají své osobní strasti a trápení? A přesto 10. února 1949 na newyorském jevišti drobný obchodní cestující Willy Loman sevřel náhle srdce a oťrásl myslí mnoha lidí. Plakali, jejich srdce se naplnila láskou a soucitem, vydávali svědectví: Willy je dobrý. A když v závěru hry Willy sám ukončil svůj život, opouštěli diváci divadlo zaujati „něčím důležitým“ a dlouho nemohli zapomenout na Willyho a na tuto hru.

Jak si vysvětlit tento zvláštní efekt? Možná odpovíte: „Kouzlo umění.“ Ovšem, bez umělců takové velikosti jako Arthur Miller, Elia Kazan a jeho skvělí herci by se nic tak udivujícího a významného možná nestalo. Ale co to vlastně svým kouzlem odhalili publiku? Podívejme se retrospektivně na inscenaci tak, jak se odrazila v divákově mysli a „srdci“ (pamatujte, že hledáme hlavní cíl hry).

Opona se zvedá a Willy vchází. Publikum se spokojeně usmívá. Jeho základní divadelní instinkt je uspokojen: „Jak přirozené, jak pravdivé!“ Ale stěny jsou průhledné a slyšíme flétnu. Bodové reflektory zaměřují své paprsky hned sem, hned tam. Postupně a téměř nepozorovaně je divák „naladěn“ trochu jinak, protože se dívá skrze zdi, poslouchá hudbu a sleduje světlo, které ho vede za hranice obvyklého vnímání času a prostoru. Kouzlo umění začíná působit. Vnímání diváka je prohloubeno a pozměněno. Pozoruje obchodního cestujícího, vidí jeho rozčilení a neklid, sleduje jeho mírně chaotickou mysl.

Přesto, ale není všechno zcela „přirozené“, a právě to prchavé „něco“ uvnitř i vně způsobuje Willyho neklid, únavu a depresi. Co je to „něco“?

Silná a vášnivá touha po něčem, čeho nemůže dosáhnout? Ovšem, chce být „oblíbený“, úspěšný v obchodě a potřebuje peníze, aby zaplatil účty. Ale podvědomě už divák s tímto prostým a zřejmým vysvětlením není spokojen; zdi jsou průhledné a odněkud stále zaznívá flétna. Willy je sympatický, je dobrý. Tak co se skrývá za potřebou peněz a úspěchu, za touhou být oblíbený? Ať je to cokoli, musí to být podle pravidel logiky také dobré. Jeho žena Linda ho miluje a obdivuje. Tak proč ta potřeba peněz?

Čím pozorněji sleduje divák scény, které následují jedna za druhou, tím se jeho mysl stává ostřejší a pronikavější, jeho srdce vřelejší a roste podezření, že tento obchodní cestující se svým tragickým osudem není reálná bytost. Je to snad maska někoho jiného? Linda, Biff a Happy jsou skuteční; nic v sobě neskrývají, jsou tím, čím jsou, není nic, co byste za jejich postavami mohli tušit. Bylo by asi zvláštní a „nepřirozené“, kdyby i oni, stejně jako Willy, překračovali hranice času a prostoru. Jen Willymu je dovoleno být někým jiným, nosícím masku obchodního cestujícího. A tato maska, zdá se, Willyho muči.

Brzy začíná tato maska mučit i diváka. Chce se jí zbavit, osvobodit se od „obchodního cestujícího“. Začíná si uvědomovat, že Willyho neklid vychází z téže touhy, že i on bojuje s maskou, snaží se osvobodit, strhnout si ji z tváře, vyrvat ji z mysli a srdce, z celé své bytosti. Ale Willy je beznadějně slepý, neuvědomuje si svůj zápas. Jak se hra vyvíjí, stává se maska stále průhlednější a najednou si divák uvědomuje, že uvnitř, pod maskou „obchodního cestujícího“, je uvězněn a spoután *člověk*, hodnotná lidská bytost. Začíná se před námi rozvíjet skutečná tragédie. *Obchodní cestující* pohání *člověka* a žene ho stále blíže osudnému konci. Je to „*člověk*“, ne jeho zlý dvojník, o něhož má publikum strach. „Willy, probud se! Přestaň obviňovat osud mimo sebe,“ chtělo by vykřiknout srdce diváka. „Obviňuj tu jeho nejhorší část, která je v tobě. ‚Obchodní cestující‘, to je tvůj temný osud,“ varuje publikum. Ale je příliš pozdě. Willy svůj boj vzdává. Je noc. S motykou v ruce, ve tmě, plánuje Willy svou malou zahrádku. Je to poslední výkřik hynoucího *člověka*. Je slyšet hukot motoru auta. Willy zabíjí jak *obchodního cestujícího*, tak *člověka*.

Je po představení. V mysli diváka začíná uzrávat psychologický dopad poslední bitvy. Možná, že si takový divák řekne: „Opravdu, v celé historii nebyla doba, kdy maska ‚obchodního cestujícího‘ byla tak nebezpečná a mocná jako dnes. Když ji neodhalíme a nebudeme pamatovat na to, co je za ní, bude růst a rozvíjet se jako zhoubný nádor.“

Je to tragédie bytostně americká, stejně jako lidská. Je to životně důležité varování, které nám autor předává prostřednictvím svého díla. Hlavní cíl celé hry, který se objeví v duši diváka cestou ne nepodobnou mému příkladu, i když možná ne takto zformulovaný, může být shrnut asi takto: „Učte se v sobě odlišovat *obchodního cestujícího* od *člověka* a snažte se osvobodit *člověka*.“

Višňový sad nám poskytuje další příklad a jiný typ hlavního cíle.

Od samého počátku si člověk uvědomuje, že hlavní postavou hry je sám višňový sad. Je starý, krásný, ohromně veliký, slavný, a podle hry je o něm zmínka i v encyklopedii. Děj se soustřeďuje kolem něj, ale je to zvláštní druh boje, v němž prakticky nikdo višňový sad nebrání. Lopachin bojuje proti jeho existenci. Raněvší – nepotřebné a degenerované zbytky ruské inteligence bez vlastní vůle – schovávají hlavy do písku; jejich obrana je slabá a neúčinná. Ať, jejich dcera, sní o jakési oslnivé, skvělé budoucnosti a vznáš se mezi oblaky. Jejich zaměstnanci a sluhové jsou k višňovému sadu s jeho starobylostí krásou buď lhostejní nebo nepřátelští. A přesto je tu, stojí a kvete, i když nikým nebráněný.

Divák s ním plně sympatizuje. Miluje ho, jak může člověk milovat krásu starého monumentu; on sám ho chce bránit, probudit spící lidi, setřást jejich lhostejnost. Pomalu se ho zmocňuje pocit naprosté bezmoci. Sleduje, jak se Lopachin postupně přibližuje k vlastnictví sadu. Slzy naplňují oči diváků a pocit marnosti a slabosti se stává téměř nesnesitelný. Je slyšet vzdálené údery seker do stromů. To je konec. Opona padá. Obecenstvo opouští divadlo pohnuté „smrtí“ neživé postavy, která na sebe vzala kvality života – bílého višňového sadu. Publikum by chtělo protestovat: „Chraňte to nejlepší z minulosti, nebo skončí pod sekerami těch, kteří jsou vždy připraveni budovat svou špinavou budoucnost.“ To může být hlavní cíl *Višňového sadu*.

Vezměme si třetí příklad:

Od okamžiku, kdy se zvedne opona, má publikum sledující *Revizora* mnoho důvodů k radosti a veselí. Nenávidění úředníci dělají jednu chybu za druhou. Jsou zahrnání do kouta, zaslepení strachem, vedou svůj boj proti nepravému nepříteli. Zlo bojuje se zlem a ztrácí při tom čas, vtip i peníze. Dobro se na tom boji až do samého konce hry neúčastní. Ale obecenstvo ví, že přijde, a dychtivě očekává jeho drtivý úder zasazený zlu, které se mezitím odrovnalo samo. Čím víc se Hejtman nafukuje nezaslouženou pýchou nad svým domnělým vítězstvím, tím silněji touží divák po spravedlivé odplatě. A když se dobro nakonec zjevuje a ve dvou po sobě následujících úderech (dopis nepravého revizora a příjezd revizora skutečného) vymetá zlo, pociťuje obecenstvo zadostiučinění a své vítězství. Neboť obyvatelé malého města, utlačovaní a ztracení v obrovském národě, jsou nakonec zachráněni. Ale pro diváka je toto město pouze mikrokosmem, symbolem. Celý národ je beznadějně zamotan do pavučin sprádaných různými „hejtmany“. Vzrušené publikum, jehož vůle byla probuzena a jehož smysl pro slušnost byl zjitřen, opakuje cíl autora: „Země musí být zachráněna před krutým despotismem a absolutní mocí hord mizerných úředníků! Jsou mnohdy horší a bezcitnější než ti mocní!“ Shodou okolností byl při prvním představení *Revizora* tento pocit publika

v nestřeženém okamžiku obdivuhodně shrnut jedním z diváků, když zvolal: „Každý dostal svůj díl – a nejvíc ze všech já!“ Byl to hlas nejvyššího „Hejtmana“ ze všech – hlas Mikuláše I. Přes svou chladnou a krutou povahu pochopil car hlavní cíl této hry, stejně jako jeho poddaní.

To je tedy způsob, jak herec a režisér může využít imaginárního publika, aby objevil hlavní cíl hry dlouho před tím, než skutečné publikum zaplní sál.

Znovu prosím čtenáře, aby bral na vědomí, že interpretace her, které zde jako příklady uvádím, nevydávám za obecně platné – své umělecké soudy nechci nikomu vnucovat. Šlo mi jen o názornou ilustraci metody a rozhodně bych nechtěl omezovat svobodu tvůrčího přístupu kteréhokoli talentovaného herce či režiséra. Pro dobro jeho umění je naopak zapotřebí, aby byl tak originální a nápaditý, jak jen mu to jeho talent a intuice umožní.

