

HEREC

*Všechno, co se děje na jevišti, děje se jen skrze hercův výkon;
co není konkretizováno hercem, neexistuje.*

Hercův projev je určován nejen jeho talentem a vůlí, ale také (silněji, než je herec ochoten si připustit) divadelním vědomím, duchem a převládajícím slohem divadla, prostředím, v němž pracuje a žije. Ale odpovědnost je oboustranná: *divadlo, to jsou herci, a herci tvoří divadlo.*

Když stojí herec na jevišti, uvědomuje si, že se každou minutu rozhoduje o díle a jeho prostřednictvím o nás? Že hercův *étos*, mravní základ jeho práce, v ní musí být všudypřítomný?

Herec je původcem i účastníkem živého divadla, divadla jako události. On ji vyvolává a před divákem konkretizuje.

Jeho hra, událost jeho aktuálního tvoření, je garantem pravosti divadla a ručitelem jeho živosti.

Nevěřte, že vy sami, vaše těla, vaše zbožná přání, domýšlivosti, sebeoceňování, vaše vědomosti, minulé úspěchy, vaše letité zkušenosti na jevišti něco zможou.

Divadlo je kruté TEĎ a ZDE. Aktuální okamžik, rozhodující vždy znovu o všem.

V našem pojetí divadla chápeme herectví jako tvůrčí činnost, jako lyrickou výpověď či zpověď.

Ohrožované divadlo se ohlíží po své podstatě, hledá záchranu v osobě herce, poznává v něm přednost a záruku své budoucnosti.

Jistěže i přirozená, nepřetvořená tělesnost, hercův (nedobrovolný) vzhled, hlas, gestika jsou něčím daným, vstupují do hry, zabarvují obraz postavy..

Inscenace hry ale nemůže přiznat osobním danostem herce víc než to, čím jsou.

Jeviště okupované pouhými *osobami herců*, jeviště plné jejich *osobní authenticity* nezakládá žádnou humanitní poetiku.

Lidská autenticita herce (stejně jako jeho herecká autenticita) není rozhodujícím tvůrčím fenoménem. Herec není tím, čím se jeví v civilu.

V tom, co herec dělá, by měl zmizet. Jen pak se může vynořit jako „někdo“.

Divadlo vítá na jevišti osobu herce v naději, že u ní dojde k jedinečnému přesahu, že tato osoba asimiluje všechny danosti postavy hry, že solidarizuje své vědomí s jejími záměry a přáními a bude - svými prostředky - jednat v jejich směru. Že herci budou oddáni dílu, budou *hrát inscenaci*.

Znalost poetiky inscenace patří k profesionálnímu vybavení herce.

Profesionalita není opakování (třeba bravurní) vlastních dovedností. Není to také sebevědomí, spíše sebe-vědomí. Je to talent, který dokáže organizovat vlastní projev z odstupu.

Anebo vyzrálá a zkušená spontánnost, která zregulovala sama sebe, aniž tím vzala za své.

Je to kvalita získaná tvorbou, je to přísnost a tíha umění.

Profesionalita se nezračí jen v technice práce (ta má spíš co dělat s řemeslem), ale v její *morálce*.

Nejlepší herci jsou ti z talentovaných, kteří se rozhodnou pro dlouhou a tvrdou řeholi náročné herecké práce.

Nespoléhejte, že zahrajete z vyššího vnuknutí, z milosti talentu; herectví není momentální exaltace...

Herectví je vytváření „operátu“ (nastudovaného výkonu) ve zkouškách a hra s ním v představení.

Improvizaci, okamžitá „náhodná“ tvůrčí vnuknutí, vítáme až na vyšší úrovni práce, v pravé oblasti svobodné herecké tvorby.

Herec, který touží *umět* proto, že potřebuje *vyslovovat*, má *vědět* všechno, co stačí pochopit.

Vědět, aby mohl klást otázky sobě, režii, divadlu, lidem.

