

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 odvalu, 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 zapomenout kal té zkušenosti ano.

Herectví je překonávání veškeré osobní nedostatečnosti a přízemnosti, kterou trpí - tváří v tvář každé figuře 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

Zkoušení je ve své podstatě jiná činnost než hraní.

Pochopit a praktikovat tento rozdíl patří k nejdůležitějším zásadám správně pojímané herecké profese.

Příprava je zkoušení způsobů, jak herci spolehlivě uvolňovat cestu k uměleckému výkonu při představení. Jde o usilování uvědomělé, přísné a často drsné k sobě i k okolí.

... učíme se podporovat a rozvíjet proces jednání figury a vyhýbáme se předvádění hotových stavů. To, co herec v dlouhých zkouškách studuje, jsou různé zákonitosti toho procesu; musí se jim naučit, aby z nich vznikl pevný základ jeho projevu; při každé repríze k němu bude zaujímat nový tvůrčí vztah jako k události odvíjející se teď a zde. Tento vztah, aktuální hercova hra, zpřítomňuje jedinečným, okamžiku poplatným způsobem všechno „nastudované“ bohatství projevu figury; reprezentuje především její konkrétní jednání, které bylo rozvrženo při studiu, během tvůrčího hledání.

Pracovní způsob nenahrazuje talent, nezbavuje herce práce a nemá smysl sám v sobě.

Je mnohoúčelovým nástrojem, pomáhá vnést do přípravy inscenace produktivní řád a umožňuje správnou a živou hru při představení. Pro herce to znamená opřít svou profesi, svou osobní tvůrčí metodu o specifiku pracovního způsobu.

Ale je třeba, aby herec na zvláštní moc metodických postupů nespoléhal.

Metoda, která neprostoupí a neovládne hercovy vnitřní hybné síly a je „nasucho“ traktována jako jakási chaotická tříšť rovnocenných jednotlivostí, nemůže přinést žádný užitek.

Metoda nenahrazuje osobnost herce, ani jeho hereckou inteligenci, ani jeho práci. Také nezbavuje herce povinnosti tvůrčí nebo pracovní iniciativy.

Metodický pracovní proces má tedy sloužit jen jako neutrální nástroj. Není to recept, jeho smysl spočívá v tom, že umožňuje herci plné uplatnění osobité tvořivosti v rámci inscenovaného celku, že uvádí individuální tvorbu všech na společného jmenovatele.

... Ideální by jistě bylo pokaždé hledat a vypracovat zkušební metodu nejlépe vyhovující jak uměleckým nárokům hry a inscenace, tak specifickému nadání a profesionální vyspělosti všech na díle zúčastněných. V podmínkách provozního divadla je třeba mezi ideální představou a realitou uzavřít alespoň počestný kompromis. Máme-li k dispozici 60-80 zkušek, zavazuje nás to v každé zkoušce

připravit zhruba 2-3 minuty příští inscenace. To ovšem přihlížíme jen k času fyzikálnímu, ne dramatickému; ten se neměří minutami, ale estetickými údaji vysílanými do hlediště, jejich kvalitou, originalitou, jedinečností a pravdivostí.

Srovnání s výkony lyrického básníka, skladatele, natož cirkusového artisty, nás nejspíš naplní zahanbujícím pocitem kvapné ledabylosti. Řekněme si tedy, že těch hodin a minut využijeme alespoň promyšleně a intenzivně. Že žádnou z nenahraditelných chvil nepromarníme konflikty a diskusemi, které tak často vznikají z nepochopení spolupracovníckých vztahů.

Z promluvy k souboru Divadla SKN při zahajovací zkoušce Čechovova *Platonova* (1973)

Herec a jeho výkon musí být středem celého zkouškového procesu.

V dobře rozvržené herecké práci lze postupovat; a postupovat metodicky, účelně.

Přípravu je také možno charakterizovat jako překonávání překážek. Nebo z jiné strany jako stálou, otevřenou, přísnou kritiku nedostatků a otevírání dalších a dalších možností. (Jde tedy o činnost spíš nepřijemnou než zábavnou.)

Zkouška je dosahování, pátrání, zahledění dovnitř...
Mělo by na ní vládnout uvolněné soustředění, tvůrčí atmosféra.

I na zkoušku se musí herec připravit. (Nezačíná, až když začne.)

Při zkouškách je třeba se koncentrovat k hledání, objevování.
(A zcela zapomenout na předvádění, dokazování píle, umu, šikovnosti, případně nezájmu atd.)