Když jste tedy našli, byť i jen přibližně, hlavní cíl celé hry a hlavní cíle postav, můžete přejít k dílčím cílům. Ale nikdy se nesnažte dobrat se jakéhokoli cíle jen racionální analytickou cestou. Mohlo by vás to zanechat chladné. Budete ho znát, ale nebudete ho chtít nebo si ho přát. Zůstane ve vaší mysli jen jako heslo, aniž probudí vaši vůli. Cíl vaší role musí mít kořeny v celé vaší bytosti, nejen v hlavě. Vaše city, vaše vůle i vaše tělo musí být tímto cílem zcela naplněny.

Snažte se uvědomit si, co se s vámi děje v obyčejném životě, když se vás zmocní nějaká touha nebo záměr, který nelze okamžitě uskutečnit. Co se ve vás odehrává, když jste nuceni čekat, až vám okolnosti dovolí ukojit vaši touhu či dosáhnout žádaného cíle? Nedosahujete ho neustále celou svou bytostí v duchu? V okamžiku, kdy se cíl zformoval ve vaší duši, zmocnila se vás určitá vnitřní aktivita.

Vezměte si jako příklad, že chcete někoho utěšit v jeho neštěstí, a protože nestačí jen říct: „Nedělej si starosti, uklidni se,“ potřebujete celé dny, abyste skutečně dosáhli svého cíle. Jste v té době nečinní? Pravděpodobně ne. Zjistíte, že po celou tu dobu prožíváte pocit uklidňování člověka v neštěstí, ať už jste či nejste v jeho přítomnosti. Více než to, v duchu „vidíte“ toho člověka jako již utěšeného (i přes všechny vaše pochybnosti, zda toho člověka vůbec utěšit lze). Totéž platí i na jevišti. Jestliže necítíte, že se váš cíl „zmocnil“, můžete si být jisti, že více či méně zůstává stále jen ve vaší mysli a ne v celé vaší bytosti, že si ho pořád jen myslíte a ne skutečně přejete. Proto se tak mnoho herců dopouští té chyby, že s vnitřní pasivitou čekají na okamžik, kdy jim autor ve hře dovolí jejich cíl uskutečnit. Řekněme, že si postava začíná uvědomovat cíl už na straně dvě, ale k jeho naplnění dochází až na straně dvacet. Herec, který tento cíl zcela neabsorboval, který ho nenechal prostoupit celou svou psychikou a tělo, musí čekat, až se bude hrát strana dvacet. Svědomitější herci, kteří cítí, že cíl patřičně nepůsobí, se snaží opakovat si v duchu: „Chci ho

utěšit.... Chci ho utěšit..." Ale ani to nepomáhá, protože takové rozumové opakování je jen jistý druh aktivity mozku, který není schopen probudit vaši vůli.

Cíl přeměněný v PG, které probouzí a aktivizuje celou bytost, vám může pomoci tuto obtíž překonat. Můžete si také představovat svou postavu (od té hypotetické strany dvě do strany dvacet) jakoby posedlou daným cílem. Zadívejte se pozorně do jejího vnitřního života (viz cv. 10), dokud ve vás tato představa neprobudí podobný psychologický stav. Nebo použijte pocity, o nichž jsme mluvili a které mohou probudit vaše city.

Závěrečné shrnutí návrhů, jak přistupovat k roli v počátečním stadiu vaší práce:

Bez ohledu na to, jak jste vy a váš režisér svědomití, není nutné používat všechny dostupné prostředky zároveň. Můžete si vybrat ty, které vám vyhovují nejvíc, nebo ty, které vám přinesou nejlepší a nejrychlejší výsledky. Brzy zpozorujete, že některé jsou vhodnější pro jeden typ role, jiné zas pro jiný. Můžete si svobodně vybrat. Někdy si je můžete vyzkoušet všechny a používat je se stejnou lehkostí a úspěchem. Ale nezatěžujte se zbytečně víc, než je pro optimální ztělesnění vaší role nutné. Metoda vám musí především pomáhat zpříjemnit práci, a budete-li ji správně používat, nikdy vám práci neztíží. Protože herectví by vždycky mělo být radostným uměním a ne povinnou dřinou.

KAPITOLA 11

ZÁVĚREČNÉ POZNÁMKY

Každý, kdo se pokusí formulovat a systematicky uspořádat pojmy, které se týkají výchovy herců, musí počítat s otázkou, nač talentovaný herec potřebuje nějakou metodu. Na tuto otázku lze odpovědět jinými otázkami: Proč potřebuje civilizovaný člověk kulturu? Proč potřebuje inteligentní dítě vzdělání?

Každé umění, i herecké, musí mít své zásady a aspirace i svou profesionální techniku.

Často však slyšíte herce protestovat: „Ale já mám svou vlastní techniku.“ Toto prohlášení by mělo přesněji znít: „Mám svou vlastní interpretaci, svou vlastní aplikaci všeobecné techniky.“ Je však samozřejmé, že ani hudebníci, ani architekti, malíři, básníci ani jiní umělci nemohou získat vlastní techniku bez studia základních zákonů svého umění. Tato pravidla, na nichž pak mohou stavět ony „vlastní“ techniky, které z nich udělají výrazné nebo i vynikající osobnosti v jejich profesi, nelze obejít.

Bez ohledu na to, nakolik je herec od přírody talentovaný, nikdy dostatečně nerozvine své umění, ani neodkáže své nadání divadelním potomkům, pokud se bude izolovat v cele „vlastní techniky“ a jejích prostředků. Herecké umění může růst a rozvíjet se pouze tehdy, když vychází z objektivní metody, která má své základní zásady. Zajímavé memoáry a postřehy zaznamenané slavnými herci předchozích generací jsou jistě cenným materiálem k vytvoření metody. Ale jsou subjektivní a tudíž svým způsobem omezené. Ideální metoda jakéhokoli umění musí být dobře integrovaným celkem, a především musí být objektivní.

Ti z našich kolegů, kteří odmítají uznat jakoukoli metodu jen proto, že jsou talentovaní, potřebují možná takovou metodu víc než kdokoli jiný. Protože právě talent, tak zvaná „inspirace“, je ze všech našich schopností ta nejrozmarnější. Talentovaný herec je snadnou kořistí všech typů profesionálních nehod. Nemá pod nohama pevnou půdu. Seběmenší momentální psychické rozrušení, nešťastná nálada nebo fyzické problémy mohou

jeho talent zablokovat a zatarasit cesty k opravdové inspiraci. Proti takovým nehodám je nejlepší obranou metoda, obsahující techniku na dobrých základech. Taková metoda, dostatečně procvičená a správně osvojená, se pro talentovaného herce stane „druhou přirozeností“, a jako taková mu za všech okolností poskytne naprostou kontrolu nad jeho tvůrčími schopnostmi. Technika bude pro něho bezpečným prostředkem k probuzení talentu a jeho zapojení do tvůrčí práce, kdykoli ho bude potřebovat; je to „Sezame, otevři se!“ ke skutečné inspiraci bez ohledu na fyzické či psychické zábrany.

Sama inspirace, pokud přijde, má různé stupně intenzity. I když je přítomna, může být slabá a neúčinná. I tady může technika posílit hercovu vůli, probudit jeho emoce a vyprovokovat představivost do takové míry, že sotva doutnající jiskřička inspirace najednou vzplane a bude jasně hořet tak dlouho, jak si to herec přeje.

Předpokládejme, že herec, když se blíží představení, cítí, že jeho inspirace z nějakých důvodů slábne. Toho se nemusí obávat, pokud svou techniku zvládl. Protože jakmile je role připravena a vypracována do všech detailů v duchu metody, herec ji vždy zahraje správně, i když se zrovna necítí tak „inspirovaný“, jak by si přál. Protože vždy bude mít k dispozici jistý druh „programu“ své role, a tak nebude bezmocně bloudit nebo se muset uchýlovat ke klišé a špatným divadelním návykům. Bude schopen v každém okamžiku sledovat celou roli a všechny její detaily jakoby z ptačí perspektivy, a s vnitřním klidem a jistotou bude postupovat od jednoho úseku či cíle ke druhému. Stanislavskij řekl, že správně hraná role má největší šanci přilákat nazpět prchavou inspiraci.

Je ještě jeden důvod, proč by měl talentovaný herec uznat cenu objektivní techniky.

Tvůrčí a pozitivní síly v povaze herce vždy bojují s negativními vlivy, které, i když jsou nejasné a někdy mu zcela neznámé, neustále maří jeho nejlepší snahy. Tyto četné negativní zábrany mohou zahrnovat potlačovaný komplex méněcennosti nebo megalománii, sobecké a egoistické touhy nevědomě smíšené s uměleckými cíli, strach z chyb, nepřiznaný strach z publika (a často i nenávist k němu), nervozitu, skrývanou žárlivost nebo závist, špatné a zdánlivě zapomenuté příklady a nekontrolovaný zvyk hledat chyby u ostatních. To je jen několik z mnoha různých negativních jevů, které se časem mohou nahromadit v hercově podvědomí jako „psychologické smetí“ a narůst ve škodlivé síly, které ho budou ničit.

Používáním objektivní metody a techniky nashromáždí v sobě herec velký počet zdravých a osvobozujících vlastností, které pak tyto destruktivní vlivy, číhající v temných zákoutích jeho podvědomí, vymytí. To, co obvykle nazýváme „rozvíjením talentu“, je často jen osvobozováním se od vlivů, které herci překážejí, omezují ho a často i zcela ničí.

