VÍTĚZSLAV BARTOŠ

Z NAŠICH ZKUŠENOSTÍ

(K diskusi o systému Stanislavského v oblastních divadlech.)

Systém Stanislavského, velké dědictví jeho theoretických děl, právě tak jako díla V. I. Němiroviče-Dančenka a jejich žáků, už dnes našly v našem divadelnictví živnou a plodnou půdu. V dnešní době u nás už snad není divadla, které by nepoužilo bohatých zkušeností těchto velkých sovětských umělců, našich velkých vzorů. Systém Stanislavského se tak stal vůdčí pracovní linií našeho divadelnictví, takže tvůrčí úsilí, vedené tímto směrem, už přineslo určité výsledky.

Avšak každé divadlo dosažením takových podstatných výsledků se zatím pochlubit nemůže. Čteme a jsme svědky průkopnické práce Realistického divadla Zd. Nejedlého, Divadla St. K. Neumanna, Divadla čs. armády a jiných, vesměs to divadel výběrových, která hned na počátku svého nového zaměření měla příznivé podmínky kádrové, umělecké, provozní i technické, nebo si je snadno utvořila. Měla tedy onu úrodnou půdu, v níž zrno Stanislavského učení lehce vzklíčilo a dalo své plody.

Jak je tomu u jiných divadel, převážně oblastních, kde nelze jako v Praze, Ostravě, Brně a jinde zastávat linii výběru kádrů, kde nedostatek vhodných pracovních sil nutí „budovat z těch cihel, které nám odkázal kapitalismus"? My, umělci oblastních divadel, víme dobře, že nelze jít tou snažší cestou, to jest vybrat si vhodné kádry, nadšené pro nové formy práce, plné zápalu pro ideje, jež přináší naše doba budování socialismu, vybrat si umělce — mistry svého oboru, přinášející svým tvůrčím uměním obrovské hodnoty. Oblastní divadla jdou v tomto směru daleko obtížnější cestou, budují nové divadlo se všemi, které mají k disposici — s umělci, kteří chtějí i nechtějí, s komunisty i zpátečníky, s těmi, kteří jsou plni zápalu i s takovými, kteří v divadle hledají pohodlnou obživu či možnost být zbožňován diváky, ba dokonce i takovými, kteří se pro tvůrčí práci nehodili a nikdy už hodit nebudou.

Takové jsou tedy kádrové a umělecké podmínky oblastních divadel, která nemohou zvolit cestu výběrového kolektivu. Tyto podmínky jsou tím ostřejší, že vedle nadšeného začátečníka stojí někde zhrzený mistr, který nemůže odpustit, že se nedostal do Národního divadla, vedle divadelního fanatika s planoucím srdcem obyčejný příživník a oportunista, vedle čistého talentu individualista, překážející svými intrikami rozvoji talentů — obrovské rozdíly umělecké i mravní, neustále na sebe narážející.

Cesta oblastních divadel je v tomto směru mnohem bojovnější, protože vede, usměrňuje a v neustálém zápase převychovává ty umělce, kteří z různých důvodů bloudí, ustrnuli nebo zpohodlněli, ztratili zájem a svou zdravou ctižádost. Taková cesta boje zakládá a stmeluje příští kolektivy, které se utvářejí za obtížných bojových podmínek, v situacích, plných starého zla kapitalismu — intrik, pomluv, nekritických stanovisek, sebemilství, přetvářky a závisti. Avšak tam, kde se zachytává zrnko kolektivního cítění, vytváří se jádro z kalené oceli, kované bojem za nové myšlenky, za pokrokové ideje.

Každé oblastní divadlo prožilo a prožívá takový proces kalení oceli, při čemž odpadávají a neustále budou odpadávat neproduktivní části, kal a nečistota. Proto také oblastní divadla mají velký předpoklad netušeného rozvoje.

Všechny tyto otázky, právě tak jako i ostatní — provozní a technické, mají úzkou souvislost s použitím systému Stanislavského v oblastních divadlech. Část herců, častěji věkem starších, totiž zásadně, veřejně či skrytě, nesouhlasí s učením K. S. Stanislavského, protože odhaluje jejich ustrnutí, pohodlnost či neschopnost. Na druhé straně zase někteří nadšení, obvykle mladí herci, horující pro systém, nemají možnost dokázat oprávněnost systému pro své nerozvinuté kvality a zkušenosti. A navíc v oblastních divadlech pro neustálý přeliv sil se pořád začíná znova s novými herci, kteří za rok třeba zase jdou jinam, takže se s novými methodami práce po každé začíná od úplného začátku, aniž by se došlo k určitému výsledku, který by byl odrazištěm pro další vývoj.

W. Shakespeare: Romeo a Julie — Státní divadlo, Brno — 1953 — režie: M. Pásek, výprava: M. Tomek

Pro úplnost faktů je třeba uvést i ostatní podmínky, které mají na aplikaci Stanislavského učení v oblastních divadlech vliv, protože ty jsou pro mnohé herce z Prahy i odjinud (drtivou většinou mladé, kteří nechtěli či nemuseli nikdy na venkov) — naprosto neznámou skutečností.

Především je třeba se zmínit o provozní otázce. Oblastní divadla hrají průměrně 25—30 představení měsíčně, z toho nejméně polovinu na zájezdech, při nichž se odjíždí v 17—18 hodin a přijíždí zpět po půlnoci, mnohdy také až ve 2 hodiny. Vedle toho se zkouší denně 4—5 hodin, nepočítajíc k tomu řadu schůzí, seminářů, porad atd. Kolik hodin tedy herci zbývá k vlastní přípravě na roli, na sobě? Takové minimum, že mnohdy herec nestačí ve zbývajícím volném čase, aby zcela splnil požadovanou maximální přípravu. Herec hraje v oblasti na jevištích, jež jsou často minimálních a rozličných rozměrů, často, zejména v zimě, za těžkých podmínek.

J. Klima: Štěstí nepadá s nebe — KOD Liberec — 1952 — režie: T. Bok, výprava: J. Procházka — scéna ze 7. obrazu

Všechny takové podmínky, vedle řady ostatních, dokreslují zcela obraz stavu, v jakém se dnes oblastní divadla většinou ocitají. Jestliže přesto tato divadla dosahují určitých výsledků, jestliže přesto se v oblastech dělá kus obrovské, dřív nevídané práce, je to zejména nejen zásluhou velké píle, elánu a maximálního využití času, nýbrž, a to hlavně, proto, že drtivá většina herců už dnes pokládá za svůj zásadní a velký vlastenecký úkol co nejlépe a nejúčinněji sloužit divadlem výchově lidu.

Jak nyní aplikovat učení Stanislavského na takové a podobné podmínky? Jak uplatnit v praxi nádherné a výmluvné stati K. S. Stanislavského o hercově ethice, jak vytvořit příznivé podmínky, jež by zaručovaly použití aspoň některých zásad učení K. S. Stanislavského? Sovětská divadelní pracovnice E. Gajgerova ve svém článku „Systema Stanislavskogo i bezsystemnost" v „Těatru", roč. 1953, č. 4, se zabývá podobným, pro nás velmi poučným problémem. Hned v úvodu říká:

„Právě skončila přednáška o systému Stanislavského. Přednášející požaduje otázky. Herci mlčí, přemýšlejíce o myšlenkách velkého režiséra, o všednosti svého divadla. Pausa trvá dlouho. Přerušuje ji hlavní režisér: „S osmnácti zkouškami představení podle Stanislavského nepostavíš." — Tuto scénku jsem pozorovala v Majkopském divadle. Podobné výroky bylo možno slyšet v mnohých jiných periferijních divadlech — oblastních, městských i obvodních. Fráze, pronesená v Majkopu hlavním režisérem M. Sucharevým, se v rozličných divadlech pronáší různě — někdy s upřímným zármutkem, někdy se šosáckým úsměškem. V jednom divadle ji pronáší režisér, v jiném herec, ale skoro vždy s ní začíná kladení otázek, spjatých s používáním tvůrčích principů Stanislavského v nevelkém divadelním kolektivu. Skoro vždy některý z režisérů či herců vmete přednášejícímu odpověď: ‚My nejsme Umělecké divadlo, nemůžeme se zabývat experimenty!'"