Touha hrát na zkoušce co nejdřív „jako večer“ bývá u herců frapantní. Je to nesprávné, výkon musí zůstat otevřený - ostatně ukončen v pravém smyslu slova není vzhledem k událostnímu charakteru divadla nikdy.

Čas vymezený na zkoušku je stejně svatý jako čas představení.

Začínáme „empirickým čtením“.

Nečteme hru u stolu, čteme ji ve vyznačeném prostoru, a spíše než hlasem doporučujeme číst tělem, pohybem...

Za hmotným trojrozměrným jevištním výrazem je potřeba putovat, drát se všemi možnými cestami.

Teprve když se herec mění ve výkon, když zapomíná sebe pro postavu, teprve potom začíná jeho postava existovat. Stínové náznaky takové existence se mohou objevit už v prvních okamžicích „empirické četby“.

Herec by měl hrát především tím, co mu - jako jeho úkol - vyjevila aktivní analýza hry. A toto dění, tuto aktivitu - vlastně jenom ji - se máme v první etapě naučit na zkouškách.

V prvních zkouškách se budete patrně cítit „zavalení“ přemírou doporučení. Navíc jde o návrhy různé kvality, které nelze přijímat bez výběru, hierarchizace; každé pasivní vyhovování režii svědčí o nedostatku pracovní odpovědnosti. Nevyzývám vás k diskusím, ale k tvůrčí, osobité spolupráci.

V těchto zkouškách (kterým říkáme nesprávně „aranžovací“) nedávejte přednost přednášení textu! Slova zatím nemohou vstupovat do určitých vztahů, nemohou si odpovídat, přibližovat se nebo odvracet od sebe, objímat se, přemáhat atd.

Zato vaše těla se už tak chovat dovedou: *blíží se s rozpaký k matce, vykročí proti synovi, nakukuje do truhly* - takové záměry dovede herec konkretizovat okamžitě.

Sledujte tedy, osvojte si, vtiskujte do své motoriky pohybovou strukturu jednotlivých situací.

Podobně si můžete v náznaku osvojovat základní vnitřní hnutí, která jsou častěji příčinou vnějšího pohybu, řidčeji jeho důsledkem. Znamená to představovat si - a opět celou tělesností, nejen „myšlením“ -, co postava chce, oč jí aktuálně jde.

Opakujeme včerejší úsek - a je to horší, než když jste se o něj pokoušeli poprvé. Při prvním pokusu zůstal váš projev otevřený, hledající, někam směřoval. Tím vznikala dojem živosti. Pohyb měl smysl - patrně proto, že smysl hledal, dosahovali jste jeho prostřednictvím po nějakém významu. Dnes jste tento proces nahradili opakováním, předváděním hotových výsledků. A aranžmá oněmělo, vnitřní hnutí se změnila v grimasy a modulování hlasu. Taková „hra“ herce nezaměstná, hledá tedy „plnost“ svého projevu jinak: dělá spoustu ilustračních gest, začne „vyšívat“, „kolorovat“ svůj projev, chlubit se, „jak mu to už jde“...

V první fázi zkoušek věnujeme zvýšenou pozornost detailům. Přitom je detail vždy třeba chápat jako organickou součást vyššího celku. Jakmile detail zpracujeme a bezpečně uložíme ve vnitřně-hmatové paměti, musí uvolnit místo zájmu o další detaily. O významu jeho existence rozhodne až celistvost nastudovaného výkonu.

Herec musí mít postavu, dílo, které bude při představení vtiskovat do diváka, nejprve v sobě „hotové“: je to právě jeho nastudovaný výkon, výsledek zkoušek - operát. Tento výkon není sumarizací detailů, ale jejich integrací.

Zpočátku má detail při zkoušení přednost.

Ale neutkvíte na detailech, jsou to zatím jen nejhrubší prefabrikáty pro budoucí stavbu.

Domnívám se, že snáze uvěříte praktickým důsledkům metodických zásad, když pochopíte, že každý pohyb, každá intonace (což je také pohyb svého druhu), veškerá vizuální i auditivní konkretizace má určitý význam, smysl, a že nic, ani přeložení nohy přes nohu, se neděje „jen tak“, abychom na jevišti ukazovali „přirozené chování“.

Nevybavujte figury neúčelnými naturalistickými akcemi (pití, hra s rekvizitou, úklony, naznačovaný rozhovor apod.). Nedokazujte na jevišti, že je postava živá!