Pochopená a aplikovaná metoda vstoupí herci velice vítaný zvyk profesionálně myslet, když hodnotí tvůrčí práci ať už svých kolegů nebo svou vlastní. Nebude už spokojen s obecnými termíny jako „přirozený“, „konverzační“, „afektovaný“, „dobrý“, „špatný“, nebo s výrazy jako „podehrávání“, „přehrávání“ atd. Místo toho si vypěstuje výstižnější profesionální jazyk a bude používat termíny jako části, cíle, atmosféra, vyzařování a přijímání, představivost, imaginární tělo, imaginární centrum, vnitřní a vnější tempo, vrcholy, akcenty, rytmické vlny a opakování, kompozice postav, psychologická gesta, celek, kvality, pocity a tak dále. Tato konkrétní terminologie nejenže nahradí jeho současný vágní a nedostatečný slovník, ale vytříbí i jeho schopnost chápat divadelní dojmy, umožní jeho myšlení pronikat do těchto dojmů dostatečně hluboko, aby okamžitě přesně věděl, co je špatné či správné, proč a jak zlepšit svůj vlastní výkon a výkony svých kolegů. Kritika se pak stane skutečně objektivní a konstruktivní; osobní sympatie či antipatie přestanou hrát, jak je tomu nyní, v oceňování hereckého umění rozhodující roli, a herci se budou cítit při vzájemné pomoci a jejím přijímání svobodněji, a nebudou jen ze zdvořilosti chválit nebo zlomyslně kritizovat.

Herec, a zvláště talentovaný herec, nesmí přehlížet ani skutečnost, že tato profesionální technika usnadní a usolí jeho dobrou práci. Čas strávený jejím osvojováním se v konečném výsledku změní v nejvýnosnější investici! Kdykoli se mě ptají, zda v této metodě existují nějaké zkratky, nemohu se ubránit varování, že nejkratší zkratkou je trpělivě a důsledně provádět všechna předepsaná cvičení, dokud se herci nestanou druhou přirozeností.

Jednoduchý způsob, jak překonat netrpělivost a nechuť ke cvičení, je vytvořit si podle této metody představu vás samotných, jak veškerou techniku a všechny schopnosti, které ve vás cvičení slibují vypěstovat, už plně ovládáte. Taková představa se dá ve vás sama do práce; bude vás vábit a lákat stále dál, pokud tuto představu neunavíte nebo neodradíte tím, že ji budete promítat do příliš daleké budoucnosti. Náležitě pochopená a procvičovaná metoda vás naplní pocitem, že jste ji po celou dobu znali a používali, ale nebyli jste si toho tolik vědomi jako nyní. Vaše obava, že cíl je vzdálený a obtížně dosažitelný, pak nutně zmizí. Navržená představa usnadní a urychlí vstřebávání techniky, což zase usnadní a urychlí vaši profesionální práci.

Rád bych se tu zmínil o dalším pádném důvodu pro přijetí metody.

V procesu, kdy si budete osvojovat její zásady prostřednictvím cvičení, brzy zjistíte, že tyto zásady mají vaši tvůrčí intuici umožnit pracovat stále svobodněji a vytvářet pro její působení stále širší a širší prostor. Protože právě takto metoda vznikla – ne jako matematický či mechanický vzorec sestrojený a vypočítaný na papíře pro budoucí testování, ale jako

organizovaný a systematicky řazený „katalog“ fyzických a psychologických podmínek vyžadovaných tvůrčí intuicí. Hlavním cílem mých výzkumů bylo najít takové podmínky, které by nejlépe a nejbezpečněji přivolovaly tak prchavou bludičku, jako je inspirace.

Kromě toho, v době jako je naše, kdy životní trendy, myšlení a touhy jsou stále materialističtější a postrádají fantazii, se bohužel klade důraz na fyzické pohodlí a životní standard. V takové době lidstvo často zapomíná, že má-li se život, a zvláště umění, vyvíjet kulturně, musí být prostoupen všemi druhy nehmatatelných sil a kvalit; že to, co je hmatatelné, viditelné a slyšitelné, je jen malou částí naší existence. V obavách, že ztratíme pevnou půdu pod nohama, stále opakujeme: „Budme praktičtí!“ Bojíme se pustit do dobrodružství a umělecky se povznést a klesáme hlouběji a rychleji do půdy, které se tak držíme. A pak, ať už to zpozorujeme nebo ne, a možná příliš pozdě, se touto „praktičností“ unavíme; hroutíme se, vrháme do náručí psychoanalytiků, hledáme mentální všeléky a stimuly nebo pravidelně hledáme únik v laciných vzrušeních, povrchních senzacích, rychle se měnících zálibách a zábavách, i v drogách. Zkrátka, drazé platíme za své odmítání uznat nutnost zdravé rovnováhy mezi praktickým hmatatelným a uměleckým nehmatatelným. Umění je sféra, která touto nerovnováhou nejvíce trpí. Nikdo nemůže vydechovat, aniž by se nadechl. Nikdo nemůže být opravdu „praktický“ pouze tím, že bude lpět na realitě a odmítat nechat se posílit a povznést zdánlivě „nepraktickými“, nehmatatelnými věcmi, které jsou nezbytné pro tvůrčího ducha, které jsou jistým druhem psychologického „nádechu“.

Když se na své zásady uměleckého rozvoje díváme z tohoto hlediska, neposkytují nám právě ony prostředek, jak pevně stát na zemi a přitom se povznášet k něčemu trvalejšímu? Můžete si to snadno ověřit několika příklady. Vezměte si třeba cítění kolektivu. Můžete se ho dotknout, vidět ho či slyšet? A přitom je to jedna ze silných nehmatatelných sil, která může na jevišti existovat stejně konkrétně jako těla herců, jejich viditelné pohyby či slyšitelné hlasy, stejně reálně jako dekorace, její tvary a barvy. Co je atmosféra, vyzařování a všechny zákony skladby jiného, než hmatatelné nehmatatelné? Čím je schopnost herce improvizovat, rozlišovat způsob hry od jejího tématu? Čím je mimosmyslová energie, kterou herec vědomě tvoří a používá při hraní a na kterou se, když správně plní své jevištní cíle, může spolehnout, a jejímž prostřednictvím uskutečňuje i svou psychologickou existenci na jevišti, tu cennou a nespornou existenci, která nikdy nemůže být uměle vytvořena jakýmikoli známými hmatatelnými prostředky?

Připojte ke své rekapitulaci několik dalších položek. Co je aura umělecké fantazie, která obklopuje herce, když při práci na své postavě prochází obdobím představování si – dřív než dá této postavě hmatatelnou

podobu a zjev? Co dodává takové vlastnosti jako lehkost, forma, krása nebo pocit celku? Co se skrývá za zábavnou „hrou“ s imaginárními těly a centry? Nebo hledání všech typů kontrastů, které by daly jeho roli a celému představení plastičnost a rozmanitost? Čím je psychologické gesto, tento přítel, vůdce, nebo chcete-li „neviditelný režisér“, který herce nikdy neopustí a nezradí, ale neustále ho provází a inspiruje? Což divák necítí existenci těchto jevů, i když neví, co jsou zač, jestliže je herec úspěšně vytváří ve svém nitru?

V této metodě neexistuje cvičení, které by nesloužilo dvěma cílům najednou: postavit herce ještě pevněji na praktickou půdu a současně vytvořit zdravou rovnováhu mezi hmatatelným a nehmatatelným, mezi výdechem a nádechem, a tak herce zachránit před banalitami a uměleckým zadušením.

Pokud vím, divadelní historie zaznamenává existenci jediné metody výslovně určené herci – metody vytvořené Konstantinem Stanislavským (a bohužel často špatně pochopené a interpretované). Ať je tedy tato kniha dalším úsilím zaměřeným na dosažení lepšího divadla prostřednictvím lepšího herectví. Nabízím ji jako skromný, nicméně naléhavý pokus dát svým kolegům k dispozici několik systematicky uspořádaných myšlenek a zkušeností, které by vnesly do jejich profesionální práce pořádek a inspiraci. „Uspořádej a zapiš své myšlenky o herecké technice,“ řekl mi Stanislavskij. „Je to tvá povinnost a povinnost každého, kdo má rád divadlo a záleží mu na jeho budoucnosti.“ Je mou povinností předat tato povzbuzující slova všem svým kolegům v naději, že alespoň některý z nich pokorně, ale odvážně zformuluje a uspořádá svoje myšlenky ve snaze najít objektivní zásady a zákony pro rozvíjení naší profesionální techniky.

PŘÍKLADY PRO IMPROVIZACI

Tato kapitola obsahuje několik krátkých příběhů, zápletek, situací a příhod, na nichž si herci a režiséři mohou vyzkoušet, co pochopili z metody v jednotlivých stádiích jejího osvojování i na konci studia. Lze jich využít k procvičování atmosféry, cílů, charakterizace, pocitů nebo jakýchkoli jiných složek, probíraných v této knize.

Ne všechny jsou původní, a také nemusí být; skupina může čerpat materiál z jakékoli existující literatury a upravit si ho pro své specifické potřeby, nebo si může vymyslet vlastní náměty k improvizaci. Žádná z těchto improvizací není samozřejmě určena k veřejnému vystupování, snad kromě demonstrace účinnosti metody nebo ilustrace rozdílného provedení při její postupné aplikaci.

Obsazení a počet postav v každé z těchto improvizací závisí přirozeně na velikosti skupiny, která se cvičení účastní.

Ve všech těchto improvizacích se vyhýbejte zbytečným slovům.

1. BANDITÉ

Na opuštěné hranici mezi dvěma sousedními státy stojí ponurý hostinec. Je zima, noc je bouřlivá a mrazivá.

Hlavní místnost hostince je temná, zakouřená, špinavá a neuklizená; na podlaze se válejí nedopalky cigaret a na dlouhém jídelním stole je vidět zbytky jídla a pití.

Porůznu tu postává a posedává několik mužů a žen. Nálada většiny z nich je na první pohled stejně ponurá a nepřívětivá jako jejich okolí. Někteří se znuděně povalují, jiní bez cíle přecházejí po místnosti, další hrají karty nebo se baví vzájemným popichováním a drobnými hádkami, zatímco jiní demonstrují svou nudu pobrukováním nebo tichým pohvizdováním.

A přesto je zřejmé, že jsou neklidní a na něco čekají. Čas od času se některý z nich pokradmu podívá z okna, nebo dá ostatním znamení, aby se ztišili, pootevře dveře a poslouchá.