Myslím, že toto zachycení problému v atmosféře oblastních divadel platí nejen na sovětská, ale i naše divadla a že plně vyvolává jasnou odpověď: Přestaňme se dívat na učení Stanislavského jako na otázku technickou, jako na experimentování, i když samo učení touto cestou vznikalo a ani jinak vznikat nemohlo. Právě proto, že učení Stanislavského vyrůstalo z pozorování životních jevů, z pozorování tvůrčí práce geniálních umělců, ze všeho živého, horoucího a pravdivého, co povyšuje divadlo na vysoké umění, je pro nás velkým příkladem a poučením. Je nezbytně třeba se zabývat dědictvím geniálního režiséra, protože postavil základy vědeckého chápání divadelního umění a proto, že zejména otevřel nový, hluboce ideový pohled na toto umění, jež do té doby se utvářelo a chápalo, jako by bylo bez zákonitostí, bez záměru — čímsi náhodným. Je nezbytně třeba hluboce studovat učení Stanislavského a prakticky je uplatňovat a rozšiřovat, protože nám je nutným, absolutním pomocníkem při vytváření vysoce ideového, životně pravdivého divadla, a to i v oblastních divadlech, vzdor všem technickým i provozním podmínkám. Budeme-li správně rozumět podstatě Stanislavského učení, nebude rozhodovat počet 18 či 40 zkoušek, bude rozhodovat pouze touha umělce neustrnout, směle a hloubavě pokračovat ve své tvůrčí cestě dál a dál. Ideovost je základem veškerého umění, tedy i umění divadelního, a s ní nerozlučně spjata hercova ethika, jeho růst a rozvoj politický i lidský. Tyto dvě zásady jsou hlavním smyslem učení Stanislavského a bez jejich pochopení a zažití se jakékoliv další čerpání zkušeností z odkazu promění v pouhé bezhlavé praktikum, technický postup „podle systému". Ideovost jako základní linie tvůrčího umění ovliv-

J. W. Goethe: Egmont – MOD Kladno – 1953 – písař Jansen vykládá bruselským měšťanům o jejich ústavě – režie a výprava: J. J. Vyskočil

ňuje zcela růst umělců, jejichž ethika nemůže být jiná, než ve smyslu právě této linie. Umělec, nacházející poučení ze Stanislavského, nemůže než opravovat a zlepšovat své ethické zásady chování na jevišti, v zákulisí, i ve svém soukromém životě. Takto chápaná ethika vytváří příznivé podmínky pro budování a růst kolektivu, který může platně a bohatě čerpat z myšlenek velkého režiséra a řídit se prakticky jeho zkušenostmi v samostatné práci.

Bylo by chybou považovat můj článek v dalších částech za recept, jak lze pracovat v oblastních divadlech systémem Stanislavského. Takové chápání zkušeností a závěrů z mé dvouleté režijní práce v divadle Zd. Nejedlého v Opavě by bylo povrchním názorem na celý problém aplikace učení. Při posuzování našich výsledků, dobrých i špatných, nelze pustit se zřetele zásadu o prohlubování a upevňování herecké ethiky, ideového růstu a politického smýšlení herce. Bez těchto zásad nevyroste žádný kolektiv, bez těchto zásad bude aplikace učení Stanislavského formálním, prázdným plněním „receptů", nepřinášejících žádné nebo pramalé, chaotické výsledky a dojmy. Náměty, které uvádím z praxe, měly své hodnotné výsledky právě pouze tam, kde herec vedle uměleckého růstu rostl zároveň ideově, morálně a ethicky. Kde se herec zaměřil z různých důvodů pouze na stránku uměleckou, nedocílil žádný z prvků učení Stanislavského, aplikovaný na naši práci, podstatnějších výsledků, než jakýkoliv způsob práce bez systému, protože se stal pouhým technickým prvkem, bez ideového podkladu.

Zkušenosti, které zde uvádím, chtějí být jen odevzdáním zkušeností z mého pozorování a práce, pobídkou k diskusi o aplikaci dědictví velkých sovětských umělců, z níž bychom se všichni poučili a již nám naše divadelní orgány zůstaly dlužny od oné pracovní konference o Stanislavském v září r. 1951, při níž se zapomnělo na hlavní cíl – pomoci *všem* divadlům, t. j. i takovým, jež nemají možnost neustálé konfrontace názorů, čerpání pramenů a zkušeností. Oblastní divadla rostou většinou sama, vlastní pílí a hloubavostí, vlastním elánem, touhou jít vpřed, jen s minimem zkušeností a rady těch, kteří mohli hned u pramene získávat hluboké poznatky, ať to byla návštěva umělců v SSSR, nebo poznání práce sovětských a jiných umělců u nás.

*

Hlavní zásada systému K. S. Stanislavského je učení o hlavním úkolu. „Vysoké umění je tam, kde je hlavní úkol a průběžné jednání" – říká. Naše divadelnictví je prodchnuto linií propagace velkých současných idejí, které nese dnešní epocha. Hlásat tyto ideje nelze bez záměru, bez víry v nadšení. Hlavní úkol tedy – podmínka ideovosti tvůrčího procesu – usměrňuje naši tvorbu, dává impuls a rozžíhá naši tvůrčí fantasii. Jestliže ve velkých divadlech se odedávna utvářela řada představení bohatá myšlenkou i činy, ať záměrně či podvědomě ve smyslu hlavního úkolu hry, pak v oblastních divadlech z nedostatku dobrých uměleckých vedoucích často – a mnohdy ještě dodnes – se vytvářela představení bezideová, nebo s myšlenkou škodící dnešním snahám. Vysvětlení je snadné. Nedostatek pochopení hlavního úkolu, či dokonce záměrné opomíjení tohoto základu tvůrčí práce skreslovalo umělecký výsledek, takže se postavy, autorem zaměřené jako záporné, staly kladnými a naopak.

Dnes už je samozřejmé, že je nutno vyhmátnout hlavní autorovu myšlenku, prostě to, co chtěl říci, to, proč hru napsal. Hlavní úkol v mnohých případech plně splývá s ideou autora, nebo je nutné jej pouze odvodit, zdůvodnit jím autorův záměr. V tomto problému vládl největší chaos. Byli jsme svědky nadšených proklamací o hlavním úkolu, slyšeli jsme tirády na námět „idea představení" a často jsme hlavní úkol pouze vzali na vědomí, aniž bychom si uvědomili, že nám není při práci vůbec nic platný.

Co je to hlavní úkol? Stanislavskij jej nazývá bojovým heslem, aktivně zapalujícím hercovu duši, rozněcujícím jeho touhu po činu. Hlavní úkol musí v hercově mozku znít srozumitelně, stručně a jasně. Musí být dán tak, aby se hodil pro jedinou hru, nikoliv pro několik dalších podobných. Stanovit si hlavní úkol na příklad: Napravme své chyby, abychom se stali řádnými budovateli socialismu! – se hodí právě tak do hry „Štěstí nepadá s nebe", jako do hry „Koho tlačí bota". Takový hlavní úkol neřekne herci nic konkretního, nikterak jej nezaujme. Naproti tomu hlavní úkol, stanovený tak, aby v každé fázi práce sloužil jako prověřovatel vytvářených postav a situací, bude oním rozněcovadlem, které ukazuje herci cestu k nejvyššímu dosažitelnému výsledku.

