

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 herecův 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...

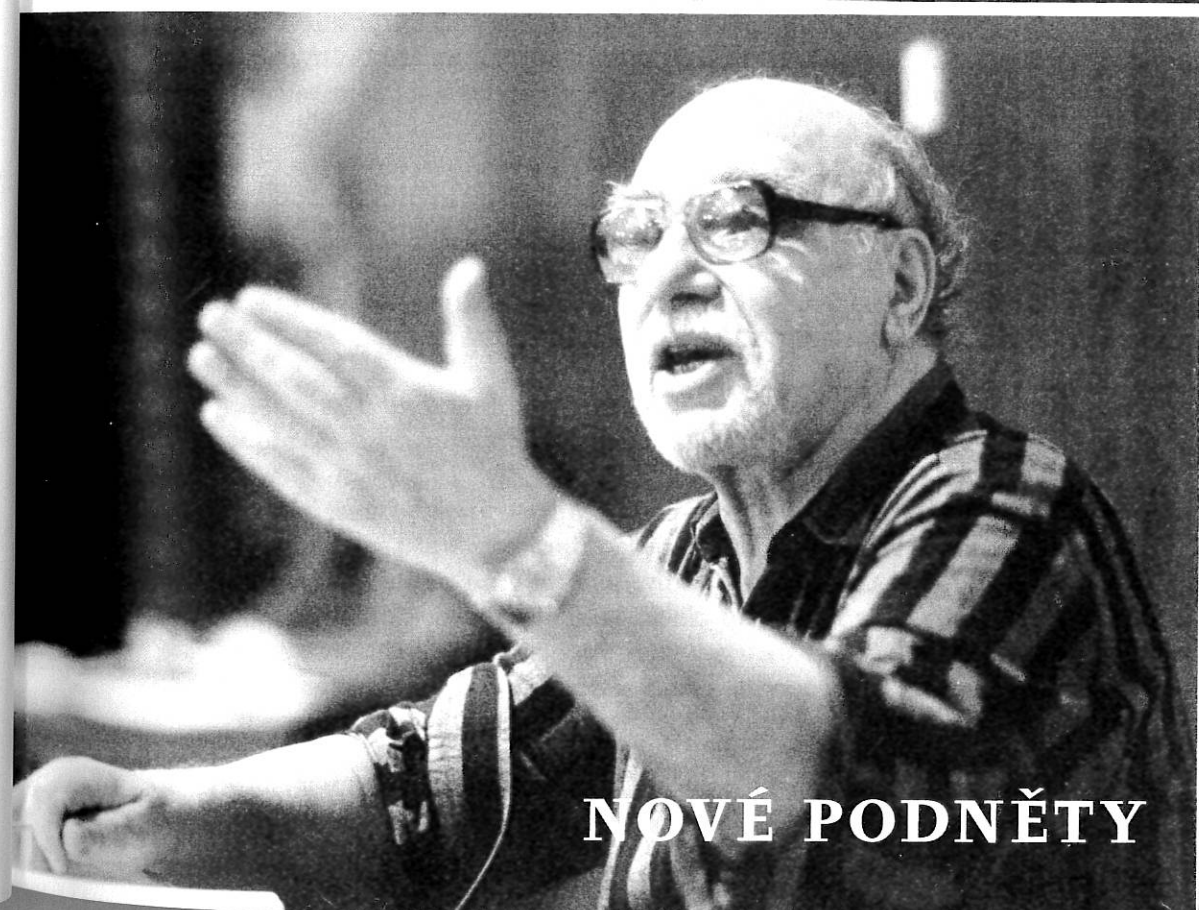
Správný význam potřebuje nejen odpovídající založení a rozvrh, ale také správný proces vyjevování.

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*.



„Jedním z podnětů založení Divadla za branou v r. 1965 byla nespokojenost se stavem hereckého umění.

