

Slovenská teatrologická spoločnosť  
edícia Rozhľady, zväzok 2



rediguje Miloš Mistrík

Recenzovala prof. PhDr. Soňa Šimková, CSc.

Na obálke záber z inscenácie hry Paula Claudela *Výmena* (1914).  
Charles Dullin (Louis Laine), Louise Marionová (Lechy Elbernonová),  
Jacques Copeau (Thomas Pollock), Marie Kalffová (Marthe). Foto Bert

© Miloš Mistrík, 2006

Translation © Martin Brtko, 2006

ISBN 80-968514-3-8

4B 3972

---

# Jacques Copeau a jeho Starý holubník

*Miloš Mistrík*

---



D 112/2007

Slovenská teatrologická spoločnosť vo vydavateľstve VEDA, Bratislava 2006

## ŠKOLA STARÉHO HOLUBNÍKA. PROJEKT TECHNICKEJ ŠKOLY NA OBNOVU FRANCÚZSKEHO DRAMATICKÉHO UMENIA

### I – Dosiahnuté výsledky a vytýčený cieľ

Založenie *Divadla Starý holubník* v októbri 1913, úspech, ktorý korunoval jeho prácu v sezóne 1913/1914, publikum, ktoré sa tam zišlo, mnohé priateľstvá, ktoré vznikli okolo neho, sú dôkazom, že nemusí byť iba snom, keď hovoríme o obnove veľkého dramatického umenia vo Francúzsku, ktoré bude zbavené akejkolvek komerčnej závislosti, založené na porozumení a úzkej spolupráci skupiny nezištných umelcov s elitným publikom.

Dá sa predpokladať, že po vojne naladenie publika dovolí *Starému holubníku* dosiahnuť trvalý rozvoj a veľký význam.

Ak má byť obnova úplná, trvalá, definitívna, musí zasiahnuť neduhy, ktoré chce odstrániť, priamo do srdca. Vo všetkých vetvách nášho umenia musíme vykoreniť rutinu a povrchnosť. Stojí pred nami úloha obnoviť odspodu až po vrch obsadenie divadla. Toto máme na mysli, keď hovoríme „vybudovať na úplne nedotknutých základoch Nové divadlo“. *Ak to nespravíme, neurobili sme nič.*

Ako pobočku *Divadla Starý holubník*, ktoré stále ešte nie dokonalými prostriedkami nasmerúva svoje publikum k náročnejším inscenáciám, sme si teraz dali za cieľ vybudovať *Školu Starého holubníka*, profesionálnu školu umelcov a remeselníkov Divadla budúcnosti.

Podobné školy existujú skoro vo všetkých ďalších európskych krajinách. *Francúzsko ako jediná krajina takúto školu nemá.*

### II – Prvá myšlienka o Škole (1913)

Myšlienka o Škole a myšlienka o Divadle predstavujú jednu a tú istú myšlienku. Zrodili sa spolu. V stati „Pokus o obnovu divadla“ (1.

septembra 1913), po tom, ako sme vysvetlili, v akom duchu zakladáme, dodali sme na tému hercov:

„Keďže naše úsilie o obnovu sa zameriava na charakter a naturel našich členov, ktorí už predtým boli nejako sformovaní inými vplyvmi, nemôžeme nenaraziť na tvrdý odpor. Radi by sme preto našu reformu dostali na vyššiu úroveň. A tak zároveň so založením divadla, popri ňom a v duchu rovnakých zásad by sme chceli vytvoriť aj *hereckú školu*. Poskytovala by bezplatné štúdium jednak veľmi mladým ľuďom či dokonca deťom a jednak dospelým mužom a ženám, ktorí cítia a milujú divadlo, a pochybnými metódami či rutinnými návykmi tento cit ešte nestratili.“

Takto teda sme už roku 1913 vedeli, že význam budúceho podujatia spočíva na Škole, že Škola je vlastným základom budovy; že naše inscenácie budú mať hodnotu a význam iba vtedy, ak sa budú opierať o Školu.

Náročná práca v sezóne 1913/1914 nám nedovolila uskutočniť náš projekt. Bolo treba odsunúť na neskôr veci, ktorými sme podľa logiky mali začať.