Poznali jsme, že je prospěšné stanovit si formulaci hlavního úkolu ve smyslu pracovním. Na počátku práce totiž je vedlejší, zda jsme určili ten tvar hlavního úkolu, jaký bude na konci práce. Důležité je, aby zapaloval, nutil herce jednat správně a nedával možnost dvojího vysvětlování. Proč pracovní charakter hlavního úkolu? Poznali jsme to na příklad ve hře „Ztracená posice". Stanovili jsme si na počátku práce takovéto vodítko: „Skončeme špinavou válku ve Vietnamu a vraťme se domů, do mírového Německa!" Byl to pro nás hlavní úkol, který nás nesmlouvavě vedl k cíli. A přece i nám se stalo to, co V. O. Toporkov líčí ve své knize „Stanislavskij při práci", kdy odcházeje unaven ze zkoušky, všiml si velké fronty na lístky do divadla a pochopil rázem velký hlavní úkol, jaký je určen v té hře, kterou zkoušel. Náš hlavní úkol hry, který se dá vyjádřit heslem: konec špinavé válce! – jak také u nás tato hra končí, se během repris změnil podle reakce diváků na heslo mírové manifestace. Pochopili jsme, že už nemluvíme jako hlasatelé idejí demokratického Německa, ale jako přímí bojovníci za mír na celém světě. Tak se nám hlavní úkol rozšířil na všechny války, i na ty, které připravují imperialistické státy. „Konec všem špinavým válkám!" jsme přijali jako nový, úplný, plamenný hlavní úkol.

Těsně s hlavním úkolem a průběžným jednáním souvisí hlavní konflikt, který je vlastně ukazovatelem směru vývoje hry. Je opěrným bodem, k němuž směřuje veškeré úsilí a jenž ovlivňuje konečnou fázi od zlomu k vyústění hry. Bez hlavního konfliktu nemůže být hlavního úkolu. Z toho vyplývá, že bez ideového konfliktu nemůže být ani tvůrčí proces ideový. Jedna z definic K. S. Stanislavského říká, že hlavní úkol a průběžné jednání je idea hry a cesta boje, kudy se tato idea prodírá. Znamená to, že Stanislavskij vystihuje tvůrčí proces jako prvek boje. Boj, střetávání, srážku, víření, to všechno obsahuje konflikty, které jsou živnou půdou hercova tvůrčího procesu ve hře. Z čeho tedy, jakým působením vzniká hlavní konflikt? Je to nutný důsledek cest dvou či několika protichůdných snah, které v dané fázi vývoje, svázány s autorovou hlavní ideou, na sebe definitivině narazí, svedou boj o vítězství, takže slabší ustupuje, prohrává. Vítězné úsilí pak vyúsťuje v hlavním úkolu hry.

V poslední době se objevilo mnoho poznámek a článků o bezkonfliktovém umění. Je logické, že takové umění je škodlivé, protože je bezideové, zpátečnické, či dokonce zvrhlé, prostě – protože přestává být uměním. V praxi ovšem nelze tak snadno rozeznat ihned podstatu či hodnotu konfliktu, který je v inscenaci vytvářen. Velká většina her má svůj konflikt, který lze vysvětlovat na několik způsobů, z nichž pouze jeden je správný, ideově hodnotný a účinný. Problém hodnoty takového konfliktu úzce souvisí s režijním pojetím, čili se správným vystižením jádra hry a rolí, s politickou vyspělostí vytvářejících umělců. Pokusím se to dokázat na příkladu z našeho divadla, na pojetí a z toho vyplývající hodnotě konfliktu hry bratří Mrštíků „Maryša". Tato hra, ať byla v minulosti inscenována jakýmkoliv způsobem, bez úprav či s úpravami, jako žánrový obrázek či velká tragedie, vždycky měla svůj konflikt, takže by se mohlo říci, že inscenace, dobře zahraná, musí být správná. A přece tomu tak není, jak se stalo právě v našem divadle.

Už počáteční vystižení jádra role na příklad Vávry, který figuroval v režijním pojetí jako v podstatě hodný, nešťastný člověk, kterému zemřela žena, jehož majetek je rozkrádán, který bije Rozáru jen tak na oko, bylo ideově závadné, takže průběžné jedná-

F. Schiller: Úklady a láska – Státní divadlo, Ostrava – 1953 – Luisa (J. Froňková), Miller (J. Myron)

J. Zeyer, J. Suk: Radúz a Mahulena — Státní divadlo, Ostrava — 1953 — Radúz (R. Koval), Mahulena (J. Froňková)

ní této role nemohlo naprosto ovlivnit správný vývoj děje směrem k hlavnímu úkolu hry, který navíc vůbec stanoven nebyl, protože prý v „Maryše" je všechno jasné. Avšak přesto se stalo, že naše „Maryša" byla představením bezideovým právě pro tyto falešně postavené základy inscenace. Tak se také stalo, že Lízal ve 4. dějství jde za Vávrovou a chce ji odvést domů z otcovské lásky, nikoliv právě pro ony peníze, které jsou motorem děje. A dále se stalo, že všechny velké vášně, které v sobě postavy „Maryši" nesou, byly vytvářeny pouze z vnitřních, individualistických problémů člověka, jeho nálad a citových návalů (čili typický směr buržoasního umění), a ne z okolností, které jako šroub stlačují děj i postavy v něm, takže vrcholí a ústí v tragedii. Naše Maryša vraždila z nešťastné lásky, z náhlého pohnutí mysli, už proto, že jsme se rozhodli pro úpravu spojení 4. a 5. jednání.

Takové pojetí vyplývá samozřejmě ze všech názorů na postavy, na jejich činy a snahy. Maryša přestala být hrdinkou a stala se obyčejnou vražednicí. Maryša bratří Mrštíků však je hrdinkou, protože, svázána poutem peněz a náboženství, a nemajíc ve své době možnosti odejít svobodně s Franckem, staví se svým činem proti zájmům vlastní třídy — bohatých sedláků. Mezi 4. a 5. obrazem musí být odstup, aby Maryša poznala chladným rozvažováním, že jí nezbývá jiná cesta, než čin za všechny křivdy, které na ní byly spáchány. Proto je hrdinkou, že bojuje proti své třídě — bohatým sedlákům, dychtícím po neustálém hromadění kapitálu, spoutaným vírou v bóha, který jim má jejich hříchy odpustit. Takový konflikt, jehož hodnota ostře vyniká ve správném ideovém záměru, je jediný — a nelze koketovat ani toužit po žádných jiných variantách či řešeních.

*

Druhá závažná fáze práce je rozbor hry a postav. Také v této části, na kterou Stanislavskij velmi dbal, se dělává řada chyb, protože tu panoval veliký chaos v chápání podstaty rozboru. Stávalo se, že herci spolu s režisérem vysedávali zmučeni nad knihou a vymýšleli si formulace úkolů, hercova „chci", texty faktů a hlavních faktů atd., čili rozbor byl považován za theoretické údobí práce na hře, odtrženě od praxe. Teprve novým, pečlivým studiem K. S. Stanislavského jsme pochopili, že rozbor musí být tvůrčí, právě tak aktivisující jako hlavní úkol, že musí rozpalovat hercův rozum i srdce, nikoliv je zatěžkávat a ubíjet. Takové chyby jsme dělali na příklad ve hře „Pouť rozkvete", kde jsme pro každou částečku, pro každou větu hledali správnou formu úkolů („chci urazit, abych ponížil" — t. zn. jednání a cíl), takže herci měli theoreticky dokonale rozebrané úsilí své postavy až na samotný kořen chtění ve všech situacích, ale nestačili tak obrovské množství úkolů si zapamatovat a použít, protože nezaktivisovaly hercovo srdce, myšlenky a city.