V sezoně 70/71, po šesti letech práce, bylo divadlo repertoárově i návštěvnicky tak zajištěno, že nepotřebovalo delší dobu novou premiéru a mohlo si dovolit riskantní pracovní zkoušku. Měla otevřít cestu k renesanci herecké tvorby, k ustálení její metodiky i hlavních slohových aspektů.“ (Otomar Krejča)

Pokus o nové pracovní postupy, uplatněný při studiu Čechovova *Racka*, vzniklý „z praktické potřeby a určený představami o spolupráci s konkrétními lidmi v určitém divadle...“ (O. K.), který byl zrušením Divadla za branou v červnu 1972 (vzápětí po premiéře *Racka*) přerušeno...

---

*Když jsme zakládali Divadlo za branou, „divadlo zblízka“, mluvili jsme často o tom, že by se měl herecký projev podobat nepřímému rozhovoru s divákem, jakési osobní zpovědi. Teď bychom se mohli a měli této základní herecké „zvláštnosti“ Divadla za branou konečně naučit...*

Při zakládání divadla musely zůstat některé odstíny tvůrčí problematiky bez povšimnutí.

Nebylo by nyní dobře zkusit pootočený postup - začít se opravdově zabývat primárními starostmi herce, bytosti zejména v počátcích práce nevinné, slepé, všanc vydané, ke všemu ochotné a zcela důvěřivé?

Pootočení dosavadních inscenačních způsobů ještě blíž k herci je (mělo by být) osudovým počinem divadla, které chce, a v jistém slova smyslu musí, být světem pro sebe, divadla, které se pokouší vážně a opravdově ohlížet po skutečných významech i největších pojmu.

Půjde o způsob všem dosud zcela neznámý (i když jde jen o pootočení pracovních postupů).

Režisér dosud jako by stál na stupních chrámu a z veliké dálky k sobě zval, lákal a přitahoval putující ovečky. Chrám je pomyslný, zdálky není dobře vidět, putující rozptylují obtíže cesty... režisér však neopouští své místo, jen zvyšuje hlas a tlak, už neláká a nesvádí, už vyhrožuje a straší...

Nemohl by tedy režisér jít s procesím, ztratit se v něm a starat se především o společnou cestu?

Herec by měl být tím, zač se vydává, pokládá i je držen - *umělcem*. A pro umělce je víc než samozřejmá *samostatná tvořivost*. Platí-li pro něj možnost svobodné tvorby víc než ferman, zaměstnání, víc než úspěšné hraní, víc než zvyk - pak může pokus přinést mnoho nového jemu i divadlu.

*Pravda a přirozenost hereckého výkonu*, které chceme hledat, mají málo společného s naším chováním a jednáním, jež běžně, v každodenní skutečnosti pokládáme za pravdivé a přirozené. Herecká přirozenost, herecká pravda jednání v daných okolnostech jsou mimořádně vzácné, jedinečné jevy. A herci je sami u sebe sotva znají; vydávají za ně svá osobní kliše, jevištní návyky apod.

Pravdivost a upřímnost projevu, jeho jedinečnost a nezaměnitelná původnost jsou kvality, které ani nejtalentovanější herec nemá, jestliže je v sobě nemilosrdnou prací nenalezl.

Pravda i přirozenost na divadle je vždy originální, jedinečná. Může se zrodit jen z maximální koncentrace, ze vzrušení, z krajně zaujatého hledání...

Chceme hledat něco, co bude v sobě i na sobě každý herec teprve objevovat.

Herec má o přirozenosti často mylné představy: mluvit a jednat bez jevištního patosu, jako ve skutečnosti... Nic nehrát? Tak prostě „ube-re“. Ještě to nefunguje? Tak podloží text nějakým pazvukem, vloží do řeči všelijaká „tak tedy“, „jako“, „prostě“... Ne?... Tak bude asi třeba otevřít „vnitřní bohatství“, výraz „táhat až z paty“... Herec ztiší, jako by mu emoce sežraly hlas... Ještě ne? Tak to zkusí úplně rovně, kouká do jednoho místa, bez mimiky... Konečně uspěl! Mnohý režisér zajásá.

Ale my nehledáme imitaci životní skutečnosti. Hrát bez patosu? Naopak - jde nám o fascinující patos, projev vášnivý, citlivý, vzrušený, výrazný; ale bez obligátnosti vnějšího výrazu...