### III – Prečo vzniklo Divadlo skôr ako Škola

Aby sme postupovali rozumne, museli sme postupovať proti logike. Aby sme dosiahli praktický výsledok a predovšetkým, aby sme vôbec *existovali*, museli sme prísť na to, že dáme voz pred voly.

Nik by nás vo Francúzsku nepočúval, keby sme začali tým, že by sme hovorili o založení Školy. Hlavne bolo treba pripravovať inscenácie, aj keď iba nerozvinutými prostriedkami. Museli sme privyknuť obecnosť na naše „utópie“, ukázať mu, že sú životaschopné. Bolo treba podať ukážku toho, čo môže herecký súbor, zložený väčšinou z nováčikov, dodať za jeden rok z našich rúk. V tom spočíval prvý krok. Ten sme už spravili. Teraz sa môžeme vrátiť nazad. Dnes existujeme a dost početné obecnosť na nás upiera zrak. Nakoniec sme si vydobyli právo byť počúvaní.

## IV – Divadlo pokladané za Školu

Divadlo a škola sú jedna a tá istá vec. Práve preto sme počas tohto prvého roka 1913/1914 pokladali naše mladé Divadlo za Školu, za laboratórium nášho umenia.

Od júla do septembra 1913 sme odišli s naším súborom na vidiek... Napísali sme vtedy: „Každý deň tam pod vedením svojho vedúceho päť hodín nacvičuje hry z repertoáru. Okrem toho sú dve hodiny pod holým nebom venované čítaniu, ktoré má cvičiť a cibriť intelekt aj hlasovú artikuláciu, výkladu textov (komédií, básní, fragmentov klasickej prózy), ako aj telesným cvičeniam. Výhody takéhoto režimu bude možné naplno oceniť len po niekoľkých rokoch, ale tušiť sa dajú už teraz.“ (Citovaný príspevok)

Pravdu povediac, tieto výhody sa koncom leta 1913 dávali tušiť iba slabo. Tlačil nás čas, chýbali nám skúsenosti a jasné predstavy, hercom úplne vytrhnutým z ich prostredia a ešte nám nedôverujúcim zas chýbala dobrá vôľa, stretávali sme sa s apatiou či dokonca s nepriateľstvom.

Jednako však tento prvotný tréning musel priniesť dobré ovocie. Tréning, ktorý mohol byť v závere sezóny 1913/1914 pokladaný za niečo, čo prinieslo maximálny účinok. Vravíme: *tréning*; nie *vzdelávanie*.

Naše skúsenosti nás v tom období viedli aj k určitým zásadám vzdelávania. Ale jediným naozaj dosiahnutým výsledkom bolo *puto spolupatričnosti* medzi naším mladým súborom a nami, bola dôvera, ktorú v nás od tej chvíle skladali títo mladí ľudia, bol výsledok výchovy v najširšom význame tohto slova – vyplývajúci z ich práce, z ich spoločného života, výchovy vedenej a inšpirovanej jedinou osobnosťou, ktorá sa bez rátania odovzdala v ich prospech. Už vtedy sme pochopili, že tam je reálny, živý princíp, schopný splodiť niečo veľké a trvalé.

Celému nášmu súboru sme obnovili trojročný angažmán a rozšírili sme ho o niekoľkých členov: leto 1914 sme chceli zasvätiť štúdiu prostriedkov ako založiť Školu – keď vypukla vojna.

## V – Činnosť Starého holubníka cez vojnu

Hneď po vyhlásení vojny všetci muži zo súboru boli mobilizovaní, alebo sa dobrovoľne prihlásili do armády, takže sme nijako nemohli

pomýšľať na ďalšiu sezónu *Divadla Starý holubník*. Mali sme však aj iné dôvody, a to slušnosť a vlastné rozjímanie.

Dlhé pozastavenie činnosti cez vojnu vytvorilo na druhej strane jedinečný priestor na seriózne, pomaly postupujúce hľadania. V úsilí prichystať sa na budúcnosť sme pokračovali, len čo sa to dalo, od novembra 1915 v našich pripravách.