Na druhé straně pak rozbor hry byl chápán vulgárně, jen pro formu, kde se odhalovalo to, co autor jasně napsal. Tak jsme byli svědky takového „rozboru" hry na příklad v Ostrovského „Talentech a ctitelích": když autor vkládá postavě do úst slova, že přináší roli, ovázanou růžovou stužkou, úkol po této analyse zněl: „Narokov přináší Něgině roli, ovázanou růžovou stužkou." Proč, kdy, co jej vedlo k takovému činu, tento rozbor neřekl. Nicotnost takového „rozboru", který byl vždy jen a jen více či méně neumělým popisem obsahu, nikoliv však rozborem, je jasná a snadno rozpoznatelná. Horší však jsou rozbory, které svou intelektuální povahou vystihují problém autora, avšak neříkají o nic víc, než onen předešlý, vulgární a hrubě neumělecký příklad. Jsou to takové rozbory, kdy režisér dovede výstižně vyjádřit kostru děje dík své výmluvnosti a erudici, avšak slova zní studeně, učeně a profesorsky. Z takového rozboru se herec dověděl, kolik hlavních, kolik vedlejších a kolik podrobných faktů má hra, avšak nedověděl se, jaký vliv tato fakta budou mít na jeho postavu. Herec musel říkat hned po prvním přečtení hry, kdy a kde se jeho postava narodila, kam chodila do školy, ale nedověděl se, proč dnes, v tomto okamžiku, jeho postava jedná tak, jak si autor přeje. Taková analysa uvedla herce ve zmatek a v odpor proti methodě Stanislavského, za niž byl rozbor tohoto druhu vydáván.

Během vývoje našeho pracovního postupu jsme dík těmto zkušenostem z chyb, páchaných na učení K. S. Stanislavského, došli k určitým zásadám rozboru, pro nás prozatím vyhovujícím, k takovému rozboru, který právě v oblastních divadlech musí být stručný, jasný, přesný, protože má-li hra být nastudována v průměru za šest neděl, nelze ztrácet čas dlouhým vysedáváním u stolu.

Hlavní požadavek rozboru hry klademe na režiséra, který ve svém režijním plánu odůvodňuje inscenaci po stránce ideové, směrem k obecenstvu i dovnitř divadla, je-li tendence, aby práce na hře

přinesla rozvoj duševní úrovně i samotným hercům. Režisér rovněž sám určuje gradaci linie průběžného jednání pomocí postupných cílů, které jsou zakončením velkých dějových částí, uzavřených postupným plněním úsilí skupiny, bojující o hlavní úkol hry tak, aby herci měli v přehledu celou linii průběžného jednání spolu s hlavními událostmi hry a mohli v něm nalézt linii průběžného jednání své role.

Režisér také přináší do diskuse formulaci všech zásadních vodítek hry, t. j. text námětu a ideje hry, hlavního úkolu, jádra hry (boj jednání průběžného s protiběžným, vyjádřený hlavními událostmi hry), hlavního konfliktu, vedlejších konfliktů. Proč toto všechno přináší režisér? Herci na první zkoušce většinou slyšeli hru po prvé, dali se unést dojmy, takže nemohou věcně stanovit hlavní body, jež je v budoucí práci povedou. Režisér naproti tomu ve své přípravě už dávno pronikl do podstaty hry, takže může snadněji vystihnout zásadní směr vodítek a navíc je jeho názor upevněn režijním pojetím inscenace.

Hlavní část práce na rozboru hry se provádí v druhé fázi. Režisér spolu s herci odhaluje podtext hry, to znamená — odhaluje příčiny a působení daných okolností, vztahů a charakterových vlastností postav, pokud nevyplývají přímo ze hry. Zmínil jsem se již o zavádějícím způsobu rozboru ve hře „Pouť rozkvete". Po této zkušenosti jsme zvolili za základ k rozboru hry formu námětů, předložených k vytváření, které jsme pak vždy ihned prakticky uskutečňovali. Nebylo produktivní vzhledem k časové tísni ani to, co jsme dělali v „Kalinovém háji", kde jsme pro rozbor používali úkolů, směřujících k problému postavy, bez ohledu na to, zda bude takový úkol ve hře použit. Je to sice správné úsilí a Stanislavskij také o této fázi mnohokrát mluví. Avšak zase práce v oblastních divadlech svým omezeným zkušebním časem nutně zmenšuje vhodnost tohoto záměru, tak lákavého a svůdného.

Nám právě pro tento nedostatek času (na rozbor hry bylo vyhrazeno v plánu maximálně 8 zkušebních dní včetně praktického průzkumu odhalovaného podtextu) prospělo použití námětů přímo ze hry, které režisér předkládá k tvůrčímu zpracování, tak, jak to popisuje V. O. Toporkov ve své knize „Stanislavskij při práci" v kapitolách o práci na „Mrtvých duších". Tyto náměty nám během několika inscenací vyrostly v úplný scénář — to jest v popis událostí a činů postav ve hře v nejširší míře, prohloubené maximem příčin a vlivů okolností — které zpracoval režisér a dal hercům místo autorova textu do rukou.

Tento scénář musí být vypracován tak, aby se úplně kryl s potřebami herce i režiséra v první polovině práce, aby herec po seznámení s hrou mohl okamžitě na scénu a vytvářet postavu, čímž nejlépe pochopí problémy hry a postavy, zafixuje je a může se teprve zabývat autorovým textem, který jej nespoutal a neoslabil jeho činy mechanicky naučenými slovy.

L. v. Beethoven: Fidelio — Státní divadlo, Brno — 1953 — režie: A. Podhorský j. h., výprava: M. Tomek, dirigent: F. Jílek

Takový scénář jsme použili při studiu „Ztracené posice". Byl to souhrn námětů, kde jednak byly autorovy myšlenky odhaleny, jednak doplněny režijními a inscenačními záměry. Náměty, scelené ve scénách a záběrech, jsou dány režisérem a musí být hercem splněny. Požadovali jsme důsledné vytvoření každého stavu postavy ze scénáře, vybudování každé cestičky k citu, aby herec od počátku měl představu, jak jeho postava roste a vyvíjí se. Používali jsme při tom co nejméně slov (vlastních — knihy herci prozatím nedostali), aby herec nebyl odváděn od pozornosti k situaci vymýšlením povídavých vět, jak se nám stalo třeba při studiu „Strakonického dudáka", kde herci měli za povinnost semlít kde co, hlavně když mluvili, páté přes deváté, bez ohledu na dějovou souvislost. Taková praxe byla výsledkem nedůslednosti režiséra v používání systému Stanislavského a hercových rozpaků, který v takovém případě nevěděl, co povídat a mluvil třeba úplně mimo rámec hry, což nepřineslo žádné výsledky, protože herec pak mluvil chudším jazykem, než je autorův.

Scénář musí být tak vytvořen, aby herci cítili potřebu říci smysl, právě těch vět, které předpisuje autor. Jejich pozornost k myšlenkám partnera je tím větší, protože když nemají autorův text, je jejich jednání právě závislé na partnerovi. Takový druh práce se přibližuje životu, a herci — pokud ovšem jsou soustředěni, jako by už stáli na jevišti při představení, což je podmínkou úspěchu — si na sobě vyzkoušejí vliv partnerových myšlenek, vliv okolností, a vycházejí z této situace při vytváření vlastních stavů a reakcí na vlivy. Takový způsob je nejvhodnější, protože herec je očištěn od všech minulých zkušeností, návyků, šablon, a může svobodně, podle své vůle a svého citu budovat jednání, jako tomu je v životě. Režisér si ověří své myšlenky a záměry, a může okamžitě na hercově jednání stavět a je rozvíjet, protože takové jednání je nejpravděpodobnější.