Dosáhnout pravdy hereckého projevu, pravdy divadelního představení nemůžeme ani rozhodnutím, ani chtěním. Umělecká pravda roste spíš z duchovního zápasu, ze sebepřemožení, z potření falešného vědomí o sobě i o světě...

„Pravda“ není mrtvá věc, která tkví v životě jako hřeb v prkně. Umělec jde za pravdou svého konání pěšky a na vlastní útraty. Cesta pěšky znamená: vidět daleký obzor i kámen na cestě. Znamená také hledat, a proto i tápat, narážet. Ten, kdo měl vždycky pravdu, kdo nepoznal pochyby i úzkosti, bolestné zkušenosti, nemohl být nikdy umělcem - tvůrcem nových hodnot.

Zajímejme se o naše téma z jeho hlavního aspektu: spolupráce režiséra a herce.

Dosud si režisér nejprve inscenaci ve své knize popsal a tuto představu pak předával hercům (často nutil, cpal nebo lákal na ni). Režisér říkal: přijdete - odkud i proč; zastavíte se, protože...; měl byste myslet na...; nepředvídat, že...; otočíte se nekontrolovaně, protože... atd. atd.

Způsoby provokování, lákání, přesvědčování, donucování, klamání, prostě způsoby formování herce, aby se v inscenaci stal tím, nač jej potřebovala, byly rozsáhlé, proměňovaly se, kultivovaly, stávaly se zvykem.

Nyní si musí režisér nejdřív připravit, na co se bude herců ptát; ať napříště jen upevňuje, upřesňuje, prohlubuje, rozvíjí, citlivě a nenápadně směřuje hercův projev; ať se pokusí naladit na hercovo myšlení a cítění a spolu s ním každou scénu, každou situaci prozkoumá...

Herec by si měl na otázky odpovídat hrou. Svoje odpovědi ztělesňovat (ne vykládat).

Jdu tam a tam - proč, odkud, co tam chci, co stojí mému záměru v cestě, jak takovou překážku překonám? Co sleduji, když říkám tohle, a proč to říkám právě takhle, když to myslím jinak? Jak stojím a dívám se, aby mi druhá figura uvěřila? Proč mi říká právě tohle? Jak se to na mne dívá? Jak odpovím, abych...? atd.

Nejúrodnější je sám proces tázání, vnořování, reflektování, hledání... a bezprostřední odraz toho procesu v celé hercově senzibilitě a motorice. Jde o takové odpovědi, které zanechají v herci otisk, stopu, vzbudí jeho aktivitu, dotknou se ho.

(*Racek:*) Proč je Máša nešťastná? Co si o jejím smutku myslí Medvěděnko? A proč chce, aby si to Máša spočítala (*Jen si to spočítejte...*)? Líbí se mu černá barva (*Že vy pořád chodíte v černém?*) - Proč je



pro Dorna *odporné*, že Máša šňupe? Proč na to Máša neodpoví? Proč neběží hledat tabatěrku, kterou Dorn „hodil do křoví“? Co se děje v předepsané pauze? Proč Dorn neodejde a proč říká *Musíme jít*? Proč ho Máša tak úsečně (*Počkejte!*) zadrží? Proč to chce říct (*Někomu to musím říct...*) právě Dornovi?... - Proč se Konstantin ptá Niny *Jste tu sama?* Proč Nina odpovídá tak stručně (*Sama?*)? Proč jí Konstantin pokládá racka k nohám a proč to dělá beze slov? Proč se Nina ptá *Co to děláte?* Proč považuje Konstantin zabití racka za *ohavnou věc*, proč ji přesto provedl a opakuje slovy přesně to, co právě udělal? Proč se Nina ptá *Co je vám?* a proč přitom zvedá racka a dívá se na něho? Proč Konstantin říká *Brzy se takhle zabiju sám až „po chvíli“*? Co myslí tím „*takhle*“? - Proč po výstřelu Dorn zachraňuje situaci (*Praskla lahvička s éterem...*)? Proč jeho vysvětlení všichni uvěří?