V tomto čase sme vlastnými prostriedkami, čiže bez akéhokoľvek zdroja, vytvorili zárodok budúcej *Školy Starého holubníka*.

1. Tým, že sme v Klube rytmickej gymnastiky na ulici de Vaugirard č. 52 dali dokopy niekoľko detí, chlapcov a dievčat, ktorých prvé cvičenia nám vnukli istotu, že pri správnom metodickom vedení dospejú k očakávaným výsledkom;

2. Tým, že sme v Divadle pravidelne sústreďovali jednak ženskú zložku súboru *Starého holubníka* – aby pracovala takmer elementárnym spôsobom; jednak niekoľko mladých žien a mladých mužov, novo získaných, z ktorých viacerí rozšíria rady divadelného súboru pri znovutvorení.

Pracovali sme však za veľmi nepriaznivých podmienok. Ak má naša práca priniesť ovocie, nevyhnutne musí byť kontinuálna a organizovaná. Dospelí nám môžu venovať iba malú časť svojho času, keďže si musia zarábať na živobytie. Nábor detí naráža na ťažkosti, ktoré sa budú dať prekonať iba v ten deň, keď budeme vstave kompletne finančne vydržiavať a nachovať skupinu žiakov.

## VI – Vytvorenie Školy Starého holubníka

Zatiaľ navrhujeme vybudovať *Školu Starého holubníka* na báze *Organizácie pre pomoc vo vojnových časoch*.

Chceme, aby sa na jar 1916 na vidieku, vo väčších priestoroch zariadených na tento účel ustanovili:

1 – Skupina 10 žiakov v detskom veku.

2 – Skupina 10 žiakov v dospelom veku (v opatere, alebo budúcej opatere *Starého holubníka*).

Dvadsať ľudí, ktorých ubytovanie, stravu a celkovú starostlivosť bude kompletne hradíť Škola.

3 – Skupina 6 profesorov (platených aj dobrovoľníkov).

Je samozrejmé, že Riaditeľ *Divadla Starý holubník* bude zadarmo vykonávať aj celkové vedenie školy.

Uvedomujeme si, že teraz, uprostred vojny, nie je možné kompletne postaviť na nohy takú dôležitú a komplexnú organizáciu. Škola vojnových čias bude pre nás hlavne poľom na experimenty. Ale ak získame prostriedky na jej skutočnú existenciu, už teraz sme pevne presvedčení, že dosiahnuté výsledky pritiahnu pozornosť a obohatia podporu.

## VII – Cieľ Školy

Máme za sebou takmer ročnú skúsenosť s existenciou *Divadla Starý holubník*: dva mesiace prípravných prác (júl-september 1913), osem mesiacov prevádzkovania (október 1913 - máj 1914). Vieme, a vie to aj publikum, čím sa za desať mesiacov stal súbor pätnástich mladých inteligentných hercov, dobre naladených, prijímajúcich naše rady, vyvíjaných vytrvalou spoločnou prácou a už nasiaknutých ovzduším, ktoré *Divadlo Starý holubník* okolo nich vytvorilo.

Vychádzame zo skúseností, získaných výsledkov a z nespochybniteľných faktov.

Program Školy nie je nič iné, ako hlbšie rozpracovanie metódy, ktorá sa už osvedčila v praxi a ktorá bude postupne prenikať do radov čoraz novších, mladších a prispôsobivejších jednotlivcov.

Zachováваме celý náš prvý, už scelený a osvedčený súbor.

Popri ňom skupina žiakov vo veku 20 až 25 rokov, vybraná spomedzi mladých profesionálnych i amatérskych hercov, ktorí prichádzajú k nám sami od seba. Táto prvá zostava Školy o také dva-tri roky a možno, že už v prvom roku, sa prepojí so súborom, doplní jeho rady, posilní ho, bude získavať čoraz významnejšie miesto v jeho rámci. Už nikdy nebudeme odkázaní na náhodných spolupracovníkov. Naši najlepší žiaci si budú zvykať na scénu, hrať tam malé úlohy. Budú to horliví a aktívni štatisti, ktorých dobre spoznáme a ktorí tu získajú dobrú disciplínu. V prípade choroby alebo nehody niektorého z interpretov, Škola ponúkne „náhradníkov“.