Uvedu dva příklady ze scénáře hry „Ztracená posice". Jeden ukazuje odhalení podtextu autorova námětu, druhý autora doplňuje a rozvíjí další fakta, ovlivňující dramatičnost hry. Pro srovnání se scénářem je uveden na pravé straně autorův text.

SCÉNÁŘ

AUTORŮV TEXT

2. Záběr.

Beznadějná situace. Posádka francouzské cizinecké legie, složená převážně z Němců, se za 10 dní zmenšila o 4 muže a je neschopna udržet posici. Spojení s mateřským oddílem je přerušeno už 24 hodiny. Sužující vedro, strach ze smrti, z neviditelného nepřítele, který je mnohem silnější.

Helmut Fischer, seržant a velitel oddílu, typický Němec-militarista, který se ke svému okolí chová jako bezohledný tupec, vysílá už 24 hodiny, ale spojení nedostal. Bez spojení, které by přivedlo pomoc, odtud nelze odejít se zdravou kůží. Je nervosní. Situace rozrušuje i takového cynika, jako je on. Se zarytou houževnatostí opakuje vysílané značky, pak krátce pro sebe zakleje a odhalí tím, jak zaklel, bezděky všechny své vlastnosti, jež nemohou nikdy probudit sympatie, nýbrž odpor.

Úporněji hledá spojení. Ladí přijímač. Vysílá, ruka se mu chvěje. Cítí, že odtud nevyváznou. Dostane vztek na štáb, který neodpovídá.

Zatraceně! Tady se můžeme udržet, jenom když nás nechají na pokoji, jinak — Ani chcíplá kráva se člověku neozve!

Ne, v té bedně to není, ta běží dobře.

Štáb neodpovídá, dědkové se ulejvají. Prasata. Nechají nás dřepět v takové břečce. Či že by ty žluté opice už byly až tam — ?

Člověče, Fischere, jak se chceš dostat z té pasti s takovou hrstkou chlapů? Zatracené peklo! Hergott, my chceme odtud!

Prohlíží vysílačku, není-li rozbitá, je však v pořádku. Snaží si namluvit, že spojení lze navázat. Vysílá — čeká.

Zlost na štáb roste, je to pro něho dobytek, který se válí v zázemí. Uvědomí si náhle, že by mohli být odříznuti. To by byl konec! Cítí v zádech mrazení, když si uvědomí, co by s nimi Vietnamci udělali za to, jak se legie chová k nim.

Cítí prázdno v mozku, vyschlé hrdlo, neví, jak z této pasti, ale zarytě upíná pozornost na vysílačku, která je jedinou spásou, jak odtud.

3. záběr.

Jan a Wolfgang našli mrtvého Alfréda. Zděsili se. Teď jdou mlčky od řeky, kde leží jejich kamarád, k chatě. Není jim do řeči, hrdla mají stažena strachem ze smrti, jež tu kolem nich bloudí. Mají pocit, jako by na ně někdo mířil. Alfréd také zemřel záhadně. Nevědí, kde je nepřítel, jenž je jednoho po druhém oddělává. Jsou unaveni strachem, jenž je nutí nespat, uštvaní, bez naděje.

Přijdou k chatě, přede dveřmi váhají. Podívají se na sebe, na přilbu Alfréda. Jan povzdechne, vejde první dovnitř, schová přilbu za zády. Nechce se mu začít. Jeho pohled je až přísný, on jediný cítí kus odpovědnosti za

činy, které tu páchají. Je si vědom brzkého konce. Ustrašený Wolfgang couvá do dveří, pozoruje neustále okolí s napřaženým samopalem.

Helmut úporně hledal spojení, takže si jich ani nevšiml. Najednou cítí v zádech ostrý pohled, zvolní vysílání, až se bezděky otočí. V zlomku vteřiny dostane strach z přepadení, pak si oddechne a nasadí masku bezohledného cynika. Je mu divné, že oba mlčí.

No? — Co je vám? — Co se stalo?

Tak mluvte!

Sakra, nepřešlapujte mi tady po nervech a otevřete laskavě chlebárny!

Alfred?

Pozoruje jejich tváře. Cítí, že se stalo něco hrozného. Bezmocnost se z nich přelévá na něho. Vybuchne, aby už řekli, co se stalo.

Čert aby vzal ty žluté psy!

Jan upře zrak na Helmuta. Ukáže mlčky přilbu. Helmut po ní skočí, ale uvědomí si smrt. Couvne. Ověřuje si, zda je to Alfredova přilba.

Jan mlčky kývne a hodí přilbu na kavalec k ostatním přilbám, které tu zbyly po padlých. Helmut si vyleje zlost na nepřítomné Vietnamce.

Druhý příklad:

SCÉNÁŘ

AUTOR:

56. záběr.

Helmut odvrátil oči, aby neviděl pronikavý pohled partyzánky. Wolfgang se otočil k oknu. Helmut sebere všechny síly, sáhne po samopalu a naznačí partyzánce krátkým trhnutím hlavy, aby šla s ním.

(Helmut sáhne po samopalu a naznačí partyzánce krátkým trhnutím hlavy, aby šla za ním.

Ta pochopila, kam jde. Na okamžik se jí udělá mdlo z pocitu blízké smrti, kolena se zachvějí. Touží živelně žít, ale přesto se vzchopí, vyjde bez hlesu, hlavu vzpřímá, hrdě, vědoma si velkého úkolu, kterým ji pověřila vlast. Helmut jde za ní a drsně přirazí dveře. Wolfgang si zacpe uši, nechce nic slyšet. Jan nevnímá, je na smrt zesláblý.

Vyšla bez hlesu. Jde za ní a drsně přirazí dveře.)

Partyzánka jde zpříma, neohlíží se. Ví, že jde na popravu. Helmut za ní, dodává si kuráže, zatíná zuby, aby udržel sílu, která ho rozrušením opouští.

Partyzánka se pod skalou zastavila, podívá se na Helmuta výmluvným pohledem, plným vědomí konce. Helmut ji postrčí ke stromu, aby měl tuto nepříjemnou záležitost s krku. Partyzánka cítí, jak úroveň ústí hlavně jí pomalu najíždí na hruď. Pojednou vyrůstá, v poslední vteřině života je plna velké myšlenky osvobození vlasti. Hlavu drží vzpřímá, rozjasněné oči hledí do dáli. Je pro ni čest zemřít za vlast.

Helmutovi její jas v očích vadí a vzteky ji otáčí zády k sobě. Ona však se nebojí hledět do smrtonosného ústí hlavně. Chce jí tedy zavázat oči, trpělivost ho opouští, nutí se do násilností. Partyzánka strhla šátek s očí a postaví se hrdě před samopal. Chce se bez bázně dívat, jak ji zkosí kulka za velikou věc.

Helmut je rozrušen. Chvíli, na zlomek vteřiny zaváhá, uhýbá jejímu pronikavému zraku. Dostane na sebe zlost. Vzteky namíří a snaží se udržet chvějícíma se rukama zbraň. Partyzánka cítí, že nastává poslední vteřina jejího života. Rozšířeným zrakem vidí v dáli svého vůdce strany a presidenta a vykřikne, plna vášně a živelnosti: Ho Či-min! Chce umřít s drahým jménem na rtech.

Helmut je v obrovském napětí. Cosi se v něm láme, cosi rozrušilo jeho úsilí sehladit si svou vášeň. Chytá se za hlavu, která hrozí prasknout, protože si po prvé uvědomuje, že smrtí nevyvrátí obrovskou sílu děvčete.

Proč tedy nestřílí? (Čeká ještě několik vteřin, pak se chce vrhnout ke dveřím.)

V chatě Wolfgang napjatě čeká na palbu. Je z toho ticha zničen. Nechápe, proč Helmut dosud nevystřelil. Vyběhne ven, jako by se probral ze strnutí, protože si uvědomuje, že mohl dívku zachránit.