Rozhodující kvality hereckého projevu jsou závislé na hercově vědomé práci s vlastním talentem - na jeho vědomí. V hereckém vědomí se rodí motorické představy, které pohánějí hmotnou realizaci postavy.

Totální psychofyzická propojenost představujícího s představovaným, nemožnost posuzování a seberefektování z odstupů odkazuje herce převážně k „vnitřně hmatovým“ zkušenostem. Herec musí všechno objektivovat v sobě a na sobě - sám sebou. Ale vnitřní otisk, podle kterého herec všechno soudí, je něco jiného než to, co vidíme, čím skutečně působí, čím se vyslovuje. Režijní spolupráce může prohloubit i rozšířit hercovo vědomí o sobě, jeho vnitřní i vnější prostředky výrazu. Za předpokladu správné volby obou partnerů je z bezpočtu možných vazeb nutná jediná: vzájemná důvěra - a obapolné zalíbení v celku díla.

Herec s režisérem (jestliže dobře pracují) se sobě denně navzájem zpovídají. Odedávna mě provokuje hloubka tohoto vzájemného vztahu, jeho decentnost, vyslečenost - noblesa a otevřenost.

„Vyjadřovat se hercem“ není totéž jako „pracovat s hercem“. Jde o různé druhy i kvality spolupráce a tato různost se týká jak procesu práce režijní, tak herecké.

Když režie začíná spoluprací s hercem, usiluje v první etapě práce (jemně a systematicky) o vznik *základní aktivity postavy* - protože klíčení, rašení této aktivity je pro herce to nejcennější; dva lidé pracují ruku v ruce na jednom úkolu, aniž by byl v každém okamžiku poměřován představou výsledku. Inscenace se pozvolna rodí.

I v nejlepší spolupráci se opakují některé problémy. V okamžiku, kdy má herec pocit, „že mu to jde“, ocitá se snadno v teatrálním sebeúchvatu; je zahlcený „emocí“, ohlušený, a má pocit, že se vydává, obětuje. Opak je třeba: brzdit, zůstat při smyslech. Vše, čím herec snadno přetéká, by měl utahovat, pevněji navíjet (jako volný řemen, který netáhne). Pravou mírou jsou autentické lidské dimenze.

Když má herec najít přirozenou řeč, začne obvykle takovou přirozenost znázorňovat, představovat. Sklon vyhýbat se pravému a jít cestou konvenčních hereckých návyků a klišé, nechávat hrát jen prostředky svého výrazu je stálý a nekonečně vynalézavý.

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

Korekce výsledku není možná bez změny podnětu, vnější se opravuje úpravou vnitřního.

Herec se stává snadno otrokem, zaprodancem svého soukromého pohledu, zůstává zakuklen v ulitě privátních objevů a představ (a to obvykle v nejkonvenčnějším vydání). Režisérova představa celku inscenace rozbíjí tyto privátní ulity, vyvádí herce na hřiště, činí ho aktivní součástí týmu, pomáhá mu k originalnosti, původnosti. Odkrývá mu nové horizonty.

Nic nerezne tak rychle jako ryzí herectví. Je třeba je cítit téměř pro každou reprízu, pro každou zkoušku.

Hledejme nejdřív jednání figury v jednotlivých situacích. Režisér bude teď jen prohlubovat, upřesňovat, rozvíjet, citlivě a nenápadně směřovat prostý výklad hercův.

Ukáže se, že taková samozřejmost je složitý a krajně obtížný problém. Budou jí stát v cestě dosavadní návyky (i ty dobré).

Jde o dvě různé věci: pracovat podle režijního plánu je něco podstatně jiného než drát se z pouhé inspirace textem hry za aktivitou postavy (a nestat se přitom režisérem, ani svým vlastním ne). Nejde o to „pracovat bez režie“, ale hledat osobní, osobitou pravdivost a upřímnost svého projevu, jeho jedinečnost a nezaměnitelnou původnost.

V cestě bude stát i nedůvěra v sebe a své schopnosti.

