

se deformují jedním směrem a všechno chování postavy se do tohoto „futrálu“ vtěsnává...

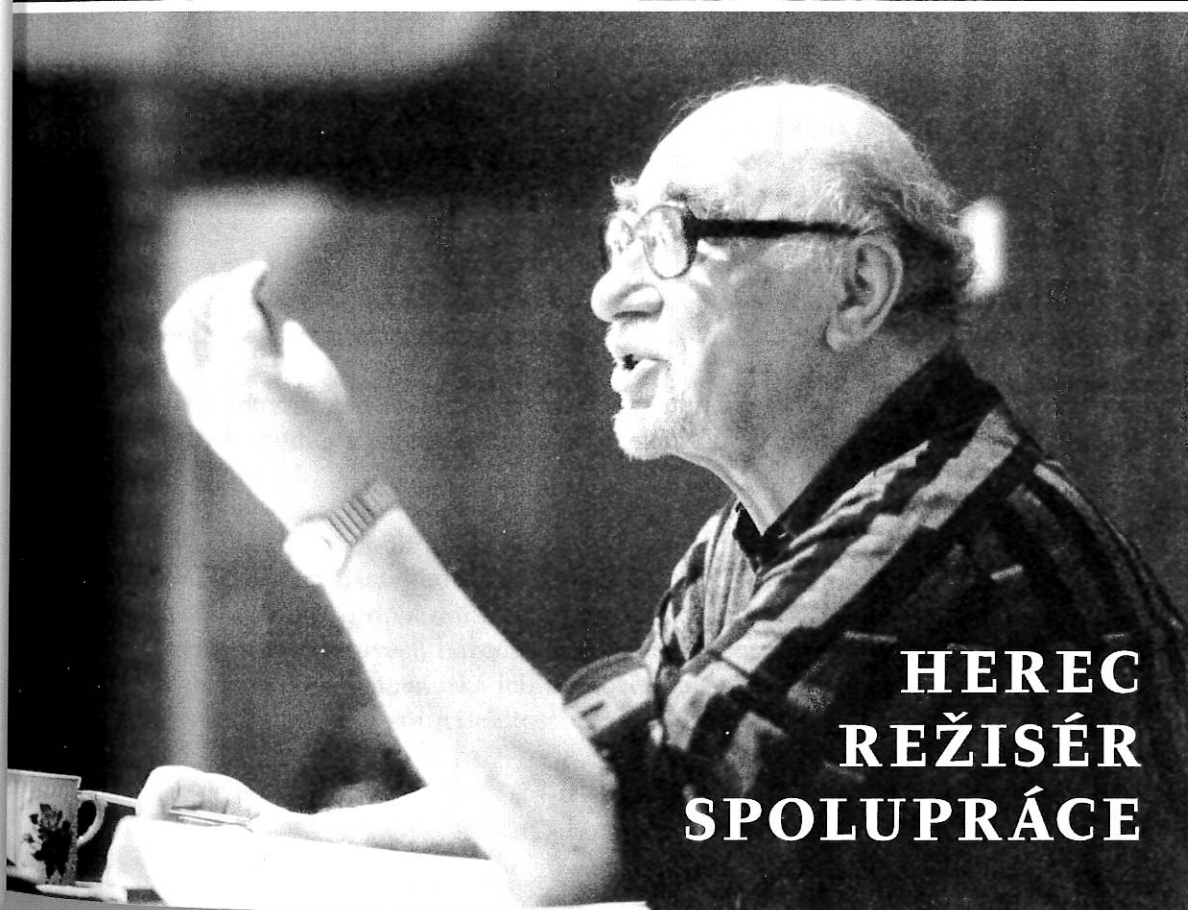
Herec vytvoří charakter postavy a jedná v něm tehdy, když se mu nejpokorněji propůjčí, když mu zcela „bezcharakterně“ podlehne.

Neopírejte se o svaly a grimasy, ale o duši.
Rozbíjejte masku figur, která se začne ustalovat na vašich obličejích.
„Tváření“ svědčí o vnitřní prázdnotě.

Hodně se o postavě dovíme, všimneme-li si, jak se chová v krajních životních okamžicích, před důležitým rozhodnutím nebo před činem.

Je třeba posilovat setrvačnost figury: různé jednání téhož člověka v různých situacích nemá nikdy zakrývat identitu, totožnost figury.

Hodnověrnosti a pravosti jednání postav se musíme učit v případě každé inscenace znovu.



**HEREC
REŽISÉR
SPOLUPRÁCE**

Režijně-herecká spolupráce je dialog.

Dialog respektuje partnerovu svobodu.