Partyzánka se klidně podívala na Helmuta. Také nechápe, proč sklonil zbraň. Ten jí pokyne, aby šla zpět. Silně kontrastují pevné, byť trochu váhavé kroky partyzánky, která nevěří, že by byla vrácena životu, proti krokům ochromených noh Helmuta.

(Dveře se pomalu otvírají a partyzánka vstupuje zas pevná, soustředěná. Za ní jde Helmut. Zavře za sebou a zůstane stát těsně za ní. Dívá se na Wolfganga zdánlivě klidně, ale neuvěřitelně prázdnýma očima.)

Wolfgang se sráží ve dveřích s partyzánkou, která už je zase pevná, soustředěná. Helmut jde za ní. Zavře za sebou dveře a zůstane stát těsně za ní. Neví, co dál. Dívá se na Wolfganga zdánlivě klidně, ale neuvěřitelně prázdnýma očima. Pohled partyzánky ve chvíli smrti jej dorazil.

J. K. Tyl: Děvče z předměstí – Státní divadlo, Brno – 1953 – režie: R. Kulhánek, dirigent: E. Punčochář, výprava: J. Adamíček

Z těchto dvou ukázek je patrné, že scénář obsahuje myšlenky autora, rozvedené zároveň režisérovými visemi a celkovým pojetím. Taková struktura scénáře pomáhá herci okamžitě pochopit hlavní problémy postavy, takže může ihned začít s vytvářením ze sebe v daných okolnostech hry a klást své další „proč".

Ideální stav, kdy by takový scénář byl vytvořen ve spolupráci režiséra s herci při zkouškách, prozatím v oblastních divadlech není možný, právě vzhledem k časové tísni práce. Vždyť šestinedělní zkušební doba vedle množství představení a zájezdů dává k disposici, jak už jsem uvedl, maximálně 8 zkušebních dnů pro praktický rozbor celé hry. Ostatní zkoušky jsou nutně vyhrazeny pro přetělesnění, slovní a scénické jednání. Druhý fakt, který je poznatkem z takové praxe, je ten, že je scénářem podpořena autorita režiséra jako vykladače, vedoucího kolektiv jedinou cestou, jako organisátora představení, sledujícího pečlivě a důsledně logiku děje a jednání.

Obsah scénáře však ještě není konečným cílem inscenace, nýbrž pouhým základem k vytváření představení v první polovině práce. Teprve hercovým zpracováním a rozvíjením daných námětů, stanovením linie fysických jednání, definitivním určením misenscén vzniká režijní partitura, která pak je závažná pro celý kolektiv.

Když je scénář z valné části zpracován tak, že herec pochopil prakticky, tvůrčím způsobem, podtext autorův i režisérův záměr, nastává další fáze práce – stanovení hlavních úkolů postav, jejich průběžného jednání a charakterových vlastností. Záměrně jsme přeložili tuto část práce až za praktický rozbor hry, aby herci už znali hlavní znaky svých postav. Pokud se hlavní úkoly postav stanovovaly hned na počátku práce, spolu s hlavním úkolem hry, nebyly nikdy jasné, logické a zapalující, i když formálně se zdály správné. Herec při seznámení s hrou nikdy nemůže dobře znát zásadní cíl své postavy, může jej pouze tušit. Proto jej stanovuje teprve tehdy, když jej dokonale pochopil a vstřebal do sebe.

Zároveň v této fázi si herci doma zpracují povahopis své postavy, t. j. vylíčí a rozeberou příčiny a prostředí, z něhož postava vyrostla a které ji ovlivnily tak, jak se nám jeví ve hře.

Celá tato etapa rozboru je vlastně v podstatě soustavné etudování na dané náměty přímo ze hry, v nichž se herec cvičí prozatím ze sebe v daných okolnostech. Tyto etudy je nutno vytvářet postupně, podle děje hry, v rámci scénáře, aby herec zároveň a neustále pociťoval gradaci linie průběžného jednání. V dřívějších inscenacích jsme používali etud především v částicích, které ovlivňovaly konflikty hry a pak teprve v ostatních vedlejších částicích, to však vedlo herce do zmatku, protože sice chápal hlavní body vývoje hry, avšak unikaly mu ty malé cestičky, které jsou stejně důležité, protože dohromady tvoří hlavní cestu. Malé cestičky – to jsou vlásečnice a žilky, jimiž krev proudí do všech částí těla a spojuje se teprve v hlavních žilách. Jinak dochází k disproporcím a skokům ve vývoji linie průběžného jednání, protože pak jsou hlavní částice zvládnuty dokonaleji než ostatní, což může celkovému výsledku jedině uškodit, jak se nám stalo ve hře „Štěstí nepadá s nebe". Postupuje-li se tedy při praktickém rozboru důsledně od začátku bez přeskakování a přehazování scén, je tím zajištěn plynulý vývoj inscenace v každé etapě, kvalitní v celém rámci hry. Takové etudy, s námětem, později i textem, vyplývající z potřeb autora i režiséra, jsou pevným mostem k jednání, zapalují budoucí činy na jevišti, vedou herce od kvantity ke kvalitě příštího ztělesnění postavy, a co je hlavní, připravují jej bezpečně a rychle, bez zdržení, takže herec se brzo vymaní z bezradnosti, v níž vždycky na počátku práce je.

*

Po této důležité etapě, kdy herec „ohmatal" příští jednání, pochopil zásady postavy a zachytil zhruba strukturu režijní partitury, nastává vlastní práce vytváření postavy už ne ze sebe, ale z problémů hry s cílem splnit autorovy požadavky, dané předlohou.

V této etapě se už formují zásadní akce na jevišti, nikoliv diktátorsky naaranžované, nebo mechanicky používané, jak slina na jazyk přinese, nýbrž logicky, záměrně, důsledně a účelně vyplývající z potřeb všech – autora, režiséra, herce i příštího diváka. Taková organisace budoucího jevištního jednání, které už mnohdy dostalo svou použitelnou formu při praktickém rozboru hry, je nenásilná. Herec vytváří taková jednání aktivně, na rozdíl od starých, opotřebovaných prostředků, kdy nevěděl, proč si má sednout právě na levou židli, nebo udělat dva kroky vpravo a otočit se. Takový starý způsob aranžování slova i pohybu je vnucování vlastních představ režiséra, vybudovaných na známých hodnotách či dokonce šablonách herce, zbavuje možnosti nalézat nové situace, nové prvky a hodnoty herce, stahuje jej zpět k pouhé řemeslné reprodukci.

Do etapy ztělesňování musí herec přejít bezvadně připraven. V domácí přípravě zvládl všechny úkoly, které mu byly předešlou etapou uloženy, t. zn. musí studovat scénář tak, aby si jej osvojil a uměl jej úplně při přetělesnění použít. Na zkouškách po takové domácí přípravě se ověřuje jen to, co herec doma zpracoval, a objevují se nové prvky jednání. Nemá-li herec takto pevně zachycenou linii fysických jednání, zkoušky váznou a etapa ztělesňování se škodlivě prodlužuje na úkor dalších etap.

Přetělesňování je fáze práce, kdy už herec účelně používá autorův text a přibírá jej stále tak, aby na konci této etapy text zcela ovládal bez napovědy. Ukázalo se nám prospěšným používat z počátku této etapy t. zv. „dějové souvislosti", při čemž herec čerpá hlavně z postavy, nikoliv už jen ze sebe. Dějová souvislost je plynulý souhrn událostí a úkolů, tak, jak za sebou během hry přicházejí, legalisované autorovým textem, který není nutno úplně ovládat, který je naopak prozatím (na počátku etapy) vhodné přetvářet ve vlastní text, aby se herec nezastavoval hledáním potřebných slov z knihy. Tuto dějovou souvislost musí herec opět zvládnout doma, při své přípravě, a to tak, aby dovedl jednat plynule, bez přestávek či „okýnek". Použije-li už zcela autorova textu, není to na závadu, ovšem pokud tím neztratil to, co objevil v předešlých etapách.