Je-li schopen uvědomovat si, myslet o svých věcech, může mnohonásobit své pravé možnosti v lidském světě.

Jde tu o vědomí schopné vyššího druhu tázání, ne pouze vědomí řemeslné, profesionální.

Rozdělování hercovy tvorby do kategorií „vědomého“ a „bezděčného“ je nepotřebná simplifikace.

Vazba mezi vědomým a bezděčným je (paradoxním) faktem hercovy hry. Talentované herectví se může uplatnit jedině svou nevědomostí.

Velmi často hercům říkám „vzít za své“.

To je zároveň dost jednoduché i nesplnitelně těžké;

pro toho, kdo nedovede být v jevištním jednání skutečně přítomný; kdo se klame, sám sebe šálí, třeba tím, že si staví do cesty vymyšlené, nepravdivé, literární, umělé - zkrátka navyklé motivace procesů, které má vykonat tak spontánně, jako by je prováděl sám za sebe a poprvé.

„Nedovede být upřímný“ je jistě silná výtku, a přece může postihnout i herce „v civilu“ velmi upřímného i takového, který je s to se vůlí po upřímnosti umučit; a přece je jeho projev jen snůškou falešných klišé. Jako osoba nemá s takovým projevem společného nic, hraje „vedle sebe“.

Nebo případ ještě smutnější: soubor výrazových klišé už dávno nahradil i jeho civilní osobitost.

A herec zbavený nepravdy svého projevu pak nemá, čeho by se zachytil; zhortí se.

Herci často podléhají různým iluzím.

Bojí se svých skutečných i domnělých slabých stránek: nevýraznosti, nedostatku „citu“ nebo intelektu, jednotvárnosti, suchosti, fyzické ošklivosti (k duchovní bývají benevolentnější), nedostatku temperamentu, nesdělnosti, nepřitažlivosti atd. (Jevištní krása se dostává - i u fyzicky pomačkaných herců -, jakmile dojde ke shodě představujícího s představovaným, herce s figurou.) Ve zkouškách pak místo aby pracovali, „modloslužebničí“ své pověře. Objevit tuto překážku bývá těžké, odstranit ji neskonale těžší.

Jeden z nejdůležitějších zákonů našeho typu herectví: *maximální význam v minimu času*.

Všímejte si od počátku vši svou hereckou bezprostředností časových a prostorových údajů.

ČAS a PROSTOR jsou s hercem na scéně jako geniální kolegové, hraje-li s nimi, nemůže se ztratit.

Herec na jevišti by neměl mít žádné prostoje, bílá místa, odskoky (k jiným myšlenkám, k hledišti, ani k sebeopozorování nebo sebe-instruování). Ponechávat ve výkonu jen nezbytně nutné, neopakovat motivy, nevysvětlovat, nepoukazovat.

Pro své jednání si má herec brát čas úměrný, bezpodmínečně nutný k tomu, aby se něco stalo.

Čas, který herec potřebuje na vyslovení repliky, musí být úměrný velikosti sdělení.

Nadbytečný čas působí mnohonásobnou úhonu nejen výslednému dojmu, ale zejména procesu hercovy hry.

K nejtěžším prohřeškům na zákonitosti jevištního času patří sebe-komentování. Rez a plíseň herectví. Herec vysloví svou repliku a ulevilo se mu, vydá nějaký pazvuk, polovzddech a někdy mrkne k režijnímu stolu: bylo to ono? Nebo se blíží místo, na kterém si z nějakého důvodu dává záležet; přestane sledovat partnera a okolní dění a dychtivě čeká na okamžik, kdy bude moci vydat „důkaz své kvality“. Sebe-komentářů je celá řada. Sebe-komentáře se zbavujeme naprostou oddaností úkolu, tím, že se v ničem neoddělujeme od svého jednání, že dáváme pokorně, bez tlaku, bez postranních zájmů a výhrad zcela samozřejmě do služby celé své já.

Pro herce je také důležité vychovat si cit pro prostor, pro jeho znakovost. Požadavek přesného pohybu v prostoru nesouvisí s pedanterií režie. Prostor má pro každou figuru jinou významovou i emocionální geografii.