Atmosféra očekávání je každou minutou napjatější, neboť tyto postavy jsou lupičská banda, patřící k rozsáhlému mezinárodnímu gangu. Přepadávají kupce, kteří dopravují vzácné zboží přes nedalekou hranici. Mají hlášku, že dnes v noci bude přes hranici přecházet bohatý náklad, a protože venku zuří bouře a do nejbližší vesnice je daleko, budou se obchodníci nepochybně snažit vyhledat přes noc útočiště. Náhle vůdce skupiny, který vypadá méně hrozivě než ostatní, dlouze zahvízdá. Všichni ztuhnou a napjatě poslouchají, zatímco vůdce jde ke dveřím a potvrzuje, že se karavana blíží.

Na jeho signál se pak jakoby kouzlem všichni a všechno změní, rychle: smést smetí do krbu, očistit stůl od zbytků jídla a přikrýt ubrusem, přestavět nábytek a uklidit celou místnost! A ještě rozsvítit další svíčky a jednu postavit do okna. Muži si oblékají kabáty a další doplňky typické pro místní venkovany; ženy se česou a upravují a přes nahá ramena si decentně přehazují šátky. Nejstarší z žen se posadí do houpacího křesla u krbu a přes nohy si přehodí pléd. A jako poslední detail se v čele stolu před vůdcem, který si nasadil tmavé brýle a čepici se štítkem, objevuje velká rodinná bible.

Brzy je za jevištěm slyšet přibližující se hlasy, a tři nejsolidněji vypadající muži se vypraví, aby přivedli pocestné do hostince. Ostatní se v klidu zabývají normální činností při přípravě rodinné večeře.

Tři lupiči-vyslanci se vracejí a přivádějí těžce naloženou skupinu obchodníků, zachumlaných do zimních pláště. Pocestní jsou zasněžení a je vidět, že je jim zima. Pohlednější z dívek k nim přistupují a zdraví se s nimi; pomáhají pocestným odložit těžké pláště, zatímco tři z lupičů, kteří obchodníky přivedli, pomáhají při skládání zavazadel a balíků zboží na hromadu.

Pak vůdce obchodníky vítá a zve je ke stolu. Říká, že jsou jen skromná rodina hostinského, s invalidní manželkou, ale že je tu dost jídla i vína pro všechny, kteří s nimi chtějí pojít a popít.

Hosté si dychtivě sedají ke stolu. Objevují se mísy jídla a láhve vína a „invalidní“ ženě u krbu servírují večeři na tácu. Ale než mohou přičítat donést k ústům první sousto, hostitel důstojně otevírá bibli a čte z ní úryvek.

Cestovatelé se pouštějí do jídla a obsluhující dívky jim ochotně nalévají víno a doplňují sotva poloprázdné poháry. Tato péče obchodníkům neunikne. Je zřejmé, že víno podávané domácím se nalévá z jiných lahví, a vzniká podezření, že víno určené hostům obsahuje nějakou drogu.

Pomalů, téměř nepozorovaně se atmosféra mění z úcty, vřelosti, přátelství a útulnosti v atmosféru žoviální spokojenosti, pak veselosti až nevázanosti. Hosté teď vypadají značně opilí a roz dovádění a členové bandy jejich lehkomyšlnost podněcují. Dívky si vytypovaly muže, kteří nejvíc podléhají jejich půvabům, a laškují s nimi a flirtují. Muži - bandité se postupně stahují do pozadí, jeden z nich bere do rukou harmoniku a snaží se hosty rozohnit dráždivými melodiemi.

Zakrátko se už vesele tančí a zpívá a dívky pobízejí muziku k rychlejšímu tempu a své partnery k většímu vzrušení. Účelem je zřejmě omámit a vyčerpat obchodníky a to se také daří. Brzy propuká divoké bakchanale. Když už muži vypadají unaveně, dívky se na ně vrhají, svádějí je k divokému milování a nutí jim stále víc vína, které se obchodníci naoko pokoušejí pít a s předstíranou opilostí je rozlévají, stejně jako se jim to mazaně dařilo i se silným vínem u stolu. A pak podle plánu jeden za druhým usínají nebo se opile potácejí po místnosti. Hudba slábne do pianissima.

Jakmile se zdá, že obchodníci spí, vůdce lupičů zahvízdá. V tom okamžiku se všichni lupiči, včetně samotného vůdce a invalidní ženy u krbu, pouštějí do práce. Tentokrát se pohybují lživě a pokradmu a velice zručně sahají do kapes obchodníků pro peněženky, hodinky a šperky, prohledávají jejich zavazadla a balíky se zbožím a vytahují nejcennější předměty. Kořist předávají vůdci, který ji cpe do pytle.

Najednou se ozve jiný hvízd. Tentokrát s pronikavostí a autoritou policejního rozkazu. Lupičská banda je ohromena. Obchodníci rázem zázračně ožívají a každý se, jakoby podle předem dohodnutého plánu, vrhá na nejbližšího zloděje. Vzniká nepřehledný boj každého s každým, při němž se lámou židle a létají láhve a talíře... Bandité jsou nakonec přemoženi a spoutáni a jejich ženy zahnány do kouta.

Nejmenší z obchodníků pak otevře dveře a zapíská do černé noci na policejní píšťalku. Vzápětí je z dálky slyšet, jak startuje nákladní auto, které se pak blíží k hostinci. Nato se obchodník-detektiv obrací k banditům a oznamuje jim, že jsou zatčeni; vydává příkazy k jejich odvedení.

Nákladní auto zastaví přede dveřmi a slyšíme tichý chod motoru, zatímco se různí obchodníci-detektivové vracejí pro své kabáty a zavazadla. Malý detektiv odchází poslední a ostentativně s sebou bere zpod stolu, kam ho vůdce lupičů odhodil, pytel s kořistí.

Po krátké pauze slyšíme motor odjíždějícího nákladáku, který se vzdaluje a postupně slábne do naprostého ticha. Jen opuštěná scéna si podrží němou atmosféru malého dramatu, které se na ní právě odehrálo. Po chvilce ticha padá opona.

2. OPERAČNÍ SÁL

Jsme v nemocnici, ve tři hodiny ráno.

Významný cizí státník, který byl na návštěvě v jisté zemi, měl při návratu z důležitého banketu pořádaného na jeho počest automobilovou nehodu.

Během noci se ukázalo, že to, co zprvu pokládali za lehký úraz hlavy, je vážná zlomenina lebky. Diplomati pobočníci i vládní úředníci hostitelské země mají teď vážné starosti. Zítřka oběhne tato zpráva celý svět. Lidé obou zemí budou znepokojeni. Proto byl v noci povolán nejslavnější neurochirurg dané země a státníka spěšně převezli do nemocnice.

Improvizace začíná v setmělém operačním sále. Vstupuje mladá sestřička a rozsvěcuje světla. Za ní vchází ředitel nemocnice; následují další sestry a připravují sál k velké operaci. V rychlém sledu vcházejí diagnostik, rentgenolog a anesteziolog. Všichni plní své úkoly se soustředěným výrazem a profesionální přesností.

Vládne atmosféra velkého očekávání a vědomí neobyčejné odpovědnosti. Na úspěchu operace závisí nejen pověst nemocnice, ale i osud budoucích vztahů mezi dvěma státy.

Brzy vchází sám velký neurochirurg. Prohlíží si diagnostikovy záznamy a rentgenové snímky, kontroluje vybavení a personál, vydává další pokyny. Pak sestry pomáhají jemu a jeho asistentům umýt se a obléci si chirurgické oděvy.

Když je vše připraveno, přivázejí pacienta (raději imaginárního než reálného) a pokládají ho na operační stůl. Uspí ho a dají mu krevní transfúzi.

Konečně operace začíná. V napjaté atmosféře se slavný chirurg a jeho dva asistenti sklánějí nad hlavou pacienta. Většina akcí probíhá beze slov a nástrojů a ostatní příslušenství jsou podávány a odebírány podle gest rukou.

Ale v průběhu operace nastává krize. Anesteziolog upozorňuje, že pacientův puls nebezpečně slábne a jeho dech je nepravidelný a spasmatický. To jsou ukazatele nebezpečného zhoršení pacientova stavu. Je to okamžik velkého napětí.

Neurochirurg se musí rychle rozhodnout, zda aplikovat injekci nového léku, kterou pacient v současném stavu možná nevydrží, ale která může jeho život prodloužit na dobu potřebnou k dokončení operace a obnovení jeho normálních životních funkcí. Šance je asi tak jedna ku jedné. Chirurg nařizuje injekci nového přípravku.

Operace pokračuje. Po chvíli anesteziolog, který je nyní středem pozornosti, hlásí, že puls sílí a dech se upravuje. Stav pacienta se zlepšuje a stabilizuje. Napětí poněkud povolí.

Konečně je operace dokončena - a úspěšně.

Pacienta odvázejí na pokoj. Asistenti a ostatní zaměstnanci gratulují velkému chirurgovi k jeho obratnosti a odvaze. Všude vládne spokojená atmosféra a sestry pomáhají lékařům svléknout chirurgický oděv a umýt se.

Na odchodu se někteří z asistujících doktorů ještě zastaví, aby velkému muži poblahopřáli. Mezitím sestry uklízejí sál a jedna po druhé odcházejí.

Už odešli všichni kromě mladé sestřičky a chirurga. Dívka mu pomáhá do kabátu a doprovází ho ke dveřím. On se ještě jednou rozhledne po sále, v němž se právě odehrála velká historická událost. Jeho uspokojení je zřejmé. Mladá sestřička zhasíná světla a opona padá, stejně jako se zvedala, při setmělém operačním sále.

3. CIRKUSOVÝ TROJÚHELNÍK

Postavami této improvizace jsou zaměstnanci slavného mezinárodního cirkusu. Jejich čísla jsou špičková a oni sami spolu už po mnoho let vycházejí tak přátelsky, že působí dojmem jedné velké rodiny, která sdílí slávu a prosperitu podniků.