Dialog je společné hledání, zkoumání, dosahování po neznámém „předmětu“.

Úrodná spolupráce režie s hercem je jeden z kardinálních problémů současného divadla.

Režie má herce znát do hloubi jeho umělecké duše, vytušit, co vlastně v herci „hraje“, najít onen bod, v němž je zkoncentrován jeho talent.

Ovšem práva a povinnosti spolupráce platí oboustranně. Také herec je povinen překládat si režii do svého jazyka.

Příliš často se stává, že herec „laskavě dovoluje“, aby z něho režie výkon vypáčila, vytaktizovala, vymámila...

Když režisérova doporučení připadají herci neužitečně obecná, ať si je vyloží věcně.

Ví-li, že to či ono nelze realizovat v nenáladě, ať má náladu.

Jsou-li požadavky přehnané, ať splní, čeho je schopen...

Problémy spolupráce se bezpochyby projevují jinak v divadlech, jejichž soubor se ustavil jako společenství stejně smýšlejících, svobodnou volbou umělecky spřízněných individualit, než v institucionálních divadlech, kde převažují vztahy zaměstnanecké a složení souboru je zpravidla výsledkem nejrůznějších náhod. Ne všichni si mohou v umělecké práci rozumět se všemi.

Jsem přesvědčený, že divadelní spolupráce má vyšší (ne jen hrubě existenční) smysl jen tehdy, pracují-li spolu lidé spříznění vzájemnou volbou.

Spolupracovnické vztahy ve společenství umělců příbuzně smýšlejících se nedají uplácet ani nepravou chválou, ani čistě osobními náklonnostmi.

Účinnost jevištní spolupráce (ať jde o vyspělé umělecké společenství nebo o skupinu ustavenou ad hoc) je vždy podmíněna obapolnou a téměř naprostou důvěrou mezi režisérem a herci.

(Je to kvalita vyšší, náročnější a vzácnější, než by se na první pohled zdálo; nevzniká jen z dobré vůle, zbožného přání a ze zaměstnanecké sounáležitosti už vůbec ne.)

Režisér je člověk v kleštích, tísněný ze dvou stran: živým textem a živým hercem. A text i herec jsou sami schopni vypovídat. Režie musí být tedy zdrojem nových obrazů, nových spojení, než jaká vznikají automaticky, nových významů, než jsou ty běžné. Nejlepší výsledky může přinést jen nejnáročnější partnerství; to nevyžaduje zakřiknutou poslušnost a snadnou manipulovatelnost. Proto režie touží po nejvýraznějších individualitách; a taková spolupráce je vždy rozpor, souboj. Ale jde o to, aby se z těch sporů „zablýsklo“ (a nešlo jen o žabomyší nic).

Neuvěřili-li režisér při zkouškách herci, kterého si obsadil, nemá právo vstupovat se svými doporučeními do oblasti jeho tvůrčí snahy. A herec, který nechce (nebo neumí) oplácet pracovní důvěrou svým spolupracovníkům, od režiséra přes partnery až po rekvizitáře, se stává osamoceným manipulátorem, vládcem na pustém ostrově, otrokem nesmyslu prováděného vlastním duchem i tělem.

Aby se hercův výkon stal organickou součástí celku, spoluvytvářel jeho celistvost a nebyl jen jeho náhodným torzem, je třeba, aby vznikl ze svobodné společné práce všech tvůrců inscenace.

„Starám-li se o celek, postará se celek o mne.“

Když celek správně funguje, herec jako by stál na oblaku – a ten oblak se pod ním vznáší. Jeho výkon získá působivost, jaké by sám, nevpojen do inscenace, nikdy nedosáhl.

Mluvíme-li o režijně-herecké spolupráci, akcentujeme mimoděk podíl režiséra na výstavbě inscenace. Představujeme si režijní projekt, který herec naplňuje svou tvorbou. Alternativou takové představy není pouhá režijní „úprava“ hereckých výkonů (o níž malátní režiséři a ješitní herci někdy snívají), ale cílevědomě podněcovaná tvůrčí činnost herců, z níž režie ustavuje celek inscenace.

V posledních letech jsem stále víc přesvědčen, že je rozhodně třeba dávat herecké tvorbě přednost.

Herec stojí uvnitř hranic potenciálního celku představení a vidí jej (právem) především přes svou postavu. Vidí tedy (zejména na počátku práce) přirozeně, „zákonitě“, něco jiného než režisér. Proto za něj režie přebírá odpovědnost, vyplývající z nároků inscenace jako celku. A proto herec přijímá a konkretizuje doporučení, která směřují k celku inscenace.