Předvádění hotových stavů, nasazování masek - smutku, veselí, dojetí, starosti atd. - je starý způsob jevištního sebeklamu vydávaného za herectví.

Dojatý člověk, jemuž se chvěje hlas, se obvykle *vyhýbá* řeči, *tají* své rozplození. Lidský pláč je většinou neúspěšný *souboj se sebeovládáním*. Opravdové zoufalství, hluboká bolest, hnutí velké lásky se nevystavují na odiv.

Konvenční herectví často vede k nesmyslné snaze: místo milující, nenávidějící, o peníze usilující postavy hrát přímo samotnou lásku, nenávisť, lakotu... Divadlo, prostředek tvořivého objevování a pojmenování života a světa, se tak mění ve výrobu obecných, bezcenných klišé.

Výklad, i sebelepší, je pouze pomocný nástroj.

To, co lze vyložit slovy, může snad sloužit jako uvedení na cestu. Ale herec, který se domnívá, že pomocí výkladu objevil tajemství postavy a je mu „všechno jasné“, nemůže na jevišti existovat. Předem ví, že bude plakat, i jak to udělá, ví, kdy bude křičet, ví, jak hlasem hrozit nebo hladit, jak se pohybovat... jen neví, co skutečně na scéně dělat.

Text při správné herecké práci není hlavní oporou, osou, nemůžeme jej kolorovat, vyzdobovat, ždímat z něho smysl, nelze do něho bušit silou, ani na něm tančit solipsistické piruety. Nesmíme se za něj schovávat. Herectví nespočívá v reprodukci textu.

Text by se měl stát impulzem k celkové hercově „přestavbě“, měl by být konkretizován celým jeho psychofyzickým aparátem. Otrocky vyslovovat primární významy vět nestačí.

Řeč - proudí v nás bez přestání. Sami se sebou mluvíme ne-řečí neustále.

Pamatujte, že řeč nezačíná až zvukem a nekončí vyslovením poslední hlásky.

Při mechanické reprodukci textu zkouší herec říkat slova ve všech možných výrazových a hlasových polohách, tluče do nich ze všech stran, přemílá je v šatně i před výstupem...

Slovo je tak vypojeno z významových souvislostí a nakonec „vykaširováno“ do jakési zvukové škrabošky, zakrývající vše, co by mohlo být na hercově slovním jednání živé, přesvědčivé a působivé.

Dramatické slovo je nutno chápat jen jako vnější signál, jako svým způsobem náhodný a omezený „opis“ skutečného dramatického mystéria, ukrytého pod krunýřem slov, která jsou poselstvím vždy jen přibližným a „nezákonným“.

Skutečně platný zákon divadelní hry, čekající na svou jevištní konkretizaci, je *skryt pod slovy hry*. V bludišti mezi větami hlavního a vedlejšího textu. A herec nemůže hrát ani jen sebe, ani jen autorova slova, ale cosi třetího, co ho přesahuje a přerůstá.

Inscenace je „nový jazyk“, který má se slovy dramatika společnou pouze řeč. Je to jazyk nacházející výraz pro děje nesdělitelné textem, pro děje, jež nesnášejí slova, pro děje spřádající se v mlčení a uzrávající v tichu. A herec je ten, kdo dovede smysl nejen vyslovit, ale také - koncentrací na myšlenku a vnitřní život - vymlčet.

Replika je překvapivá událost mezi mým pochopením partnerova zásahu a mou odpovědí, reakcí.

Herecká odvaha: nečekat, co přijde, nechat se partnerovou replikou vhodit do neznáma.

Nedávejte přednost *jednání slovem* - to hlavní se stejně děje *mimo řeč*.

Nehrajte řečí, nedeformujte žádný z jejích aspektů (obrazným myšlením počínaje), netlačte na hlas, neornamentalizujte intonace, neposlouchejte se. Nezavěšujte se na text jako na hrazdu.