Scéna představuje prostor mezi malými stany za velkým šapitó, kde se artisté chystají na svá vystoupení. Je přestávka a účinkující odpočívají, nebo se připravují na druhou půlku představení. Před jedním stanem stojí klaun se svou ženou - krasojedkyní a pomáhá jí zapnout kostým. Na lavičce vedle dalšího stanu sedí ředitel cirkusu a kouří, pohledný artista na visuté hrazdě si zavazuje artistické boty a zkouší, jestli budou při vzrušujícím vrcholu jeho čísla dobře sedět. U vedlejšího stanu se rozcvičují další akrobaté a i jinde vidíme podobné výjevy z cirkusového života. Nejsou tu však zvířata ani krotitelé; ti jsou umístěni jinde.

Vtipy a narážky, zaměřené většinou na tradičně pesimistického ředitele, se týkají průběhu představení a rekordních návštěv v tomto městě. Všude vládne atmosféra dobrého pocitu, vzájemné úcty a tolerance, tak běžná v rodinách spojených dlouholetým úspěšným podnikáním.

Když se scéna dostatečně rozběhne, podívá se ředitel na hodinky a oznamuje, že je čas začít druhou půlku představení. Odchází a brzy slyšíme, jak za scénou na jeho znamení začíná hrát orchestr. Pak na dané narážky odbíhají někteří z herců předvést své číslo a po náležité době se vrací. Je to ustálený běh rutinní činnosti.

Zůstávají klaun, krasojedkyně a artista na visuté hrazdě - čekají, až na ně přijde řada. Zdá se, že posledně jmenovaný má problémy s botami, rozvažuje je a zase zavazuje a znovu je zkouší, stále netrpělivěji, protože jeho výstup se blíží; ještě se s nimi moří, když slyší, jak v manéži ohlašují jeho číslo. Chvatně dokončuje přípravu. Vtom už na jevišti vbíhá vzrušený ředitel a volá ho na scénu. Ředitel dává znamení orchestru, aby znovu zahrál úvod k číslu, a artista ho následuje do manéže.

Přípravy na další čísla a převleky artistů za scénou pokračují jako před tím. Klaun a krasojedkyně pomáhají, kde je třeba, ostatním.

Najednou se za scénou ozve sborové zaječení, nasledované ohlušujícím zlověstným řevem davu. Všichni na scéně ztuhnou. Ta vřava může znamenat jen jedno - neštěstí, postrach všech cirkusáků. Pak, jakoby uvolnění vzniklým tichem, vrhnou se herci ke vchodu a tlačí se, aby viděli, co se stalo. Pomalu se sluk herců rozestupuje a vytváří uličku, kterou ředitel a několik akrobatů vynášejí bezvládné tělo artysty na visuté hrazdě a pokládají ho vedle stanu.

Pak se stane něco nečekaného. S výkřikem úzkosti se krasojedkyně odděluje od skupiny herců a vrhá se na ležícího artistu, nařiká a pláče, objímá jeho hlavu a líbá jeho bledou tvář.

Všem je jasné, co to znamená. Artisté jsou zprvu šokováni tímto nekontrolovaným odhalením její lásky ke zraněnému muži, je to trapné vzhledem k přítomnosti klauna, jejího manžela. Žádná taková aféra dosud rodinný život cirkusu nepokazila. I klaun je v rozpacích. Je konsternován odhalením tohoto tajného milostného vztahu.

Chvilí tu herci stojí jakoby zmrazení trapným okamžikem, soucitně hledí na klauna a dívají se po sobě, aby si potvrdili své domněnky. Jen ředitel se zachová duchapřítomně a prikazuje, aby se všichni vrátili ke své práci a pokračovali v představení. Oznamuje, že už zavolali doktora, který se o zraněného postará.

Herci se rozcházejí a pokračují ve své předchozí činnosti; taktně se snaží nevšímat si trapné scény nešťastné ženy, jejího milence a klauna, nehybně tupě zírajícího na ty, co ho zradili.

Přichází doktor, uvolňuje bezvládného muže z objetí zoufalé ženy a věnuje se mu. Pak, jako by se náhle rozhodnul, nařizuje ředitel klaunovi, aby šel předvést svůj výstup a uklidnil publikum několika směšnými gagy. Odvádí skleslého klauna k manéži a brzy slyšíme, jak ho ohlašuje.

Zatímco klaun za scénou předvádí své číslo, doktor ošetřuje pacienta. Neobjeví žádné vážné poranění, a tak mu podá lék, který ho má přivést k životu. Brzy vidíme známky pohybu, a když se artistovi pomalu vrací vědomí, krasojedkyně se začíná uklidňovat.

Při návratu klauna z manéže už artista sedí a doktor ho ujišťuje, že neutrpěl žádné vážné zranění a blahopřeje mu k tomuto zázračnému štěstí. Doporučí mu, aby zůstal pár dnů v klidu, a odchází. Zanechává tu trojici podváděného manžela a odhalených milenců.

Příchody a odchody ostatních herců teď probíhají jakoby mimo. Spěšně přecházejí přes scénu a ti, co nemusí být v manéži, se uchylují do soukromí svých stanů. Artista na visuté hrazdě, který neví, co se stalo, když ležel v bezvědomí, nechápe jejich nezáměr a chlad, jejich záměrné úsilí vyhybat se mu po téměř smrtelném pádu, ani tu podivnou celkovou atmosféru. Je zcela zmaten nervózní úzkostí krasojedkyně a napjatými tichými pohledy klauna.

Opona ještě nepadá - ne do té doby, než skupina vymyslí uspokojivý závěr této improvizace. Jak by mohla skončit, jak by měla skončit, aby nevyzněla banálně nebo příliš sentimentálně?

4. NEDĚLNÍ ODPOLEDNE

Děj se odehrává v měšťanské rodině v provinčním městě někde na jihu Francie. Tato rodina je jedním z početných klanů s četnými tetičkami, strýčky, bratrance a švagry.

Je nudné nedělní odpoledne, dusno a vedro. Každý si lenoší a povaluje se a snaží si alespoň trochu uvolnit nepohodlné sváteční šaty.

Muži by si nejradši zdřímli ve stínu stromů nebo si vyprávěli historky v chladném vinném sklípku a ženy by nepochybně odpočívaly v negližé ve svých potměných budoárech, nebýt toho, že už nemohli déle odkládat pozvání pana Pichauda, staříčkého místního lékárníka, na pravidelnou návštěvu - a všichni vědí, jaká to bude hrozná nuda.

Je slyšet vrznutí branky a kdosi prohlásí, že pan Pichaud přichází dost brzy. Snad také brzo odejde, říká s nadějí v hlase jiný.

Ale místo pana Pichauda přichází pan Labatte. Překvapení rodiny se zdvojnásobí, když zjistí, že pan Labatte nepřišel jen na čistě společenskou návštěvu. Neboť tento právník, který není jen přítelem rodiny, ale také jejím advokátem, má s sebou svou starou aktovku.

Nicméně pan Labatte je filuta a nějakou dobu schválně tají své poslání. Nechává je dohadovat se o významném důvodu jeho nedělní návštěvy v tak parném dnu, škádlí je, když připomíná, že byl vždy dobrý přítel rodiny, a naznačuje, že jim možná přináší velmi dobrou zprávu.

Rodina, která jen stěží skrývá zvědavost, ho přemlouvá, aby přešel k věci. Ale on je schválně udržuje v napětí, než pomalu dojde k důležitému sdělení.

Pamatují se na černou ovci rodiny, Pierra Louise, bratrance z druhého kolena, se kterým nechtěli nikdy nic mít?

Rodina reaguje různě: někteří se mračí, jinými to trhne, někteří se kaboní nebo se cítí trapně, jiní vyjadřují pohrdání; na všech je vidět zklamání.

Pan Labatte je nabádá, aby byli shovívaví, člověk musí prokázat milosrdenství alespoň ve smrti, když ne za života, zvažt když tento bratranec činil na smrtelné posteli pokání. Zanechal veškeré jmění, téměř milion franků, komu? Ale ano. Jistě! Nikomu jinému než rodině, kde je pan Labatte právě na návštěvě.

Nastane konsternované ticho, pak pár zalapání po dechu - spíš neartikulované zvuky než slova. Členové rodiny se snaží skrýt svou radost a zachovat si navenek důstojnost truchlících pozůstalých.

Ale stojí je to příliš mnoho úsilí. Postupně dávají průchod svým pravým citům. Brzy masky padají docela: překypují veselím a mají náladu oslavovat. Při této příležitosti přináší otec rodiny ze sklepa vzácnou láhev koňaku, kterou schovával pro zvláštní příležitost, a ženy přinášejí skleničky a koláče.

Pak, právě když otec vytáhl zátku, slyšíme pomalé metodické zaklepání na dveře. *Mon Dieu!* to je pan Pichaud, staříčkový lékárník. Úplně na něj zapomněli. Teď tu určitě zůstane a bude mluvit a mluvit a nikdy se ho nezbaví!

Otec okamžitě skočí ke dveřím a diriguje ostatní. Rychle schovávají láhev, koláče a skleničky odnášejí do jiného pokoje, právní dokument se vrací do

aktovky a ta mizí pod pohovkou. Teprve když je vše naaranžováno do obrázku poklidného nedělního odpoledne, vpuštějí pana Pichauda dál.

Po formální výměně pozdravů už rodina nemá starému lékárníkovi co říct, ale on si vystačí sám. Rozkládá o vedru, o moderních lécích, které se vysmívají vznešené profesi lékárníků; stěžuje si na své neduhy a nemoci a sděluje, kdo ve vesnici v poslední době zemřel a kdo se narodil. Je to prakticky monolog. Posluchači se příšerně nudí a zoufale touží vrátit se ke své oslavě. Na všech tvářích můžeme číst otázku: Jak se zbavit toho starého podivína? Po chvíli někteří z rodiny předstírají, že přitakávají, jiní si nepokrytě povídají mezi sebou a pár žen se neuctivě chichotá a opouští pokoj.

Konečně pan Pichaud ukáže, že není zas tak starý, aby z jejich podivného chování nevycítil, že tu z jakéhosi neznámého důvodu není vítán a že se před ním něco tají. A protože se nikdo nesnaží ho bavit nebo obcerstvovat, brzy se omluví a odchází.