Herectví je pokorné, trpělivé, nekonečné naslouchání. Dramatikově básni, životu, divadlu, sobě i druhému... Naslouchání chóru hlasů,

kteře otrásají mou jistotou, prohlubují i osvětlují vlastní pochybnosti a upozorňují na rozpory v mém díle. Moji stabilitu tím jen upevňují, neboť naslouchám zprávám o své posedlosti...

Naprostá důvěra k tomu, co dělám, je v herecké práci neodmyslitelná. Hluboká solidarizace s vytvářeným dílem tu má klíčový význam. Neprosazovat sám sebe. Uvěřit tomu, co dělám, aby se do mne obrazy fantazie zapsaly a otiskly tak silně, že vytvoří vzpomínkovou zkušenost podobnou té, jež vzniká, když jsem skutečně něco prožil. (Herci se obvykle za podobný vztah stydí a snaží se mu čelit profesionální otrlostí.)

---

Jevištní řeč je obraz řeči skutečné. - Herci vybral slova dramatik.

Nic z hereckého jednání by nemělo jen tak padat do vzduchu, prostor jeviště je *koncentrát*, mikroskop, zvětšenina prostoru skutečného. Je to prostor pro cílevědomou práci.

---

#### ZKOUŠKY

Studium by mělo být od počátku krajně intenzivní. Na zkouškách lze mluvit skoro bez hlasu, ale ne bez intenzity.

Nepřekoná-li herec své prokleté „nechce se mi“ na začátku zkoušky, a pak ještě tisíckrát během ní, je jeho přítomnost na zkoušce zbytečná.

Ve zkouškách herec sbírá nejcennější materiál. Nelze se jimi protloukat, proplovat jimi, nelze také hledat cíl v nich samotných. Důkladnost hledání tu není proto, aby byla ukazována, ale aby vydala své plody, aby byla použita ve výkonu.

Umělecká práce je úsilí, umělecká tvorba je násilí.  
V herecké práci jde o násilí na sobě.

Je třeba mít odvalu a chuť i k omylům v hledání.  
Figura má vznikat výběrem a volbou, ohraničováním a přistřihováním, nikoli vystavováním jedině možnosti.

Žádné pravidlo, žádný návod by neměl herec brát otrocky a mechanicky mu podřizovat svou tvůrčí přirozenost, bourat si svou nejprivátnější metodu, své osobité dosahování pravdivosti. (Usilovat o pravdivost - ten proces působí, je nenahraditelný.)

Nemá smysl domýšlet si, co autor nenapsal. Smysl má domýšlet to, co napsal. Text je ve všech ohledech závazný: i pro pohyb, gestaci, pro pocity, pro tvorbu vnitřního obrazu... Vše musí vycházet z textu. Co v něm má oporu, čemu je text klíčem, mírou, potvrzením, to je správné pro herce i pro režii. A neobstojí nic, co se textem nedá prokázat, co se o něj nedá opřít, co je jen tak vedle něj vymyšleno.

Jak by měla vypadat ideální trasa studia herecké postavy?

Herec by asi měl nejdříve pochopit, oč v konkrétní situaci hry jde. Měl by se snažit pochopit to bytostně, svou hrou: bezprostřední reakcí, improvizacním skokem, střemhlavým pádem (bez tlaku a křeče); pochopit za sebe, pro sebe.

Herec by se v této etapě neměl obtěžovat (ani nechat obtěžovat) a zavádět starostmi „vyššího“ druhu, požadavky slohu, plasticitou a výrazností, ani srovnáváním s vlastními zvyklostmi, ani přirovnáváním ke známým konvencím. Jen zůstávat otevřený pro všechno, čím ho aktivita figury zasahuje, přitahuje, provokuje... Nevadí, když bude jeho projev prozatím nezřetelný, nečitelný, neučesaný, pro nezasvěceného pozorovatele třeba i konfúzní.

Velmi rozhodně by se měli herci bránit umělým tónům; nic nenahrávat, nemalovat. Raději číst, když nemluví z paměti; ale ne jako recitátor z rozhlasu. Číst, aby to něco znamenalo, aby se to podobalo lidské řeči. Když figura jedná, chce něčeho dosáhnout, nikdy přece nesází na tón, ale na obsah, na to, *co* říká, ne na to, *jak* to říká.