(Slova jsou jen vůz, který sdělení odveze - ale napřed ho herec musí „naložit“.)

V textu hry pozor na vyhocené, nápadné, „vyšroubované“ formulace. Není možné je říkat jako normální text, potřebují ozvláštnění (podobně jako v životě).

Svoji řeč musíme hýčkat, je to náš nástroj. Nestačí dokonalá artikulace; krásná řeč se může zrodit jen z vaší upřímnosti a ušlechtilosti.

Prostředky vnějšího výrazu (pohyb, hlas, mimika, gesto) vyjadřují jenom to, co se v nás skutečně děje, nic jiného vyjádřit nemohou. To je přírodní danost.

Prostředky vnějšího výrazu nevsazujeme hotové do výrazu, vybírá je naše aktivní analýza.

Nejde nám o samoúčelně estetizující pohyb, samoúčelné, „ukrásňující“ předvádění těl...

Cílem je řeč a pohyb vyjadřující záměr figury a zároveň spoluvytvářející strukturu inscenace. Teprve taková řeč a pohyb mohou přijímat funkce estetické.

Krása není stav, postoj. Je jí třeba pokaždé znovu stvořit. Ujímá se a roste tam, kde dochází ke ztotožnění výrazu s obsahem.

Všechno, co se dá nazvat jevištní materiál, je schopno sytit se významem a vyzařovat jej. Proto je tak důležitý každý krok, každá věta... Proto i s rekvizitami je nutné zacházet jako s možnými znaky, schopnými nést dalekosáhlé významy a znamenat nejen věc, kterou skutečně jsou.

K pracovní hygieně patří průběžná péče o technickou kvalitu řeči a pohybu jako prostředků hercova výrazu, stejně jako - na vyšší úrovni - o jejich neformální konkretizaci, o nasycování těchto prostředků smyslem.

Herci rádi ukotvují určující stimuly své hry do hlubinných duševních oblastí, do tmy a neurčitosti prožívání, do mysteriózních krajín obecného vytržení. Jako by se báli, že konkretizace, prováděná tvarováním uchopitelného materiálu, je něco méně vznešeného. Stavíme-li před herce materiálové aspekty jeho výrazových možností, uchopitelnou a opracovatelnou hmotu, tedy pohyb, gesto, mimiku, řeč, dáváme přednost pocitování reálného a traktování konkrétního - hmotě hercova výrazu - a neschováváme se za mystiku samovolné spontánnosti.

Herec vtiskuje své dílo do diváka.

Úkony nalezené ve zkouškách jsou pro představení zautomatizované, existují a fungují v herci jako jeho druhá přirozenost. Rozvíjení nastudovaného výkonu v čase představení odčerpává jen minimum hercovy energie. Její rozhodující část je soustředěna na představování hotového díla, na nejvlastnější tvůrčí akt. Jedinečnost hercovy hry zakládá neopakovatelnou divadelní událost, odehrávající se *ted' a zde*.

Herec v představení originálním, pouze aktuální chvíli patřícím způsobem prezentuje své dílo.

Nesmíme mít „mrtvá představení“. První i poslední kvalitou herce-profesionála je živá, zplna zainteresovaná hra.

Věřte, že jedno se nedá na jevišti utajit, zahrát ani okamuflovat: intenzita a pravost účasti, z níž roste výraznost, sdělnost a vše, čemu říkáme „jevištní přítomnost“.

Každá repríza by se měla stát sváteční, neopakovatelnou událostí, divadelním uměním, jehož síla a přitažlivost může být nezměrná.

Když se má večer uskutečnit představení-událost, je třeba, aby herci už od rána zamířili do oblastí té inscenace, snažili se vcítit do klimatu a řádu toho představení (to jsou základní pravidla hereckého profesionalismu).

Mezi hercem před představením (který je jiný než herec v soukromí nebo před zkouškou) a jeho potenciálním výkonem nemá stát nic jiného než správný druh (uměleckého) hereckého záměru.