Jakmile pan Pichaud odejde, ticho vydrží jen do doby, kdy se branka se skřípotem zavře. Pak jejich zábrany padají. Znovu se objeví koláče, skleničky a láhev koňaku. Připíjejí si navzájem na zdraví, na nemoc, která přivedla chudáka Pierra Louise na onen svět, připíjejí na všechny franky, které je čekají, a pan Labatte připíjí na svůj honorář. Připíjejí na cokoli, co kdo navrhne, v orgii bezmezného veselí.

Těsně před tím, než padá opona, rozhodnou se odjet okamžitě do Paříže a začít utrácet peníze dřív, než si na ně začne dělat nárok někdo jiný.

5. NA BŘEHU MOŘE

Už dva dny zuří na moři bouře. O osudu čtyř rybářských člunů, které vypluly téměř před týdnem na sezónní lov a už se měly vrátit, nikdo nic neví.

Na pobřeží staré rybářské vesnice se shromáždily rodiny rybářů a lidé z městečka. Čekají tu v nemilosrdném dešti. S nadějí sledují hrozivý obzor a hledají známky po člunech, které se dosud nevrátily, a po jejich posádkách.

Vládne tu atmosféra naděje i obav, smísená se zoufalstvím i stoickou trpělivostí, vycházející z dlouhé tradice.

Najednou kdosi zahlédne vzdálený předmět – může to být člun, snad i dva – bojující s bouří na divokém širém moři. Silnější dalekohled odhalí, že je to jen jedna loď, její zlomený stěžen dělal dojem dalšího vedle.

Který ze člunů to může být, nelze zatím určit, ale jakmile je loď lépe vidět, je jasné, že její paluba je přečpaná rybáři. To může pro lidi na břehu znamenat jen jedno: ostatní čluny se potopily a někteří z jejich posádek se zachránili.

Ale které lodi jsou zničeny a kdo z posádky zahynul? Ta nejistota je k zbláznění. Někteří z odvážnějších vesničanů se vydávají v záchranných člunech na moře, aby pomohli přitáhnout poškozenou loď a její vyčerpanou posádku.

Jak čluny postupně dopravují na břeh zachráněné rybáře, vychází najevo, které rodiny utrpěly ztrátu, a kterým se jejich drazí vrátili. Například malá holčička si myslí, že poznala tatínka a běží ho obejmout, ale ucouvne, když se ukáže, že je to někdo jiný.

Vidíme i psychologické zábrany a rozdílné reakce na obou stranách. Ti šťastní nemohou v přítomnosti nešťastných sousedů vyjádřit své štěstí příliš otevřeně, a pozůstalí zas nemohou být tak nelidští, aby nepřáli radost těm, kterým se jejich drazí vrátili, byť i tváří v tvář své vlastní tragédii.

Co se stane pak? Stáhnou se truchlící do ústraní a vytvoří oddělenou skupinu? Jak budou různí lidé reagovat v takové situaci?

6. KONFLIKT

Dr. Starke je v rozlehlé farmářské oblasti, kde provozuje svou praxi, jediným lékařem v okruhu dvou set mil.

Už několik dní však tento svědomitý lékař nechodí po návštěvách a doufá, že nebude ani dnes odvolán ze svého domku, kde má i ordinaci, k naléhavému případu. Jeho jediné dítě, malá dcerka, leží právě v kritickém stavu s nebezpečnou infekcí.

On, jeho žena a ošetřovatelka se u ní střídají a dělají vše, co je v lidských silách a čeho je schopna lékařská věda, ve snaze zachránit jí život. Konečně je dítě v závěrečném stadiu krize. Její život visí na tenoučkém vlásku; okamžik zanedbání péče může být osudný. A přestože je vyčerpanější než ženy, trvá doktor na tom, že tuto poslední fázi ohlídá sám, aby vyloučil jakoukoli možnost omylu.

Dochází však k tomu, čeho se obával. Pan Blohm, jeho nejbližší soused, pro něj přichází v naléhavém případě. Paní Blohmová dostala srdeční záchvat!

Doktorova žena ho nechce pustit; doktor vysvětluje, proč nemůže odejít k případu právě teď. Bojuje intenzivní vnitřní boj: má opustit své dítě nebo odmítnout návštěvu postižené ženy? Oba muži to chápou.

Jak ale skupina vyřeší tuto situaci, aniž by ji hrála zlostně, hrubě či zle?

7. REŽISÉROV DEBUT

Julian Wells je velmi mladý, upřímný a ještě nezkažený divadelní režisér. Jeho nadšení a bezmezná vášeň k práci mu vynesly rychlý úspěch – Hollywood po něm sáhl hned na počátku jeho kariéry.

Teď ho vidíme ve studiu při zkoušce první velké scény jeho prvního filmu. Energie, která z něho vyzařuje, je nakažlivá; povzbuzuje i herce nejmenších rolí a je ohleduplný ke všem, až po posledního stavěče. Studio je malým ostrůvkem vlídnosti, harmonie a životního elánu.

Extáze herců se v průběhu zkoušky zvyšuje, a když zkoušejí scénu naposledy, je tak dokonalá, že jsou všichni bláznivě šťastní.

Nálada umělecké inspirace převládá i při přípravách k natáčení, jako by vyvěrala z této mlsné fontány a skrápěla všechny kolem. Konečně je scéna natočena. Je to tak jiskřivá perla, bezvadná v každém detailu, že se jí podařilo natočit hned napoprvé.

Po výkřiku „Stop!“ následuje napjatý okamžik ticha a pak všichni propuknou v projevy radosti. Blahopřejí režisérovi, herečky ho objímají, zahrnují se navzájem komplimenty. Dosud nikdy nebylo podle jejich názoru nic tak brilantního zvčetně kamerou. Jako jistý druh tečky za radostnou událostí se z tmavých zákoutí zvukové kabiny ozve povrchní potlesk.

Všichni se otáčejí tím směrem a vidí producenta s jeho asistentem, jak se vynořují ze tmy, kde v klidu sledovali natáčení. Všechno bylo skvělé, nádherné – a dobré – ujišťuje je producent, a jeho asistent přikyvuje. Ale ...

Pak začíná producent s návrhy – „pouze návrhy, chápete“ –, jak zlepšit tohle a opravit tamto. Hlava asistenta přikyvuje v naprosté shodě.

Postupně se atmosféra a všeobecná dobrá nálada mění. Jak producent trhá kousek po kousku celou perfektní strukturu scény, nálada režiséra a všech zúčastněných se postupně kazí.

Režisér s „návrhy“ nesouhlasí, cítí se ponížen před svým souborem a snaží se bránit sebe i ostatní. Je stále víc rozčilen. Herci v rozpacích pomalu opouštějí scénu, jako by znali marnost režisérova gesta, i jak to všechno skončí. I štáb se vzdálí a vytratí.

O samotě s asistentem a režisérem vyslovuje producent ultimátum: buď režisér tuto scénu předělá podle jeho pokynů, nebo to udělá jiný režisér.

V závěru improvizace sedí mladý režisér, opuštěný, s duší zdeptanou z prvního křestu hollywoodským ohněm, s hlavou v dlaních a přemýšlí o věcech, o nichž před ním ze stejných důvodů přemýšlel mnohý mladý muž.

8. NESMĚJTE SE!

Tortolino je slavný starý klaun. Jeho dospělá dcera je přesvědčena, že nikdo není zábavnější. A stejně tak Sasso, jeho chráněnc, talentovaný chlapec, kterého klaun cvičil jako svého následovníka. Sasso a dívka se do sebe zamilovali a nedávno se vzali. Poté starý klaun přestavěl své číslo tak, aby v něm vystupoval spolu se svým zetěm.

Ale Sasso je v poslední době tak dobrý, že při každém představení sklízí větší úspěch než jeho učitel. Nechybí moc, aby se mladík stal hvězdou čísla a starý klaun jen přívazkem, slabším z týmu.

Starý muž by byl rád šťastný, ale nemůže se ubránit pocitu křivdy. Je hrdý na svůj výtvar, potěšen štěstím mladého páru, a přesto popuzen ztrátou prestiže, kterou musí v tichu nést.

Improvizace zachycuje, jak se všichni tři chystají ke společné večeři, což mají ve zvyku každý večer po představení.

Novomanželé mají radost ze svého manželství a úspěchu, který ho začíná provázet, ale musí tuto radost potlačovat, protože starý klaun nese svůj ústup ze slávy těžce. A ještě hůř, ten večer dívka zjistila, že její otec tajně pije, což nikdy předtím nedělal. Během jídla konverzují jen málo; pocíťují bezvýhodnou situaci, v níž se ocitli.

Je to velmi trapná situace. Snaží se nemluvit o práci a nenacházejí skoro nic jiného, o čem by hovořili a co by neodráželo ponížující postavení starého muže. Všechno, co by řekli, by znělo falešně. Co mohou dělat? Zdá se, že řešení neexistuje. Štěstí, po kterém toužili a jehož dosáhli, zhořklo.

Během jídla se starý klaun několikrát omluví a odejde od stolu. Jeho dcera ví, že pije, ale nechce to říct Sassovi, aby mu nepřidělala další starosti. Ale Sasso brzy uhodne, co se děje. Starý klaun je pokaždé, když se vrátí ke stolu, opilejší a opilejší, a začíná se dívat a reagovat na jejich mlčení, jejich postranní pohledy a cokoli, co udělají, podezíravě. Opět se omluví a loučí se.

Když Tortolino odchází, je poprvé za svou kariéru opilý a mladí vědí, že to není naposledy. Když pak starý klaun dojde ke dveřím, otočí se na ně a se vši hořkostí svých potlačovaných citů a frustrace vykřikne: „Nesmějte se!“

9. DOMÁCÍ UČITEL

Chudý student doučuje bohatou pihovatou školačku matematiku, aby si vydělal nějaké peníze. Pro svého otce je tato dívka malý rozkošný díblík, ke svému učiteli se však chová jako zlomyslný spratek.