Zvláštní citlivost by měl herec věnovat okamžikům, kdy jeden záměr končí a počíná jiný, tzv. *přechodům, zlomům, kloubům*. Na takových místech bývá aktivita figury nejsilnější.

Nenechte se mýlit tím, že se vaše jednání zatím vůbec nepodobá lidskému jednání, jak je známe ze životní empirie.

Pouze nejvyhraněnější a nejvybranější umělost slibuje, že se nakonec promění aspoň v obvyklou běžnou uměleckost.

Jevištní, umělecká přirozenost je přirozeností umělého.

Pohyb teď většinou jen naznačujete, necítíte v něm možnost „jevištní řeči“, spíš vám překáží.“

Máte-li přejít k partnerovi, obvykle se k němu civilně přemístíte, a teprve když vedle něj stojíte, začínáte jednat, hrát. Cestu k němu škrťte ze hry.

Hnutí, pohyb, gesto, držení... jejich rytmus a napětí svědčí jak o charakteristice postavy, tak o jejích záměrech, vztahu k situaci apod. Pohyb je často výmluvnější než řeč skutečná.

Řeč je konkretizace záměrů, chtění, přání postavy, ztělesňuje myšlenku.

Přirozenost řeči znamená nehrát řečí, ale vyslovit, dát průchod obsahu, záměru.

Nehrajeme větami textu, nýbrž celou svou přítomností na jevišti.

Tam, kde herecké sdělení dominuje nad textem, cítíme pravé divadlo.

Dejte si úkol: ani jedinou větu neřeknu „jen tak“, jen proto, že jsem na řadě. A znáte jen to, co chcete říct, nikoli slova.

Nenavrtávejte hlavní význam civilními, podtextovými vysvětlivkami (dodávanými slovy a zvuky, kterými se řeč znečišťuje). Vypouštíte tak pravý smysl falešnými otvory a on vám „utíká vedle“.

Zatím se prodíráte větami jako neznámým houštím. Jako byste netušili, co je za ním, jaké obzory, co chcete větou vypovědět, k čemu poukázat, co rozvrhnout atd.

Logická armatura řeči je základem, na němž se tyčí mnohaposchodová významová (a tedy i výrazová) „zástavba“.

Výkon herce je v podstatě dobrý návyk, spočívající na mnoha vrstvách nazkoušených automatismů.

Nepřeskakujte ani drobné jednání, snažte se ho konkretizovat. Ne ovšem tak, že je stáhnete k sobě, zmenšíte, přistříhnete na svou navyklou zkuškovou míru! Tak vzniká obvyklá divadelní „prašivina“, patvar, kterému se někdy říká civilismus.

Svoje i přijaté záměry by se měl herec snažit konkretizovat s plnou intenzitou a takovou odevzdaností úkolu, jaké jen je schopen.

Ale měl by si při tom úsilí zachovat vlastní tvář, zůstat věrný sám sobě. Ne se vnějškově podle volních nebo racionálních příkazů pitvořit.

Neopouštějte se, když jdete za úkolem budoucí figury, pouze po něm dosahujte.

Energie, jedinečnost, úplnost takového dosahování je správná konkretizace jejího jednání.

Herec nesmí být ve zkouškách „dobrý“. Musí se dopouštět chyb, mýlit se.

Překonávání, odstraňování překážek znamená bezprostřední a stálý dotyk s tím, co skutečně překáží, je to přímý zápas se sebou samým.

A při každé nové inscenaci zvlášť.

Nebojte se jen aktuální správnosti výrazu. Nechtějte zahrát víc, než kolik jsme zatím nastudovali, a líp, než to přítomná chvíle umožňuje. „Netvořte“, pracujte!

Nebezpečnější roli, než by se na první pohled zdálo, hraje ve zkouškové životosprávě netrpělivost. Vede herce k předčasnému ustavování výsledků; spolehnutí na hotový výsledek vede k mechanickému opakování; opakování vede k obecnosti, ke konvenční hře, k prázdnotě; pocit prázdnoty mobilizuje vůli; vůle dosazuje obecné „prožívání“, „rvaní kulis“, vnější vyzdobování atd. Bludnost takového kruhu je nekonečná...

Nepředbíhejte, nepředvádějte výsledky. Příklad: pro určitou figuru potřebujeme sebejisté chování; není možné, aby si herec nasadil apriorní masku sebejistoty. Vždyť sebejistý je ten, kdo má sílu snadno a stále překonávat pocity a podněty nejistoty. Podobnou zpětnou vazbu nebo korekci kontrastem je třeba zavést do vašeho jevištního jednání.