Při reprízách by si herec neměl libovat v místech, která se mu dobře hrají. Ten příjemný pocit je třeba ze sebe vyhnat úsilím vyslovit.

Touha po uspokojujícím pocitu, že herec „hraje dobře“, rozštěpí i nejlepší projev v sebe-pozorování, sebe-pocitování, sebe-sledování. Takový defekt je nebezpečný jak při zkouškách, tak zejména při představení.

Dobrý sebe-pocit může mít herec jen tehdy, oddá-li se tvůrčímu procesu natolik, že na sebe docela zapomene; při vší aktivitě a koncentraci, kterou hra vyžaduje, mu nezbude na sledování sebe žádný čas, žádná síla.

Hrát znamená nepohodlí, činnost, napětí.

Herec nemá nikdy vklouzávat do nastudovaného jako do vytažené rukavice.

Děste se prostřednosti, smířlivosti, nezávaznosti, nevyhrocenosti; herec musí - vším - stát za svým.

I tam, kde jde „jen o myšlenku“, můžete jednat stejně naplno a vášnivě, jako když jde o „přeshubu“.

Ve správné hercově hře nikdy neexistuje definitivní dohotovenost, úplná jistota.

Herec je přesvědčen, že hrál dobře, když se rozhodl dobře hrát. Ale není tomu tak. Nejlepší je tehdy, když spontánně, veden jen svým talentem a vžitou profesionální seriózností, hraje při představení tím (i s tím), co nastudoval.

Celé tajemství přirozenosti hercovy hry při představení v podstatě tkví v přirozenosti zacházení s výkonem nastudovaným při zkouškách (s operátem).

I ze zdánlivě pozitivních jiných záměrů vzniká mrtvolný akademismus. Herci ctí sebe a své prostředky, na vlastní hru se už nedostává. Vznikají lhostejná, nudná představení bez magie, bez divadelní démoničnosti, bez atmosféry.

Dovedu spíš říct, co *přirozenost a pravdivost* není, než co to je. Přirozenost hledáme, je to odměna, dar, výhra za hluboce a správně konanou (talentovanou) práci. Nepřirozenost vidím v každé „normalizovanosti“, v každém zkonvenčení hercova jednání, ve vyjadřování jenom vnějšími prostředky, v „prohánění“ vnějších prostředků, podlézání jim, v duchovní prázdnotě, hereckém sebeuplatňování atd.

Tisíce detailů, více či méně důležitých jednotlivostí: *otočí hlavu - podívá se - zaposlouchá se - nezná hned odpověď - postoupí o krok blíž - zrychlí - stojí bez hnutí - sedne si pohodlněji...* Tyto jednotlivosti se musí provádět přesně. Celé proudy takových živých jednotlivostí, z nichž se skládá hercův výkon, jej zviditelňují, jimi je realizován pro hlediště. Mají-li být detaily plastické, musejí vznikat živě z aktuálního jednání, nemohou být prováděny mechanicky.

A některé detaily zůstanou „neviditelné“.

(Např. herec nakročí k partnerce, jak jsme se dohodli, ale na rampě se ještě dokončuje předchozí akce a jeho krok zřejmě nikdo neuvidí.)

Mnohost a hustota jevištního jednání může přesahovat schopnost ohraničeného divákova vjemu. Ale takové zaplnění jevištního času a prostoru je nutné a na diváka působí, i když jednotlivosti „nevidí“. Zapadnou-li, nezmezí ani neztratí svou sílu, svou výhřevnost.

Je to dokonce jeden z nejpravějších divadelních účinnů, pocházejících z odvěké divadelní působnosti: energie, vložená, vtělená do inscenace, vyzařuje z umělecky zorganizovaného celku bez patrného úsilí a uvolňuje těžko definovatelné významy.

V našem typu divadla nejde o sólové herectví; platí, že „my hrajeme hru a hra hraje nás“.

Herecký projev je opřen o souhru se všemi a se vším, co tvoří inscenaci.