Takovou cestou, kdy herec rozvíjí úkoly v každé situaci, usměrňuje dějovou souvislostí vývoj své postavy až k plynulému plnění, se vytváří postava,

J. Mahen: Jánošík – KOD Hradec Králové – 1953 – Jánošík (D. Čech)

zatím jen syrově zachycená, místy však už rozvinutá do hloubky a přesvědčující. V této fázi je třeba důsledně kontrolovat a trvat na všech úkolech ze scénáře, a to nejen na počtu, nýbrž (a to hlavně) už na jejich kvalitě, aby se herec včas oprostil všech zbytečných a škodlivých nánosů vlastních prvků a používal jen prvky, potřebné pro postavu.

Nejzávažnějším požadavkem této fáze je logika a důslednost činů, harmonujících s jevištní pravdou a vírou. Aby logika a důslednost byly co nejúčinněji používány, je třeba vést herce, aby vycházel ze situace, jaká v daném okamžiku na scéně je. Nepředstírat, že otvírám dveře, když tam nejsou, pokud jsem to necvičil s herci při práci na sobě v bezpředmětovém jednání, raději tam dveře postavit a nechat je skutečně otvírat. Nemůže se pak stát, že herec by si musel domýšlet prostředí a tudíž předstírat, protože je pochopitelně necítí. Logika a důslednost odstraní hercovy sklony k předstírání, nutí jej jednat tak, jak se situace utváří.

Stala se nám při zkoušce na „Pouť rozkvete" taková ukázka nelogičnosti, vyplývající z toho, že se nevycházelo ze situace. Aby herec, hrající Majorova, mohl správně, logicky a důsledně reagovat na situaci, byla mu připravena etuda: na chodbě, sousedící s místností, se odehrává obtěžování Mariny Mechti Agou, na něž má herec zbystřit pozornost a pak zakročit. Tato etuda však nebyla prováděna ve vyhovující stavbě, t. j. místnosti a chodbě, nýbrž záměrně ve zkušebně, s improvisovanými dveřmi. Chtěli jsme docílit, aby herec intuitivně zareagoval na situaci v chodbě, abychom poznali jeho emociální schopnosti. Když etuda byla provedena, zjistili jsme, že herec nereagoval a na režisérův dotaz odpověděl, že přece neslyšel nic, protože tam je stěna, která vše tlumí. V životě je tomu tak, ale při etudě právě onou nelogičností se ukázalo nebezpečí před-

stírání stavu nic neslyšícího herce, ačkoliv evidentně slyšel a rozuměl vyvíjející se situaci. Takto poznané kroky k předstírání je nutné okamžitě odstraňovat logikou a důsledností, vycházením ze situace, jaká je, nikoliv jaká by měla být, či jaká snad bude při představení. Připravit herci takovou situaci, aby nebyl zavlékán k předstírání něčeho, co brzdí vývoj jeho citu, jeho scénického života. Měnit záměrně situace, aby herec při hledání jednání musel neustále nově a jinak reagovat na činy, jež ho ovlivňují, aby si nezafixoval naučené pocity a pak je mechanicky nereprodukoval.

Nejproblematičtější v této etapě je učení textu. Zkušenost nám ukázala, že někteří herci, i když nadšeně a nesmlouvavě stáli za novými methodami, při učení textu se vraceli zpět, do mechanického memorování role, podtrhávání vět různobarevnými tužkami, protože vždy viděli v textu záchranu či hmotu pro své jednání. Neučí-li se herec text tvořivě, t. j. nehledá-li při své přípravě v textu úkoly a je nezafixuje, pak ochromí svou vůli na pouhé memorování a opakování autorových slov, při čemž ztrácí onu životnost a oheň, které mu připravily předešlé etapy.

Vedle hledání nových úkolů si herec hledá, kontroluje a opakuje jednání, která vytvářel během zkoušky, aby tak text byl učením neustále spojován s činy. Kontrolu pak provádí pomocí paměti, nikoliv praktickým opakováním doma, mezi čtyřmi stěnami, bez partnera a prostředí, před zrcadlem. Paměť mu přivolává všechny akce nejen vlastní, ale i partnerovy, jež tak defilují herci před zrakem, které se rozvíjejí a jsou pak přinášeny na zkoušku bohatší, důslednější a produktivnější. Takový způsob učení zároveň zachycuje nejdůležitější prvek domácí přípravy — rozbor situací pro další nastavbu, neustálé rozvíjení vlastní tvůrčí fantasie v rámci inscenace.

V tomto údobí se nesmí zapomenout na nutnou práci na kultuře slova, a to od prvního okamžiku, kdy herec počíná používat autorův text, aby se nenaučil chyby, které by pak těžko odstraňoval.

*

V závěru zkušeností a poznatků, vyplývajících z aplikace učení Stanislavského na práci oblastního divadla, nutno říci toto: Systém Stanislavského není jen otázkou zkouškového postupu či více nebo méně dobré aplikace technických principů systému na práci v divadle. Mechanické nebo dokonce otrocké přejímání zkušeností a názorů na postup, jak jsme dodnes někde byli svědky, má za následek pouhý formální postoj k systému málo prospěšný, mnohdy dokonce zavádějící a matoucí. Přejímat to, co na příklad získalo Realistické divadlo, bez pochopení příčin jejich bádání, bez rozpoznání a vstřebání všech cest, jež vedly k jejich výsledkům, bude jen a jen plagiátem, nikterak prostředkem pomáhajícím, zapalujícím nadšení a touhu nalézt cestu k novému divadlu.

N. Ostrovskij: Kdo hledá, najde — MOD Kladno — 1953 — Krasavina (E. Hrubá), Balzaminovová (J. Panenková)

Počátek k této cestě nutno vidět už především v hercově ethice, jeho ideových a morálních snahách, je rozvíjet a posilovat. Hercova ethika, toť základní kámen, na kterém bude stát obrovská stavba nového, socialistického umění, jehož úkolem je výstavba vnitřního života hry a rolí a jevištní ztělesnění základního jádra a myšlenky, z nichž se zrodilo básníkovo dílo, ztělesnění pod zorným úhlem socialistické zkušenosti. Takový základní kámen musí být ze žuly, nerozdroben a nerozrušen dvojím životem umělce — jiným na jevišti, jiným v soukromí, nerozmělněn povrchním postojem k umělecké práci, jako by nesoucí pouze zajímavý charakter, neustále se měnící a zahánějící stereotypnost, nabízející snadnou obživu, není-li zájmem herce víc, než pohodlně, bez námahy se dožít svého stáří.

Posláním nového socialistického umělce však není toto malé, na úroveň příživníka ponižující snažení. Umělec, má-li být hlasatelem ideje, které nese naše pokroková epocha, musí zároveň se všemi pracujícími lidmi svléknout zbytky staré kůže a vypěstovat si novou, v níž bude skryto bohatství myšlenek, činů, morální hodnoty umělce. Se starou kůží nutno odložit i brak starých vztahů k tvůrčí práci, otřít s bot bláto pomluv, intrik, závistí, touhy po slávě o rohožku před divadlem, a spolu s tím i všechny drobné starosti, nepříjemnosti, které kazí život a odvracejí pozornost od divadla. Oddat se milovanému dílu tvorby ve prospěch druhých, zapalovat jejich dřímající elán, rozněcovat oheň, z něhož vyrostou a vyrůstají nové, smělé činy. Začít u sebe, zanechat péče o vlastní pohodu, vlastní falešnou „svobodu" práce, odvyknout si sebelitování a společně se všemi pečovat o svobodnou, čistou práci druhých. „Taková péče dá vzniknout atmosféře, která překoná všechny překážky a dá zapomenout na všední mizerii. Za takových okolností se vám bude lehce pracovat. Tuto pohotovost k práci, toto svěží rozpoložení ducha nazývám svou mluvou ‚předpracovním stavem'. S ním je vždy nutno vcházet do divadla. Pořádek, kázeň, etiketa jsou nám potřebny nejen pro obecný řád našeho díla, ale hlavně pro umělecké cíle našeho umění a tvoření. První podmínkou ‚předpracovního stavu' je dodržení zásady: Miluj umění v sobě, nikoliv sebe v umění" — říká K. S. Stanislavskij ve své studii o hercově ethice.