Jednotlivec takovou sjednocující silou nevládne, je produktem společné práce všech účastníků, výsledkem tvůrčí spolupráce. Když ke spolupráci nedojde, jestliže uvnitř nevznikne sjednocující síla a herci se vrhnou do tzv. „svobody spontánní tvořivosti“, stane se sjednocujícím prvkem práce zvěle a chaos.

Je vůbec v hercových možnostech, aby se původního, jedinečného řešení dobral sám?

Myslím, že to obecně v jeho možnostech není, že i sebepoctivější a sebetalentovanější herec potřebuje být silou stojící mimo něj, tedy režii, katapultován ze svých konvenčních „jistot“ do nových prostorů, v nichž vždy znovu hledá specifickou tvář postavy.

Herecovo dílo zaniká v okamžiku svého uskutečnění. Herec se na ně nemůže za čas podívat, srovnat je s jinými. Reakce diváka je pro něj zrcadlem, v němž touží zahlédnout svou efemérní kreaci.

Ve zkouškách zastupuje diváky režisér a herec se snaží zahlédnout výsledek své snahy v tomto jediném zrcadle. Režisér je povinen dělat jeho práci zrcadlo upřímné a neúplné.

Tato křehká komunikace má smysl jen tehdy, nezaměňuje-li režisér zrcadlení za hodnocení a zůstává-li věrný svému náhledu; konfrontací dvou nutně subjektivních pozic (hercovy a režisérový) se – empiricky – hledá pravda.

Herec má vždy vědět, proč ho režisér pozastavuje, v čem chce změnit jeho výkon, proč jej kritizuje. Nikdy nepřijímá tyto výhrady rád, ale chce je slyšet.

Sklon k definitivnímu hodnocení, touha po uznání, odmítání nedostatků, pokud se týkají mne, trýznivá nejistota, jakou má skutečnou hodnotu to, co dělám – to jsou stálí průvodci divadelní práce. A pramení z nich většina nedorozumění.

Hercům, obávám se, znesnadňujeme práci, svým způsobem je zavádíme i zdržujeme, když s nimi nehovoříme přímo a otevřeně, když jim „přidáváme“ (ať za přátelství, za snahu, z útrpnosti nebo z falše). Seriózní spolupráci nesmí jedna ani druhá strana vyměnit za nic.

Sebevětší osobní přichylnost herců k režisérovi nezvětší jeho ani jejich schopnosti. Když si herec lhostejně, lehkomyšlně, nezdůvodněně zpočátku něco

umíní nebo jen vybere, když se mu na postavě zalíbí něco falešného nebo neexistujícího a nenechá si to odejmout, může uvíznout až do premiéry v omylu, který přinese bolesti a strasti jemu, ostatním, inscenaci.

Podobně režisér: jistě nechce záměrně herce mýlit, ale stačí, aby si zameditoval, aniž by důkladně promyslel situaci nebo postavu, nebo aby obešel herce - a může ho splést na dlouhou dobu.

Má-li být režijně-hercecká spolupráce účinná, musí být z obou stran partnerská, otevřená, zásadní, musí spočívat na porozumění v zásadách i jednotlivých konkrétních postupech.

Regulátorem a stimulátorem produktivní spolupráce je oboustranná kritika a sebekritika.

Režisér není domácí pán, vlastníci zázračné prostory, a herec není chudák, který se ostýchá do nich vstoupit. Hercův režisér chce mít herce na pravém místě inscenace a režisérův herec se netouží octnout nikde jinde.

Abych se s herci dostal v úměrném čase do prostoru inscenace, abychom si nehráli na zkoušení, ale od počátku dosahovali předpokladů a možností budoucího díla, připravuji si *režijní knihu*. Prvotní interakční chaos mezi hercem a textem hry je tu převeden do pochopitelnějšího zmatku mezi hercem a jednáním postavy.

Režijní kniha je „text inscenace“ (na rozdíl od textu hry). Ale není to (pro mne) teorie inscenace. Nedovedu si takovou přípravu představit bez vlastních herceckých zkušeností a bez důkladné znalosti herceckého obsazení.

Herci mají často sklon pokládat přesné a jemné umístování v prostoru, přesné a jemné organizování dialogu, rytmu (času), pohybu a veškerého jevištního materiálu za cosi omezujícího jejich rozlet, nebo dokonce i možnosti - za jakési privilegium, jež si přivlastňuje režie na jejich účet. Přesnost formy chápeme jako jediný možný a účelný prostředek k rozhraničování jednotlivých jevištních výrazových prostředků a zároveň ke strukturaci (vnitřnímu uspořádání, výstavbě, komponování) každého z těchto prostředků.