Příběhu ani vývoji vztahů se nesmí nadbíhat. To je nejdůležitější pravidlo pro zkoušky i pro hru.

Výkladem, který věštecky předbíhá, se ochuzujeme o přítomné dění, o události odehrávající se před našima očima; a navíc předjímáme konvenci.

Lidé zřídka jednají z perspektivy výsledku. Ani *dramatis personae* tak jednat nesmějí (právě proto, že si mohou poslední stránku svého osudu přečíst).

V nové situaci je třeba pokračovat v předchozím a z dosavadního. Každý okamžik aktivity postavy je modifikován sledem všech okamžiků předchozích, a zároveň modifikuje, nově zbarvuje všechno dosavadní jednání.

Nezapomínejte, že sám běh času, vzdálenost mezi začátkem a koncem obsahuje důležité významy.

V proudu inscenace nelze nic opakovat (taková zkušenost patří k abecedě hereckého slabikáře).

Nevracejte se na konci k věcem dávno známým, k faktům, které jste už realizovali.

Postupujte hrou od začátku k jejímu konci a chápejte tento konec jen jako přerušení před dalšími akty...

Vypadnutí z koleje, chyba, omyl, selhání motorické paměti není provinění ani ostuda a nemá herce rušit. Hledání bez chyb je iluze.

Herec nemá zkoušku „inscenovat“, ani tím, že vybíhá ze soustředění, aby ukázal, že ví o svých chybách.

Nechtějte také proměňovat zkoušky v předvádění metodiky práce nebo ukazování (správného) vztahu k práci.

Herec si má být vědom co, kdy a proč zkouší. O jaký druh zkoušky jde.

V údobí tzv. výkladu si uvědomujeme a zároveň osvojujeme hlavní údaje rozvrhované textem inscenace, ukládáme do herecké „svalové paměti“ záměry a přání postav, jejich charakter a vztah k ostatním, obsah jednotlivých situací (resp. drobných epizod), základní údaje jevištního času a prostoru (tzv. aranžmá a rytmus jeho proměn). Pak následuje tzv. opakovací zkouška (asi 30 stran).

Opakovací zkouška není povel ke vzpomínání na to, co jsme si naznačili v rozkrývacích zkouškách. Když ztrácíte souvislosti, neuchylujte se k prázdnému vykřikování textu a doskakování na vykázaná místa. Pokoušejte se spojovat svůj výkon s ostatními, nehleďte, ale učte se, automatizujte svůj projev.

Neukazujte, co všechno umíte, nenabízejte víc, než vlastníte! Nepředvádějte výsledek!

První etapu je třeba úspěšně zvládnout. Druhé patro nelze stavět do vzduchu, „sedí“ na dokončeném prvním.

Po empirickém výkladu je inscenace v hlavních rysech „hotová“ (zárodečně, v esteticky nepůsobivé podobě, ale její správnost by měla být táž jako na konci práce).

V nynější etapě práce, kdy opakujeme větší celky, se soustřeďte na základní postoje své figury, na to, oč jí jde průběžně nebo aspoň v úseku, který dovedete přehlédnout.

Při přerušované zkoušce má docházet k „výrobě“, opracování a hloubkovému „záznamu“ příslušných vnitřních i vnějších úkonů. Při zkoušce nepřerušované si ověřujeme souvislosti, nároky, možnosti procesu hledání a dosahování v delších úsecích hry.

Nesnažte se zahrát víc nebo lépe, než kolik bylo nastudováno. Místo jednání figury se tak dostává do popředí hercovo snažení a vzniká neurčitost, rozostřenost. Záměr figury je na mnoha místech spíš ukazován, ilustrován, ceremonován, než stroze a věcně konkretizován. Víte, o čem hrát, a na mnoha místech ukazujete, že víte. S tím je třeba se rozloučit. Často stačí zrušit sebezpozorování a kontrolu a jít čistě, rozhodně a plným projevem „přes to“.

Nezvykejte si na přemrštěnou subjektivizaci. Herci někdy obracejí projev jen „do sebe“, lisují, páčí a ždímají ze sebe „výkon“ s klapkami na očích a ucpanýma ušima. To vede k sentimentalizování, k „čarování“, jak se v naší hantýrce říká, k „duchařině“... V hledišti čekáme estetické informace, data, která můžeme chápat jako umělecké obrazy - nikoli zprávy o hercově tvůrčím utrpení.