Při představení musí zůstat otevřený, je určitým druhem dialogu s divákem (není to tvrzení předkládané hledišti).

Herec nemá při představení vkládat nic třetího mezi sebe a výkon. Tak nejspíš vznikne přitažlivý volný prostor, který si divák vyplňuje svým míněním; tak se nejspíš může stát spolutvůrcem, tak jej zbavíme chomoutu přihližitelství.

Základní pravidla (zejména když se hraní daří): cudnost, strohost, odříkání, žádná herecká parádivost, marnivost...

Nikdy se nepokoušejte opakovat výsledek minulé reprízy; zanikl, jako každá událost, s rozchodem svých účastníků. Opakujte jen, co je opakovatelné: hlavní záměry figur vtělené do všeho, co herec na jevišti dělá.

Pozor na „pedalování“ projevu, naléhání silou. Působí to mj. změnu správného rytmu: tempo se zpomaluje a rozkládá, celistvost se rozpadá, snaživý detail vystupuje do popředí.

Ze snahy zahrát co nejlíp, dát si mimořádně záležet, může docházet k „ceremonování“ vlastního výkonu bez ohledu na souhru, tempo, charakter situace. Místo řečových celků se pak začínají ozývat jednotlivé věty, izolované mikropauzami.

V inscenaci existuje série živých pauz; opatrnostní mikropauzy, zvolněné rozjezdy, opožděné nástupy, distance od partnera ap. se na rozdíl od nich jeví jako neživá prázdnota, individualistická bezohlednost k celku.

Snaha „dozkoušet“ výkon při představení je marná a pro inscenaci zhoubná.

Zajímá nás, přitahuje a působí na nás proces hercovy tvorby: jakým způsobem, jakými cestami, proč a kdy se dostává k vrcholům a výškám svého projevu...

V naší poetice jde o to, zahrát při představení *jedinečně*, ne nově.

Při hře není možné nakukovat do sebe, je třeba bez ustání *vzhlížet k postavě*, oddat se jejím zájmům.

Herec nemůže prokázat divákovi větší úctu, než když se ve hře, v díle, které pro něj tvoří, docela zapomene. Většina obvyklých kazů vzniká ze snahy dát divákovi přímo najevo, že já...

Divák ale přišel na hru, není zvědav na to, jak se mu budeme chtít zalíbit: to přece patří k základním, prvotním, samozřejmým rysům divadla, to je tak logické a nutné, jako že celé divadlo je divák a herec, že divadlo existuje jen tak, a ne jinak.

Hrát umělecky znamená dosáhnout jedinečnosti, neopakovatelnosti, přirozenosti a přesvědčivosti umělého.

Výkon talentovaného herce ještě nemusí sám o sobě být uměním. Talent je pouze samozřejmý a nutný předpoklad, uměním se může stát teprve jeho zdařilá činnost, mířící k vyšší zákonitosti a poutaná jejími nároky.

(Za umění tedy nepovažujeme ani výkon výborného herce, opakujícího v různých inscenacích svůj navyklý standard.)

Herec musí umět sám se sebou zacházet (to je záležitost jeho talentu). Vyžaduje to odvahu, sílu - opustit jistoty a vydat se do neznáma, do temnoty. Začít vždy nově.