Z počátečních laskavých doporučení režie se později většinou vykloubou nevyhnutelná pravidla.

Přijatá režijní doporučení nebude herec svým projevem ilustrovat ani vykládat, bude je transponovat, přivlastňovat si je, brát je za svá a (osobitě konkretizovaná) vtiskovat do své psychomotorické, vnitřně-hmatové paměti.

Nedovedu dělat divadlo „spolehlivých výsledků“. Živé divadlo je dennodenní - a mnohostranné - riziko. Každou inscenací je třeba znovu „vynalézat“ divadlo. Také proto tak často mluvím o důvěře.

V posledních zkouškách už spolupráce režie s hercem končí. Herec uniká do krajín inkarnace a režisér se stává jen kritickým divákem.

Režijní připomínky chápejte doslova jako připomínky, nikoli hodnocení.

Nezapomínejte, že připomínky nahlíží váš projev zvnějšku, sami cítíte tytéž záležitosti většinou jinak. To znamená, že si musíte připomínky na své vnitřní poměry přepsat.

Připomínky musí být otevřené a nemohou být míněny jinak než subjektivně. Je třeba je tak chápat, i když jsou čím dál náročnější a otravnější. Je třeba zabývat se jimi velkoryse, včas odstraňovat nedorozumění a nedopustit, abychom se proti sobě zakopali do mlčeni a nedůvěry.

Kdybyste si vedli protokoly připomínek, poznali byste, jak se vyvíjí váš výkon.

Po úvodním empirickém výkladu (který bývá provázen odkazy k obecným zásadám naší poetiky) směřuje většina připomínek k jednotlivým figurám.

V dalším a posledním údobí se připomínky vztahují k jednotlivým situacím.

Připomínky se tedy týkají stále vyšších inscenačních kvalit.

V režijně-hercecké spolupráci dochází někdy k vážným omylům.

Nejčastěji vznikají z různého druhu vyjadřování: herec vyjadřuje svou hrou to, co má na srdci (resp. co dovolil, aby mu na ně režie uložila); režisér se vyjadřuje řečí, ukazováním, předehráváním.

Oba způsoby jsou nezaměnitelné.

Herec konkretizuje přijatý režisérův návrh ve svém materiálu, prostředky svého výrazu, v prostoru a čase k tomu určeném. Ale nikdy jej znovu nevykládá (režii, partnerům ani sobě), neukazuje, jak jej pochopil.

Napadá mě, není-li tento rozdíl v perspektivě pro náš způsob určující. Herci mají zkoušet, hrát pro své okolí, jednání nemají orientovat

do hlediště (tam se obrací všechno jevištní dění „samo sebou“, jde přece o divadlo, o jeho věčnou podstatu). Ale herci někdy v celé řadě zkoušek nehrají děje hry, ale události zkoušení, přednosti i nedostatky režijně-herecké spolupráce.

Může také dojít k omylu v konkretizování hereckého tématu. Omyl může být tak hluboký, že hercův záměr, shodný s režii, zanikne v konvenčních prostředcích výrazu a stane se nečitelný.

Režisér např. zjistil, že jedním z průběžných motivů postavy (Platonov) by mohlo být rozbouřené svědomí, a sdělil svůj poznatek herci. Na následující zkoušce naráží většina režijních doporučení u představitele figury na jakýsi neznámý strop. Herec hraje „špatné svědomí“...

Nasadí konvenční masku: těkavý pohled, vyhýbavý tón atd. Jednání ztratilo zajímavost, napětí, přestalo být aktuálním procesem.

„Špatné svědomí“ nevznikalo před našima očima, konkretizace ustrnula na jediném gestu. Herec měl konkretizovat postupně se odvíjející proces svého usilování o znovunabytí dobrého svědomí, o scelení trhlin, jež utrpělo, o zabránění jeho destrukci, k níž přispívá každý následující okamžik styku s ostatními postavami...

Správný význam potřebuje nejen odpovídající založení a rozvrh, ale také správný proces vyjevování.

Metoda režijně-herecké spolupráce proto tolik zdůrazňuje správnost konkretizačních postupů, proto se vtírá až do hercovy „kuchyně“:

Spolupracovat s režii znamená jít ve způsobu konkretizování „proti ní“, jít svou cestou, hereckou cestou.

Máte slabé herecké nervy: znervózníte a obvykle se vzdáte krok před cílem, když se už blížíte k hranici, za níž se rozkládá krajina pravého, pravdivého...

Inscenaci můžeme udělat jen *spolu*, jen *spoluprací*, jen *vzájemným srozuměním*.