Takový „předpracovní stav", rozšířený na celý hercův denní život, je základem k aplikaci učení Stanislavského, bez něhož bude jakýkoliv princip hluchý, studený, formální. Umělecká kázeň, získávaná nikoliv vnějšími prostředky (pokutami, naříkáním, výtkami), ale vnitřními — z nás samotných, vytvoří zdravou atmosféru, plnou touhy po činu, prosycenou zájmem a nadšením splnit těžké, velké tvůrčí úkoly. V takové atmosféře pak vyrůstá kolektiv, nikoliv už jen „strejcovský" — plný kompromisů, neupřímností, nekritičností, nezdravého ohledu na chyby vlastní i druhých — ale kolektiv, pevný svou jednotící myšlenkou, chráněný ocelovými pancéři jednolitosti práce, kolektiv, jehož výsledky navždy zaženou ráz komedianství, clowství, jež dodnes trčí leckde jako výstražný bod na našem štítě.

Po nastínění těchto požadavků na divadelní kolektiv vyrůstá okamžitě odpověď, tak často používaná právě těmi, kdož brzdí splynutí souboru a brání se systému Stanislavského: „Nelze používat systém, dokud nebudeme kolektivem." Ne tak; to by byl nový oportunismus, právě tak, jako kdybychom slyšeli, že systém vytváří kolektivy. Obě tyto cesty jsou navzájem spletené a spjaté tak, že splývají v jednu jedinou linii úsilí za novým divadlem. Jedna bez druhé už dnes nemůže opravdově žít, nemůže nést jiné, než formální výsledky. Přestaneme-li stavět kolektivy na osobních vztazích, a naopak, budeme-li zásadně spojovat kladné vztahy pracovní, je rozvíjet neustálým bádáním v práci i mimo ni — v kroužcích tvůrčích method, ve společném učení a vychovávání se navzájem — budeme zároveň s touto snahou pociťovat nejen neustálou touhu po vědění, ale i radost z nové práce, plné smělých činů. To je hlavní smysl učení K. S. Stanislavského, které je nám právě pro svůj ideový význam jediným vodítkem v naší nové tvůrčí práci. Připomeneme-li si skutečnost, že právě Čechovův „Racek" byl inscenován pouhými dvěmi zásadními zkušenostmi podle systému Stanislavského, poznáme, že práce systémem není pouhou otázkou technologického postupu či methodiky zkoušek, nýbrž hlavně otázkou ideového růstu umělce, jeho kvalit morálních a ethických, jeho nezištného soužití s kolektivem, vytvářejícím jevištní dílo. Způsob vytváření, rozličný ve svých fázích podle individualit režisérů i herců a jejich duševního rozsahu, je vždy prostředkem, pomáhajícím kráčet vpřed k velkému cíli — jímž je ideovost tvůrčího procesu. Takový cíl klade nekompromisní požadavky na umělce. Stanislavskij v závěru herecké etikety říká:

„Herec, již po povaze umění, jemuž slouží, je členem velké, složité korporace — souboru, divadla. Jejich jménem a pod jejich firmou denně vystupuje před tisíci diváků. Jeho jméno je tak těsně spjato se jménem divadla, že oddělit je nelze. Spolu se svým příjmením nosí herci i jméno divadla. V představě lidí je divadlo nerozlučně spojeno s hereckým i soukromým životem jeho členů. Proto dopustil-li se člen Malého Uměleckého či jiného divadla odsouzení hodného skutku, činu, zavinil-li skandál, tu ať se jak chce omlouvá a třeba dementuje a vysvětluje v novinách, nemůže smazat skvrnu či stín, které jeho chování vrhlo na celý soubor a divadlo. Proto herec je povinen chovat se důstojně i mimo zdi divadla, hájit jeho dobré jméno nejen na kothurnu, ale i v celém soukromém životě."

A proto řídit se pouze methodou či methodami práce K. S. Stanislavského a zapomenout či záměrně se nezabývat tím hlavním, bez čeho systém pozbývá účinnosti a mění se v pouhé formulky tak či onak vytvářené práce, nezabývat se posláním herce, rozvojem jeho lidské hodnoty, je zbytečná, úmorná práce, na jejímž konci nutně stojí zklamání a apatie. Tvůrčí umění bude účinné jedině tehdy, stane-li se hluboce ideovým, prodchnutým velkými a smělými myšlenkami dnešní epochy budování socialismu, výchovy nových lidí. A takové umění můžeme vytvářet jedině tehdy, budeme-li se řídit principy geniálního umělce K. S. Stanislavského i jeho žáku, přejímat zkušenosti, budeme-li studovat a prakticky rozšiřovat systém jako nutného pomocníka vysoce ideového, životně pravdivého divadla, i na oblastní divadla, které svým počtem i posláním tvoří základ čs. divadelnictví, přejímat a uplatňovat všechny hlavní zásady systému vzor technickým i provozním obtížím. Nerozhoduje počet zkoušek, nerozhodují ani rozměry jevišť, rozhoduje jen a jen víra v tvůrčí, pokrokovou, řemeslností a zvyky nespoutanou práci, víra ve správnost poslání československého umělce, čestný a aktivní postoj k našemu lidově demokratickému zřízení.

J. W. Goethe: Egmont — MOD Kladno — 1953 — Klárka (A. Kautská), Egmont (M. Maršálek)

Nová doba si žádá nové lidi. Hluboký a poznání chtivý pohled do učení K. S. Stanislavského, do jeho ideových, ethických i uměleckých principů, nám pomůže k vlastní přeměně v nového, socialistického umělce, abychom pak mohli účinně pomáhat při gigantické přeměně všeho našeho lidu. Neustálé studium, v praxi uplatňované, z nás vytvoří ty umělce, jimž strana a vláda naší republiky dala tak obrovský a čestný úkol — být propagátory současných idejí. Stanislavskij sám o tom říká: „Propagace současných idejí je hlavním cílem našeho umění a úkolem herců je, vyzbrojit se dokonalou tvůrčí technikou k vytvoření postav naší epochy, které tyto ideje nesou."

Je na nás, všech umělcích, tedy i umělcích oblastních divadel, abychom včas a plně pochopili a poctivě, s nadšením splnili tento daný úkol. Takový postoj umělce, spojený nutně s neustálým hledáním nové, bohaté cesty za životní pravdou na jevišti, s neustálým zvyšováním politické úrovně práce i vlastního duševního obzoru, zrodí tvůrčí proces opírající se o bohaté učení K. S. Stanislavského, proces podložený ideou vedoucí k strhujícímu a zapalujícímu účinku, a to je nejhlavnějším úkolem práce všech našich divadel.

DIVADLO

REDAKTOŘI

DR O. POPP

OTA ŠAFRÁNEK

ALENA URBANOVÁ

MASARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arne Nováka 1
602 00 BRNO

ROČNÍK IV

1953

GRAFICKÝ UPRAVILI

J. HANZL

A. DVOŘÁK

VYTISKL

ORBIS, N. P., ZÁVOD 3 JIŘÍHO DIMITROVA

PRAHA VII