Nehrajte výrazovými prostředky, jejich deformací. Prostředek musí zůstat prostupný, musí jím být vidět do vědomí, na jeho procesy.

Herecká technika nám má sloužit jen k tomu, abychom sami sebe dovedli připravit pro věc, kterou děláme.

Jednání je nepřetržitá komunikace s druhými, s okolím, se situacemi.

Zavěšujte se na věci, lidi nebo jinak existující fenomény, vstupujte s nimi do styku, působte na ně, dovoďte, ať ony modifikují vás.

Žádného záměru nelze dosáhnout přímo, ale oklikou, cestou přes něco jiného. To platí pro nejmenší detaily i rozlehlejší celky. Ani přejít přes jeviště nelze bez volby jediné osobní možnosti, bez sledování cíle cesty; a každá cesta k cíli je posloupnost překážek. I ve skutečnosti reálné i tady, kde budujeme skutečnosti umělé (jež by nakonec měly být umělecké), probíhá veškeré dění „přes něco“, nikoli direktně.

Přehnaná sebekontrola herce je zhoubná.

V nezastavované zkoušce je třeba odložit všechnu „výrobní“ opatrnost a pečlivost a hrát střemhlav, spontánně. Opatrná hra nemá smysl.

Zvláště vypjatá místa, v nichž jsou zkoncentrovány a na uzel zavázány hlavní motivy, místa životního „bud-anebo“, je třeba (zejména v přípravném období) zkoušet naplno, „holým temperamentem“, bez obezřetnosti a sebedirigování.

Nehrajte pro režijní stůl. Všechno dokazování, ukazování, předvádění je třeba z vaší hry odstranit. Hrajte jeden pro druhého. Reagujte na všechno kolem sebe.

Před každou replikou není třeba dělat odpovědnostní pauzu. Neřídít se; ale zkuste se spustit, zadat si, podvolit se hříchu spontánního provádění už zautomatizovaných úkonů.

Pro nové, nadějně možnosti svého výkonu má herec v průběhu práce lehké a bez milosti odhazovat dosavadní jistoty.

Linii jednání je třeba stále zpevňovat, vyztužovat novými detaily, obalovat hmotou dalších úkonů.

Étos prostupuje veškerou umělcovu činnost. Herec musí postupně opouštět sebe a stavět se na pozice své postavy. Herec chce předvést dobré výsledky své práce, ale postava chce něco jiného...

První předvedení celé budoucí inscenace znamená vstup do poslední pracovní etapy.

V první etapě jsme se snažili uchopit, poznat (objektivovat) text hry. Ve druhé se soustřeďovala práce k empirickému (zkušenostnímu) výkladu inscenace z hlediska postav (práce s hercem). Ve třetí etapě musí herec i režie pracovat na celku inscenace, pořádat veškerý její materiál. Půjde teď o to, aby kostra operátu obrostla, aby výkon dozrál.

Nebudete-li se v závěrečné „předváděcí horečce“ moci opřít o dokonale nastudovaný operát, začnete se rychle vracet k navyklým způsobům hry. Představení se zmocní obecnost. Souhra se změní v sebezáchovný úprk jednotlivců, celek v tříšť sólových záchvatů...

Když herec chápe zkoušku jako představení a začne nehotové dílo předvádět prázdnému hledišti, vzniká „bastardní situace“: bez diváka bloudí svou nabídkou prázdným a hluchým prostorem. Místo spásné ozvěny slyší jen režijní poznámky:

Přehrává - všichni by si měli zopakovat své záměry, aby věděli, co a proč dělají, a konkretizovali napříště jen to - proč se pohybuje, když nemá potřebu pohybu? - proč nežije, i když právě nemluví? - proč řeč nikam nemíří? - proč herec před každou replikou nově startuje a hned po ní vypíná? - proč se všichni kroutí, vrtí rameny, dělají „ksichty“, přetvařují se, mrkají, vytahují obočí, zubí se a okatě trpí čímsi mimojevištním...? Proč nectí ani nejprimitivnější technické zásady: jeden skončí forte a druhý na něho naváže piano (jako by protestoval, že je na scéně ještě někdo jiný než on)? Proč přecházejí tolik detailů (když právě jim jsme věnovali dosavadní čas a dnes zkoušíme jejich spojování v celém prostoru inscenace)? Proč se vytratila veškerá cílevědomost...?