V další práci má herec vše, co zpočátku pochopil a uchopil, kultivovat, rozšiřovat a prohlubovat. Ale stále ještě jedná v hájené a uzavřené oblasti „za sebe“. Tu a tam se vynořují pevnější spoje... použitelným tónem, možným vztahem, charakteristickým gestem..., ale rychle se zas potopí do oblasti teprve navazované známosti, ohledávání, zkoumání, ohmatávání, poodhalování, nahlížení, rozbřeskování, zahlédnutí, dotknutí, potkání, ucítění...

Zároveň se množí vnitřní i vnější vazby.

Herec už umí „při zemi“, naturalisticky, nezřetelně „prožít“ hlavní uzly na lince své figury. Skáče jako po kamenech v bažině z jednoho podařeného místa k druhému. Objevuje spolu s režisérem další a další opěrné body.

Vše je stále kontrolováno pocitem i vědomím pravdy.

Kontrolu pravdivosti si má herec ukládat, obnažovat se pro ni, ošetřovat a střežit ji. Znamená to, že by neměl předbíhat své dosavadní možnosti, měl by pečovat o neteatrální, „vysvlečenou“ pravdivost

(zejména na spojnicích mezi vznikajícím vnitřním obrazem a jeho vnějšími projevy).

Každý proces se připravuje, vzniká, vrcholí a doznívá. Snaha o pravý průběh procesu jednání uchrání herce před sklonem „ceremonovat“, vystavovat vděčná, „parádní“ místa. A zároveň se vytváří průběžná linka projevu.

Skutečné hluboké zoufalství, velká bolest nebo láska se v životě obvykle nevystavují na odív.

Jen herec musí vždy znovu bojovat se sklonem stavět takové stavy do „výkladní skříně“. Snad ze starosti, aby byl dost citový, aby působil, snad z nevykořenitelného omylu, že hra je dobrá, když z ní má uspokojující pocit. Ten promění i nejlepší projev v sebezpozorování - a pro vlastní výkon pak obvykle zbude jen jeho zautomatizovaná část. *Herec nehraje (ani nezkouší) pro uspokojování sebe.*

Na nejhotovějších místech lze jednoho dne přistoupit k umělecké kompozici projevu. Spolu s režisérem bude herec figuru ustalovat, podřizovat ji kontrole maximální ekonomičnosti výrazu, koncentrace a plasticity. Nemilosrdnou hlavní roli tu hraje smysl a význam (ale také slohové principy herectví určitého divadla a kategorické potřeby inscenace).

V poslední etapě se tato fáze dokončuje; herec přechází zcela na pozici postavy, oddává se jí, zapomíná na sebe víc a víc, stává se nástrojem...

I na generálkách a pak v každé repríze se musí usilovat stejně (i víc) jako na první zkoušce. Herec se jha figury nezbaví nikdy. Je-li umělcem, nepřestane ho figura nikdy přesahovat, zvát k sobě výš a dál...

Často opakují, že jeden z nejzákladnějších zákonů našeho herectví je *maximum významu v minimu času*. A s tím souvisí, že herec by měl využít veškerého daného času. (Tento „pravý čas“, úměrný aktivitě postavy, vzniká v závěrečné etapě spolupráce na inscenaci, v období komponování projevu.)

Brát si pro své jednání jen čas bezpodmínečně nutný k tomu, abych něco vykonal. Neobkládat, nezdobit, nevycpávat své jednání. Neprodlužovat čas očekáváním ozvěny, sobě-nasloucháním, sebezpozorováním.

Ve výkonu ponechávat jen nezbytně nutné, neopakovat motivy, nevy světlovat, nepoukazovat.

Jak se dobrat charakteru postavy a nezdeformovat při tom ani ji, ani hercovu možnost realizovat takový charakter?

Zejména na počátku práce není výhodné snažit se o sumární pohled, ani o zjednodušenou definici hlavních rysů. Mohl by vzniknout nepřekonatelný příkop mezi představou a možnostmi herce, který ji má realizovat.