Hodina probíhá docela dobře, dokud učitel nedá své žačce příklad, který nemůže vyřešit. Ta drze žádá svého učitele, aby ho vyřešil sám. Ale ani on nemůže najít řešení. Tón v rozpacích, znovu vysvětluje, opakuje jednu věc několikrát – ale stále nemůže přijít na správnou odpověď. Žákyně má z jeho zmatků sadistické potěšení.

Abyste bylo učitelovo zoufalství ještě větší, přichází v této situaci otec, který hodiny platí, aby si poslechl, jaké pokroky dělá jeho dcera. Učitel se snaží zachránit novým příkladem, ale zlomyslná žačka ho vrací zpátky k tomu obtížnému. Znovu se pokusí ho vyřešit, a pokusí se o to ještě několikrát, ale stále bez úspěchu. Až otec, který si uvědomí učitelovy nesnáze, jim ukáže správné řešení.

Studentovi je velmi trapně a očekává, že jeho služba v tomto domě končí. Ale otec se projeví jako dobrý chlap, snaží se příhodu přejít, vysvětluje, že on sám se v mládí několikrát pokoušel vyřešit podobný příklad, a pro útěchu zve mladého muže, aby zůstal na večeři.

Učitel přijímá a otec je opouští, aby mohli dokončit hodinu. Ale když opět začínají, vidíme z vítězného pohledu a úšklebků malého spratka, že bude mít napříště při těchto hodinách, stejně jako vždycky ve všem, navrch.

10. V PASTI

Skupina turistů si prohlíží slavné měděné doly v Montaně, mílí pod povrchem země. Je to různorodá společnost, směsice typů a charakterů, které by se stěžily sešly za jiných okolností.

Kromě průvodce zahrnuje skupina (možná kromě dalších), burzovního makléře a zloděje, který čeká na příležitost, jak ho okrást, finančnickou ženu, dvě učitelky, prostitutku, novomanželský pár na svatební cestě, vraha a detektiva, který je mu na stopě, nenapravitelného alkoholika a mladou dívku, která ví, že její dny jsou sečteny nevyhléditelnou nemocí, a tak se snaží užít si možná své poslední prázdniny.

Právě vystoupili z výtahu, který poté zmizel nahoře v šachtě a zanechal turisty, aby si zvykli na přítomnost atmosféru jeskyně. A pak, právě když jim průvodce říká, aby si vzali svítilny, a chce je vést dále do dolu, ozve se ohlušující hluk a obrovská exploze. Všichni se vrhnou na zem. Tuny kamení a prachu se valí výtahovou šachtou a zavalí vchod do dolu. Turisté jsou zde uvězněni.

Když se vzpamatují z šoku z výbuchu, utrpí další šok, když si uvědomí, že jsou skutečně v pasti. Jejich skryté povahové rysy vycházejí v těchto chvílích paniky napovrch. Mladá nevěsta ječí hrůzou; makléř žádá průvodce, aby něco udělal; jeho žena omdlí a prostitutka se o ni stará; vrah a detektiv se chopí lopat a zoufale se snaží uvolnit tunel; alkoholik sahá po láhvi, ale zjišťuje, že se mu v kapse rozbila – a tak podobně u všech postav.

Zkrátka se v těchto prvních reakcích prosadí egoismus každého z členů výpravy. Jak se situace vyvíjí dál, zjišťují, že jsou odříznuti od veškerého kontaktu s možnými zachránci. Jejich hlad a žízeň roste, baterie svítilen pomalu slábnou, lidé si začínají uvědomovat, že vzhledem k poruše ventilačního systému

se kyslík v jeskyni mísí s jedovatými podzemními plyny – tu se egoismus mění v nenávist a projevuje se v každém slově i činu.

Odsouzení k smrti, bojují proti této skutečnosti jako divoká dravá zvířata, ze svého nepohodlí obviňují ostatní, přesouvají odpovědnost za svou vlastní bídu na jiné, vyčítají si navzájem svou neschopnost zachránit se. Projevují pomstychtivost a zbabělost a na toleranci a milosrdenství zapomínají.

Přesto je v nás všech hluboký trvalý pocit vzájemné sounáležitosti, který se probouzí, když je hrozba smrti konečná a neodvratná. Takový okamžik nastává, když si tyto oběti uvědomí, že už žádná naděje nezbývá, že stojí tvář v tvář nevyhnutelné skutečnosti, že musí všichni společně zemřít.

Od tohoto okamžiku začíná opačný proces – zbavování se všech slabostí a neřestí. Různými činy, gesty a obětmi odhalují v sobě to, co je skutečně lidské a pravdivé, vše, co je zásadně dobré a upřímně nesobecké.

Co udělají a jak dají najevo, že se v posledních minutách života změnili v utopii v běžném světě nedosažitelnou, je úkolem skupinové improvizace, stejně jako předchozí příležitosti pro rozvoj událostí vztahujících se ke každé postavě, obsažené v tomto cvičení. Ale výsledný dojem musí být tak přesvědčivý, že ospravedlní poznámku jednoho z nich, že nikdy předtím nezažil takový mír a harmonii mezi lidmi. Ano, ví, že to skončí, že se všichni změní ve své dřívější já, budou-li někdy zachráněni – a modlí se, aby k tomu nedošlo!

Zda nakonec zachráněni budou, a jak na to budou případně reagovat – to jsou další možnosti improvizace, které skupina může přijmout nebo odmítnout; závisí to na účelu cvičení.

MICHAIL ČECHOV, synovec slavného dramatika Antona Pavloviče Čechova, byl podle soudobých kritiků i vzpomínek svých současníků geniální herec. Pro nás je snad nejvýmluvnější svědectví Karla Čapka otištěné 22.8.1922 v Lidových novinách:

„Herecké umění, které jsem viděl v jeho *Eriku XIV.*, viděl jsem poprvé v životě; a nedovedu si představit, že bych kdy viděl více. Loni Praha jako zuřivá tleskala Kačalovu; byly to triumfy, které se přes vše nikdy nesnesly na hlavu Vojanovu. Co by se mělo dostat tomuto herci, čím zahrnout tuto jemnou inteligentní hlavu, toto gracilní a hubené herecké tělo, jež po jeden večer v cizí řeči, v cizím kuse bylo prostě zjevením? Hercův výkon se vymyká popisu; kdybych rozkousal násadku, nezachytím ve slovech ani jeden netrpělivý, chvatný, úsečný pohyb té aristokratické ruky, dupnutí, rychlý obrat, mžiknutí zářících a prudkých očí; nic se nedá říci, a já, hleďte, se nějak stydím za své řemeslo písaře; písař se nikdy nedává tak cele, tak marnotratně jako herec, jako takový herec. Kdybych já byl herec, šel bych se asi po Erikovi utopit; kdybych byl Němec, napsal bych asi nesmírně abstraktní pojednání o herectví; kdybych byl Rus, řekl bych si, že není proč zoufat, že musí být nějaké vykoupení na světě, kde je tolik umění, tolik sličnosti těla i duše. Zrovna v těch dvou slovech „tělo a duše“ je tajemství tohoto ohromujícího uměleckého výkonu; tělo může „odívat“ duši, může ji „symbolizovat“, může ji „vyjadřovat“; ale teď přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) **jest** duše, duše sama, zoufalá, prudká, skákající, chvějící se duše. Viděl jsem mnoho vskutku předuševnělých herců; jejich velkým uměním bylo přesvědčit vás, že se něco duševního děje uvnitř, v praskajících poutech těla. U Čechova není žádné „uvnitř“; vše se děje obnaženo, nic není skryto, vše vyrazí impulsivně a prudce, s úžasnou kontinuitou hybnosti do hry celého těla, celého toho štíhlého a tetelícího se klubka nervů; a přece je to hra tak cudně vniterná, tak duševní, tak málo vnějšková jako žádná jiná. Řekněte mi,

jak je to možno? Nevím to, nedá se to zatím vysvětlit ani napodobit; ale jsem si jist, že tady jsem poprvé viděl něco nového a závažného: vskutku moderní herectví. Vedle Čechova vše v moskevském Studiu je dobrá moderní stylizace; Čechov sám je moderní herec; on sám jest to nové. (...) Více mi divadlo nedalo a již nedá.“

Ale ať je herecký výkon jakkoli geniální, stejně po něm po čase zůstanou jen novinové články, vzpomínky a legendy, které mohou zaujmout naši představivost, ale nikdy už nemohou zprostředkovat dojem, jakým herec na diváky působil, nemohou vyvolat atmosféru představení, nemohou promluvit k našim citům.

Přesto nám má osobnost Michaila Čechova stále co říct a jeho myšlenky zůstávají zajímavé a potřebné. Čechov se nespokojil s pouhým hraním přidělených rolí. Úporně, vášnivě, celou svou bytostí hledal nové cesty, novou hereckou techniku, nové divadlo s novým, čistším a umělečtější přístupem k tvůrčí práci. Bytostné hledání a objevování zákonitostí hereckého tvůrčího procesu, přejemných spojení mezi duší a tělem, mezi psychikou herce, psychikou postavy a vnějším hereckým projevem se stalo smyslem jeho života, bylo pro něj svým způsobem důležitější, než jeho herecká práce. Jakýmsi završením tohoto jeho hledání je právě tato knížka.

Michail Čechov se narodil 16. srpna 1891 jako syn Alexandra Pavloviče Čechova a Natalie Alexandrovny, rozené Golděnové. Už na gymnáziu hrál ochotnické divadlo a v r. 1907 byl přijat do Divadelní školy A. S. Suvorina při Divadle Literárně-umělecké společnosti v Petěrburgu. Po jejím absolvování v roce 1910 postoupil přímo do hereckého souboru tohoto divadla. Nejvýznamnější rolí, kterou tu hrál, byl car Fjodor ve stejnojmenné hře Alexeje Tolstého.

V březnu 1912 přijelo do Petěrburgu na pohostinská vystoupení Moskevské umělecké divadlo a s ním i herečka Olga Knipper - Čechovová, na jejíž přímělu byl Michail Čechov představen Stanislavskému a přijat jako herec do MCHAT.