Stačilo by zastavit zkoušku a situace by se rázem obrátila. Ale nebylo by to správné; snad má smysl takovou zkoušku vydržet, aby se ukázalo, co si kdo z nabízených možností vzal a jak s nimi naložil.

Jakmile jste si jisti základními úkony, začněte poslouchat partnera, věnovat se mu, zavěšovat se do něho, oddaně s ním navazovat kontakt. Nehrát mimo něj. A co nejméně obracet pozornost k sobě.

Hraje-li herec bez zájmu o okolí, obnažuje se dramaturgická i inscenační konstrukce představení, montáž jednotlivostí i celku. Celek se mění v sérii torz. V hereckých projevech se obnažuje, co má jako samozřejmost zůstat skryto: snaha vyrovnat se s technikou projevu (říci včas svou repliku, dohnat opožděný přechod, nepromeškat společnou akci...).

Dnes bylo všechno celkem správné, ale zkouškově lhostejné. Operát jste ukazovali, referovali jste o něm, ale nehráli jste jím.

K umělecké jedinečnosti mohou operát inscenace pozvednout jen výkony herců.

Heslo, které naznačuje směřování v posledních zkouškách, zní: záměry, „slovesa“.

V posledních zkouškách by měli herci pokračovat v práci. Bez vnitřního neklidu, jako uprostřed zkoušení. Sledovat svými „hereckými tykadly“, jestli se dostavuje povědomí souvislostí, jestli vzniká pocit celistvosti, tušení celku. Nastává čas, kdy se hlubinná a nadstavbová vrstva mohou prostoupit, vzájemně zabarvit a k nerozeznání splynout.

Na ponor ke dnu vědomí není pozdě, protože kvality podvědomí se podílely i na dosavadní práci (řízené z nejvyšších vrstev vědomí). V této fázi je ale třeba usilovat o projev neřízený.

Teď můžete vypustit ze všech koutů a podpalubí vše, co jste ve jménu rozumu a vůle dosud odsunovali ze světla své hlavní pozornosti. Veškerá adorace „pudovosti“ ze zákulisních pomluv, podkopávající úsilí o řád a sloh tvořivé práce, je jen zbožňování diletantství a lenosti. Není to snaha nevědomím skutečně živelně tvořit. A vede jen k navyklým klišé.

Tam, kde se dosud nepodařilo vytvořit pevnou kostru, nemůže ovšem uvolňování nevědomých sil vést k oživení mramorové figury. V takovém případě neožije ani hliněný panák. Divadelní teď a zde je nemilosrdné - a k trucovitým „chodcům vlastní cestou“ je kruté.

V této fázi, kdy může do projevu vstupovat všechno bohatství hercovy osobnosti, je možno improvizovat. Ovšem ve správné oblasti; nemá se z ní vybíhat ani pro okrajové, ani pro osobní zisky. Taková improvizace usvědčí herce, že není v roli reprezentanta figury, ale v roli podomního obchodníka s vlastními přednostmi. (Přítom se každý chce „dostat do první řady“, upozornit na sebe, být nejlepší - ten rys je zbytečně kritizovat, je neodstranitelný a nemá zdaleka důsledky pouze negativní.)

Umění začíná tam, kde místo řádu správnosti dominuje *řád fantazie*. Kde zvyklá slova jsou chudá a bezradná. Do těchto oblastí už režie za hercem nemůže.

To nejdůležitější - vlastní hercova hra - je nezachytitelné a musí toho být dosahováno v každém představení vždy znovu. Smyslem zkoušek není pevné zafixování výkonu, který se pak při představení jen opakuje, nýbrž dokonalá příprava *vlastního tvůrčího aktu*.

Pokusy o konkretizaci, vždy znovu modifikované aktuálními, v té které zkoušce existujícími předpoklady, zaznamenají, vryjí, vetvarují do herce příslušný výkon, s nímž nebo jímž pak v inscenaci hraje.

Ve zkouškách ukládáme do svého psychofyzického ustrojení vše, co si lze spolehlivě osvojit a co lze pak kdykoli opakovat.

Obě základní fáze, příprava a dovršení, ke kterému dochází před diváky v představení, se vzájemně podmiňují.

Herec má na zkouškách bytostně a organicky dosahovat po záměrech své postavy, přivlastňovat si je a jednat v jejich směru. Při představení má hrát, čeho ve zkouškách dosáhl. Nazkoušené lze před divákem jen různým způsobem modifikovat, umocňovat, ale v základě už nelze nic nového stvořit.