Herec se nesmí v pracovním procesu ztratit sám sobě. Ale přesto se musí stát i figurou, nemůže ji podříditi sobě, použít a zneužít ji. Proto je snad nejlepší hledat styk s jejím charakterem postupně, prostřednictvím jednotlivých šťastných doteků. Samozřejmě nejdříve tam, kde jsou rysy figury blízké, podobné nebo zaměnitelné s rysy herce. V pozdější práci by pak měl zvládat odlehlejší, sobě vzdálenější rysy charakteru.

Herec se má vlastním tázáním se svou postavou sblížit.

Má rád figuru, kterou hraje, a jestliže se s ní přirozeně sblížil, oblíbí si figura jeho.

Zamilovaní lidé se stále navzájem táží, zajímá je vše o tom druhém, žijí jeho starostmi, svěčují si nejen své názory, ale i představy, přání, sny. Vrstávají tak do sebe, vyhovují své lásce... Herec by se měl tázat figury jako zamilovaný, ne jako náhodný pozorovatel, kritik nebo policajt. Bude žít její život, nebude ji soudit, ani o ní debatovat, ani ji podezřívát. Hlavně ji musí podrobně a do hloubky znát, a to v jejích nejběžnějších lidských aspektech, v tom, co dělá, jak se chová, jaká má přání, za čím jde, co se jí líbí, co nesnáší atd.

Herec zajímá figura jako objekt jeho lásky, přátelství, příbuzenství, nikoli kritiky nebo analýzy.

Pro takovou riskantní, láskyplnou oddanost postavě musí herec opustit závětrné bezpečí všech řemeslných konvencí. Ostatně dobře ví, že jsou plísni na jeho tvorbě, a zbavuje se jich obvykle rád. Měl by ale přemáhat i svá podvědomá hnutí, která ho nekontrolovaně uzavírají do (pro figuru nepřekročitelných) pevných obručí: Tohle bych já nikdy neřekl ani neudělal, já jsem úplně jiný! Mně by se líp líbilo, kdyby... Upřímněji už to nedokážu! Smát se neumím, tak se smát nebudu. Musím přidat na hlase, ubrat na tempu, zahrát to výrazněji apod.

Otázky a odpovědi nejsou cílem, jde jen o prostředek, klíč, který otevře vstupní dveře do světa figury.

Tázáním se obě strany dozvídají z látky její obsah, své CO; pro JAK se nelze apriorně rozhodovat, má vzniknout; začíná v hercově nepřetvořeném a končí v jeho přetvořeném já.



Představujte si, že to, o čem se ve hře hovoří, se skutečně stalo. Je to nejlepší prostředek, jak otužit a rozprostranit svou představivost, jak změnit fantazírování ve fantazii. Jako by účastníci scény byli vaši dobří známí, a vy se na ně - ve skutečnosti - díváte.

„Doopravdy“ je nejmagičtější pojem herectví! „Doopravdy“ přitahuje pravdu a slibuje báseň. Přehánění, parodování nebo ilustrování, stejně jako opakování toho, co je napsáno, co je ve slovech a co v nich nemůže nebýt, slibuje jen špatnou podívanou.

„Doopravdy“ znamená jednat, dosahovat, jít za přáním figury.

---

Gestace figury, její viditelný pohyb, by měly být výmluvné, sdělné, plastické. Neopakovat, co vyjadřují jiné prostředky, neilustrovat, nepopisovat, nevykládat a neinstruovat.

Pravdivé jednání figury nevznikne prostým součtem, zřetězením částí, jak je provede herec zpočátku. To je jen orientace, dotyk, který slouží vstupu na pravou půdu.

Osobité jednání vznikne až organickým tvořivým umocněním, bytostným uzřením, objevením celku postavy. Odhalením, uskutečněním ve vlastním těle i duši, ve svalech i myšlenkách.

---

Jde nám o herecký projev, který by měl vypadat (jak procesem vzniku, tak ve výsledku) jinak, než jsme dosud byli zvyklí. Jinak - i když jde jen o poobrácený způsob práce.

Ale jak *nový* je i zvyklý předmět - vidíme-li jej z druhé strany!