Tak se tedy Čechov přestěhoval do Moskvy. Na hlavní scéně MCHAT hrál jen malé, většinou němé role a statoval v davových scénách. Pracoval však v tak zvaném Studiu MCHAT, které Stanislavskij založil s pomocí L. A. Suleržického v prostorách bývalého kina Lux. S mladými herci divadla tady v praxi zkoušel zásady svého „systému“ v řadě různých cvičení a etud. To však mladým hercům brzy nestačilo, a tak se svolením Stanislavského začali studovat hru Hermana Heyermanse *Naděje*. Počátkem roku 1913 bylo představení předvedeno veřejnosti. Mělo úspěch. Tak začala pravidelná veřejná vystoupení Studia MCHAT. Následovala *Slavnost smíření* G. Hauptmanna (režie Vachtangov), *Cvrček u krbu* podle povídky Ch. Dickense (režie B. M. Suškevič) a *Potopa* Henninga Bergera (režie Vachtangov). A právě v těchto představeních, v rolích starých,

nešťastných, trpících lidí, se plně projevil Čechovův nesmírný herecký talent.

V roce 1914 se Michail Čechov tajně oženil s Olgou Konstantinovnou Knipperovou (neteří herečky Knipper-Čechovové). Z tohoto manželství se narodila dcera Olga. V roce 1917 se s ním jeho žena rozešla a odjela do Německa, kde se posléze stala slavnou filmovou hvězdou.

Michail Čechov trpěl od dětství zvýšeným nervovým napětím a tíživými představami. Jeho psychický stav se povážlivě zhoršil v letech války a v roce 1917 u něho propukla skutečná duševní nemoc. Trpěl záchvaty nevysvětlitelného strachu a úzkosti. Jeho strach o matku se stal chorobným. Nevycházel z domu a byl přesvědčen, že se do divadla už nikdy nevrátí. Z iniciativy Stanislavského a Prvního studia (přívlastek První přijalo studio vzhledem k vzniku dalších studií MCHAT) k němu bylo sežváno konsilium lékařů, ale léčení nepřineslo žádoucí výsledky. Jeho finanční situace byla následkem nemoci kritická, založil proto na radu jednoho přítele dramatickou školu, tak zvané Čechovovo studio. Žáci se scházeli u něho v bytě a on je seznamoval s tím, co si sám odnesl z učení Stanislavského. Začal se znovu zabývat problémy herecké techniky a psychologie a našel v tomto hledání nových cest v herecké práci svým způsobem nový smysl života. Jeho duševní stav se začal pomalu zlepšovat. (Svou roli tu jistě sehrálo i Čechovovo druhé manželství s Xeníí Karlovnou Zilleovou.)

Michail Čechov se uzdravil a s plnou vervou se vrhl do divadelní práce: v r. 1920 zkoušel zároveň Chlestakova s K. S. Stanislavským v MCHAT a Strindbergova Erika XIV. s Vachtangovem v Prvním studiu. Na vedení Čechovova studia mu už čas nezbýval a to se rozpadlo. Když v roce 1922 zemřel Vachtangov, zůstalo První studio bez vůdčí osobnosti. Tehdy předstoupil Čechov před své kolegy, vyložil jim své plány a umělecké záměry a navrhl jim, že se ujme vedení studia. Po dvou bouřlivých nočních schůzích mu bylo vedení přiděleno. První inscenací pod jeho vedením byl *Hamlet*, ve kterém sám hrál titulní roli. Studio se v té době oddělilo od svého mateřského divadla i oficiálně a přijalo název MCHAT-2.

Jestliže však byl Čechov jako herec vždy jednoznačně ceněn, pak jako ředitel divadla vyvolal rozporné názory. Někteří herci v samotném MCHAT-2 s ním nesouhlasili a společné práce na tvorbě nové herecké techniky se neúčastnili. Obviňovali Čechova z antroposofismu a mysticismu, což byla v té době nebezpečná slova. Slovo mystika se objevilo i v některých recenzích *Hamleta* (jedním z důvodů bylo i to, že Ducha Hamletova otce nejen že nebylo vidět, ale nebylo ho ani slyšet - jeho repliky jako by opakoval sám Hamlet a přestava „ducha“ byla vyvolána jen zvláštním osvětlením a údery bubnu). Hodnocení plná rozporů pak provázela celou další existenci MCHAT-2. Stupňující se politické tlaky, útoky a kritiky v tisku i rozpory uvnitř samotného divadla přiměly Če-

chova k tomu, že se v roce 1928 ze svého letního pobytu v zahraničí do Sovětského Ruska nevrátil.

Začala tak nová kapitola v životě Michaila Čechova. Hrál u Reinhardta, který si ho velmi vážil, a natočil několik více či méně komerčních filmů. Je zajímavé, že všichni, kdo ho viděli na jevišti, se shodovali v tom, že ve filmu nikdy ani zdaleka nedosahoval té působivosti, toho hereckého mistrovství jako na divadle. Režiroval se souborem Habima *Večer tříkrálový* a pro rozhlas *Revizora*. Stále se vracel k titulům, které sám hrál ještě v Moskvě.

Shromáždil kolem sebe skupinu ruských herců a snažil se prorazit v Paříži, ale jeho obecenstvem byli většinou emigranti. Do povědomí Francouzů se toto divadlo, hrající rusky, dostalo jen okrajově. Úspěšnější bylo jeho působení v pobaltských republikách v letech 1932 - 34. Tehdy také vytvořil jedinou roli nově studovanou v zahraničí, která se mohla zařadit k jeho hereckým vrcholům, roli Ivana Hrozného ve hře A. K. Tolstého *Smrt Ivana Hrozného*.

V roce 1935 odjel se skupinou bývalých herců MCHAT na turné do USA. Slavil tu velký úspěch v rolích Frazera v *Potopě* a Chlestakova v *Revizorovi*. Přednesl několik přednášek o herecké technice i o systému Stanislavského hercům Group Theatre, vedeného v té době Lee Strasbergem. Divadlo Group Theatre mu tehdy nabídlo místo pedagoga a režiséra, ale Čechov odmítl, protože mu rodiče americké herečky Beatrice Straightové, manželé Elmhirstovi, nabídli možnost založit vlastní divadelní studio v Anglii v Dartington Hall. V Dartington Hall a později v USA v Ridgefieldu, kam studio přesídlilo na počátku války, pokračoval neustálý proces hledání a objevování zákonitostí herecké práce - zákonitostí, které se opírají o prvky ve své podstatě tak nepostižitelné, jako je fantazie a tvůrčí představitost.

Z ridgefieldského studia vznikl divadelní soubor Chekhov Players, který se rozpadl, když byla většina mužů za války povolána do armády. Čechov se pak přestěhoval do Hollywoodu, kde natočil několik filmů (za roli Profesora Brullowa v Hitchcockově filmu *Očarováný*, kde hrál po boku Ingrid Bergmanové a Gregory Pecka, byl nominován na Oscara). Hlavní těžiště jeho působení v Hollywoodu však spočívá v oblasti pedagogické a teoretické. Mezi jeho žáky v Americe patřili mimo jiné Gregory Peck, Marilyn Monroe a Yul Brynner. Výsledky svého celoživotního hledání v oblasti herecké tvorby shrnul v knížce *O herecké technice* (vyšla nejprve rusky v roce 1946 a pak v roce 1953 v angličtině pod názvem *To the Actor*).

Michail Čechov zemřel 30. září 1955.

Na rozdíl od ruské verze knihy *O herecké technice*, vydané v r. 1946, kde Čechov předkládá čtenáři své myšlenky formou určitých návrhů, z nichž si může vybrat pro svou práci to, co ho zajímá, má anglická verze z roku 1953 formu jakési „učebnice“. Autor zde řadí jednotlivé kapitoly a cvičení tak, aby případní zájemci, kteří si chtějí jeho metodu osvojit, mohli postupovat od základních předpokladů (citlivost těla vůči psychickým podnětům) ke složitějším a náročnějším cvičením (ztělesňování představ, psychologická gesta...) a problémům tvůrčí práce. Domnívám se, že tato forma, ojedinělá v divadelní literatuře, vybízí čtenáře k praktickému vyzkoušení metody jako celku (nejen jejích dílčích prvků). Proto jsem volila (stejně jako překladatelé do jiných jazyků) právě tuto pozdější anglickou verzi.

Zoja Oubramová

ÚVOD YULA BRYNNERA 7

PŘEDMLUVA 9

SLOVO KE ČTENÁŘI 11

1. HERCOVO TĚLO A PSYCHOLOGIE 13

2. PŘEDSTAVIVOST A ZTĚLESŇOVÁNÍ PŘEDSTAV 25

3. IMPROVIZACE A VNÍMÁNÍ PARTNERŮ 33

4. ATMOSFÉRA A INDIVIDUÁLNÍ CITY 40

5. PSYCHOLOGICKÉ GESTO 49

6. CHARAKTER POSTAVY A CHARAKTERIZACE 64

7. TVŮRČÍ INDIVIDUALITA 69

8. SKLADBA PŘEDSTAVENÍ 74

9. RŮZNÉ TYPY PŘEDSTAVENÍ 92

10. JAK PŘISTUPOVAT K ROLI 97

11. ZÁVĚREČNÉ POZNÁMKY 111

12. PŘÍKLADY PRO IMPROVIZACI 116

DOSLOV ZOJI OUBRAMOVÉ 127

MICHAIL ČECHOV
O HERECKÉ TECHNICE

Edice Světové divadlo. Řídí Jana Patočková.

Odpovědná redaktorka Kamila Černá.

Z anglického originálu *To the Actor*,
který vydalo nakladatelství Harper & Row 1953,
přeložila a doslov napsala Zoja Oubramová.

Ilustrace Nicolai Remisoff.

Obálka a grafická úprava Václav Sokol.

Vydal Divadelní ústav v Praze, Celetná 17,
jako svou 415. publikaci ve spolupráci
s Divadelní fakultou

Akademie múzických umění v Praze.

1. vydání.

Náklad 1000 výtisků.

Sazba a tisk Ediční centrum
Akademie múzických umění.