Ve zkouškách nekomponujeme složitou konstrukci inscenace z odumřelých úkonů, neskládáme strojový mechanismus, který bude dvě až tři hodiny přesně fungovat.

Ve zkouškách připravujeme možnost živé hry při představení, možnost *tvůrčího aktu*, možnost *představení-události*.

Hercovo jednání by mělo i po úspěšných zkouškách zůstat otevřené. Událost se naplňuje až při představení, před divákem.

Jakmile jste si jisti základními úkony, začněte poslouchat partnera, věnovat se mu, zavěšovat se do něho, oddaně s ním navazovat kontakt. Nehrát mimo něj. A co nejméně obracet pozornost k sobě.

Hraje-li herec bez zájmu o okolí, obnažuje se dramaturgická i inscenační konstrukce představení, montáž jednotlivostí i celku. Celek se mění v sérii torz. V hereckých projevech se obnažuje, co má jako samozřejmost zůstat skryto: snaha vyrovnat se s technikou projevu (říci včas svou repliku, dohnat opožděný přechod, nepromeškat společnou akci...).

Dnes bylo všechno celkem správné, ale zkouškově lhostejné. Operát jste ukazovali, referovali jste o něm, ale nehráli jste jím.

K umělecké jedinečnosti mohou operát inscenace pozvednout jen výkony herců.

Heslo, které naznačuje směřování v posledních zkouškách, zní: záměry, „slovesa“.

V posledních zkouškách by měli herci pokračovat v práci. Bez vnitřního neklidu, jako uprostřed zkoušení. Sledovat svými „hereckými tykadly“, jestli se dostavuje povědomí souvislostí, jestli vzniká pocit celistvosti, tušení celku. Nastává čas, kdy se hlubinná a nadstavbová vrstva mohou prostoupit, vzájemně zabarvit a k nerozeznání splynout.

Na ponor ke dnu vědomí není pozdě, protože kvality podvědomí se podílely i na dosavadní práci (řízené z nejvyšších vrstev vědomí). V této fázi je ale třeba usilovat o projev neřízený.

Teď můžete vypustit ze všech koutů a podpalubí vše, co jste ve jménu rozumu a vůle dosud odsunovali ze světla své hlavní pozornosti. Veškerá adorace „pudovosti“ ze zákulisních pomluv, podkopávající úsilí o řád a sloh tvořivé práce, je jen zbožňování diletantství a lenosti. Není to snaha nevědomím skutečně živelně tvořit. A vede jen k navyklým klišé.

Tam, kde se dosud nepodařilo vytvořit pevnou kostru, nemůže ovšem uvolňování nevědomých sil vést k oživení mramorové figury. V takovém případě neožije ani hliněný panák. Divadelní teď a zde je nemilosrdné - a k trucovitým „chodcům vlastní cestou“ je kruté.

V této fázi, kdy může do projevu vstupovat všechno bohatství hercovy osobnosti, je možno improvizovat. Ovšem ve správné oblasti; nemá se z ní vybíhat ani pro okrajové, ani pro osobní zisky. Taková improvizace usvědčí herce, že není v roli reprezentanta figury, ale v roli podomního obchodníka s vlastními přednostmi. (Přítom se každý chce „dostat do první řady“, upozornit na sebe, být nejlepší - ten rys je zbytečně kritizovat, je neodstranitelný a nemá zdaleka důsledky pouze negativní.)

Umění začíná tam, kde místo řádu správnosti dominuje *řád fantazie*. Kde zvyklá slova jsou chudá a bezradná. Do těchto oblastí už režie za hercem nemůže.

To nejdůležitější - vlastní hercova hra - je nezachytitelné a musí toho být dosahováno v každém představení vždy znovu. Smyslem zkoušek není pevné zafixování výkonu, který se pak při představení jen opakuje, nýbrž dokonalá příprava *vlastního tvůrčího aktu*.

Pokusy o konkretizaci, vždy znovu modifikované aktuálními, v té které zkoušce existujícími předpoklady, zaznamenají, vryjí, vetvarují do herce příslušný výkon, s nímž nebo jímž pak v inscenaci hraje.

Ve zkouškách ukládáme do svého psychofyzického ustrojení vše, co si lze spolehlivě osvojit a co lze pak kdykoli opakovat.

Obě základní fáze, příprava a dovršení, ke kterému dochází před diváky v představení, se vzájemně podmiňují.