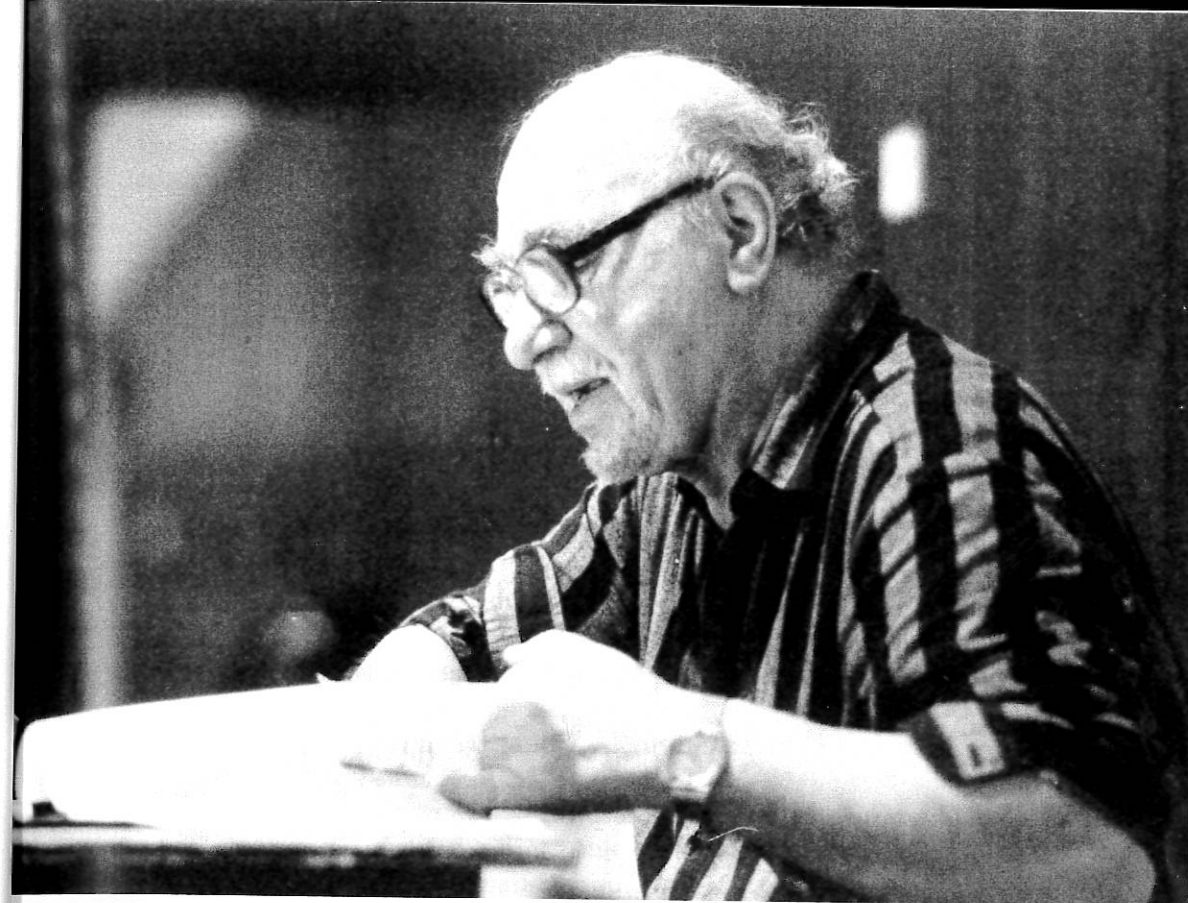
Na každém herci je cítit nános rezu, tj. konvence. Ale pod ním je originál. Odstraňovat ten nános bez milosti. Věčný amatérismus: zapomenout, co umím. (A k tomu je třeba statečnost, ten nános bývá přirostlý na nejcitlivějších místech.) Zkušenost se zapomenout nedá, ale zapomeňout kal té zkušenosti ano.

Herectví je překonávání veškeré osobní nedostatečnosti a přizemnosti, kterou trpí - tváří v tvář každé figurě hry - i ti nejtalentovanější z nás.

Herectví je zapomenutí veškerých osobních „předností“, všeho, co nám „dobře jde“, co „umíme“, všeho, co nám kdy „vyšlo“, co se kdy komu na nás líbilo.

Dodnes nevím, (a vím, že se nikdy nedovím), co všechno se v herci vlastně děje, když nejjednodušším způsobem dobře hraje.

Natož když jeho projevem táhnou „hejna“ přidružených významů, nebo když se projev kvalitativně promění a z hercova jednání se stane metafora, báseň...



**PRACOVNÍ METODA
ZKOUŠKY**