Herec má na zkouškách bytostně a organicky dosahovat po záměrech své postavy, přivlastňovat si je a jednat v jejich směru. Při představení má hrát, čeho ve zkouškách dosáhl. Nazkoušené lze před divákem jen různým způsobem modifikovat, umocňovat, ale v základě už nelze nic nového stvořit.

Ve zkouškách nekomponujeme složitou konstrukci inscenace z odumřelých úkonů, neskládáme strojový mechanismus, který bude dvě až tři hodiny přesně fungovat.

Ve zkouškách připravujeme možnost živé hry při představení, možnost *tvůrčího aktu*, možnost *představení-události*.

Hercovo jednání by mělo i po úspěšných zkouškách zůstat otevřené. Událost se naplňuje až při představení, před divákem.

Při představení by měl herec zůstat věrný nastudovanému, držet to, co bylo ve zkoušce nalezeno jako možné a správné. Zůstat věrný procesu (stále pokračujícího) hledání, dosahování.

Smysl všech zkoušek (i generální) je v upevňování a rozvíjení základního postoje - charakterizoval jsem ho jako upřímné, koncentrované, oddané, pokorné dosahování po figuře, tj. po jejích cílech, skrytých v jejích záměrech a přáních. Ve zkouškách se učíme přijímat tato přání za svá a hledat pro ně způsob projevu. Studujeme určitý proces, druh aktivity.

Vychýlení inscenace ze správné polohy v posledních zkouškách i prvních představeních není jev ani neobvyklý, ani tragický. Jeho korekci je třeba chápat jako součást pracovního postupu.

Příčina vychýlení: herci nesprávně zacházejí s nastudovaným. Za cíl své snahy pokládají projev, co nejautentičtější opakování nejlepších výsledků zkoušek. A skládají tak v sobě kliše - i když většinou „originální“, vzniklá v práci na inscenaci.

Ale projev je jen projevoování, vyjevování něčeho - a o toto „něco“ jde, to je třeba pokaždé znovu přivolávat a vyvolávat. Pak by nebylo za projevem tak pusto a prázdno.

Když při posledních generálkách herec různé spontánně narostlé drobnosti vědomě opakuje, vzniká jen nudné vybarvování předkresleného vzoru. A projev nemůže hlediště oslovovat.

Před premiérou.

Okamžik, kdy se otvírá opona, je fatální. Naše práce se má proměnit ve skutečnou tvůrčí událost.

Hrát představení znamená živě zviditelňovat v postupném časovém odvíjení tvar projevu získaný ve zkouškách a spolehlivě uložený v psychofyzickém aparátu herce, ve „hmotě“ inscenace. Jde o to, aby herec originálně oživil nastudované jednání a chování postavy.

(Perspektiva projevu je odlišná od perspektivy zkouškové.)

Při představení (prvním i posledním) má patřit všechno hercovo soustředění hře s nastudovaným výkonem.

Vzniká nové „silové pole“: herec se obrací k tomu, co nastudoval, k tomu, co funguje, co se odvíjí v čase už „samo od sebe“; koncentrace patří „hraní nastudovaného“.

Silové pole, v němž se dílo konkretizuje jako událost, se vytváří v průsečíku siločar vysílaných jednak hercovou tvorbou, jednak vstřícností divákova vnímání (aktivního přijímání).

Inscenace se neděje, nerodí a neexistuje tím, že své jednání hledišti ukazujeme, ale jen a jen tím, že ji herci realizují v sobě, skrz sebe a mezi sebou, v jejím nejvlastnějším prostoru.

Jeviště se vlastně má stále oddalovat od hlediště - účinně a živě se s ním spojí, když od něho bezohledně odejde za svou vlastní podstatou, a tou je zkomponovaný pravdivý obraz lidské aktivity.

Herci by si měli už během zkoušek vytvořit *osobní systém záznamu* - a to jak vlastních odhalení, tak režijních doporučení.

Jednak aby neztráceli tolik času opakovaným připomínáním, jednak proto, aby si měli při reprízách z čeho připomínat svět inscenace i život své postavy.

Soustředíte-li se při prvním představení správným směrem, bude inscenace vypadat jako na posledních zkouškách - ale každé slovo, gesto, pohyb a zejména těžko pojmenovatelné souvislosti mezi figurami a celistvost (to, co spojuje první hnutí herce i celé inscenace s hnutím posledním), to všechno bude jiné.

Zázrak je ovšem vždy znovu podmíněn fenoménem nezávislým na naší vůli.

K mystériu divadelní události může dojít jen tehdy, nastane-li spojení jeviště s hledištěm.

A o tom rozhoduje divák.