V druhom rade je tu skupina žiakov vo veku 16 až 20 rokov, ktorí v horizonte piatich-šiestich rokov budú pre *Starý holubník* hercami už dobre nasýtenými princípmi nášho umenia, a to tým viac, že si ich

osvojovali vo veku, keď telo i duch sú ešte dostatočne prístupné a pružné.

Napokon tretia a posledná skupina Školy pozostáva z detí vo veku od 10 do 15 rokov. O takých desať rokov a možno aj skôr budú ukážkou ucelených výsledkov profesionálnej výchovy, ktorú absolvujú budúci herci *Starého holubníka*.

Z tohto krátkeho prehľadu vidno, akou nevyčerpatelnou zásobárňou mladosti a energie sa Škola môže stať, aký večný obeh života zaistí *Starému holubníku*, do akej miery je podmienkou i garantom jeho existencie, rozvoja a sviežosti.

Prostredníctvom ustavičnej interakcie medzi Školou a Divadlom, medzi Divadlom a Školou, chceme vstúpiť ten istý živý duch celej našej naozajstnej rodine či *umeleckému bratstvu*.

Chceme vychovávať *Služobníkov Divadla* v ovzduší jednoduchosti, pravdy, priateľstva, práce a nezištnosti. Naši žiaci sa naučia pristupovať k svojmu umeniu nie ako k ľahkej hre, ku skvelému a výnosnému remeslu, ale ako k ideálu, ktorý, ak sa má dosiahnuť, si vyžaduje popri veľkom odriekaní, tvrdú prácu, húževnatú, komplexnú a často nevďačnú. Prácu, ktorá sa nevykonáva iba ústami, ani iba ústami a dušou, ale aj telom, srdcom, celou osobnosťou, všetkými schopnosťami, celým bytím.

Našich žiakov chceme ochrániť pred deformáciami, čiže zabezpečiť normálnym bytostiam harmonickú výchovu tela a ducha, umožniť im rozvinúť individuálne vlastnosti v spoločnom duchu. Pousilujeme sa preto čo najdlhšie ich udržať v stave mladistvosti, takpovediac nevinosti ich samých, aj umenia, ktoré majú vykonávať.

Nielenže ich uchránime styku s modelmi, ktoré by ich okamžite viedli k napodobňovaniu ich virtuóznosti; nielenže im zakážeme kontakt s takzvanou tradíciou, ktorá zväzuje ruky aj najspontánnejším; ale kvôli výchove im okrem toho zabránime siahnúť po akomkoľvek mechanickom prostriedku, po akomkoľvek omieľaní textov a dokonca na dosť dlhý čas aj po hlbšom prieniku do akéhokoľvek textu. Známym dôsledkom oficiálnych metód vzdelávania je zavalenie žiakov trikmi a zlozvykmi, namiesto pokroku postupné vnútenie návykov, ktoré prenikajú celú osobnosť na úkor senzibility. K takýmto metódam sa rozhodne obrátíme chrbtom.

Napokon, my chceme formovať komplexných hercov, ktorým nič z ich umenia nie je cudzie, schopných reagovať na každú požiadavku

svojho remesla, hercov, ktorí budú podobne ako Taliani v 16. storočí zároveň spevákmi, tanečníkmi, hudobníkmi, žonglérmi, akrobatmi aj improvizátormi.

Tu prichádzame k vymenovaniu jednotlivých okruhov cvičení, ktoré sa budú uplatňovať v *Škole Starého holubníka*.

## VIII – Chod Školy

### 1 – Rytmická gymnastika. Metóda Dalcroza

Naše rozhovory s pánom Jaques-Dalcrozom, naše štúdium jeho metódy, návšteva v jeho Ženevskom inštitúte v októbri 1915, nás presvedčili o výnimočnej účinnosti Rytmickej Gymnastiky, pokladanej za „základňu špecializovaného štúdia“. Bude uplatňovaná ako „prvý krok vo výchove dieťaťa“ s cieľom „naučiť ho, ako spoznať sám seba, privyknuť ho na život a prebudíť v ňom pocity ešte predtým, ako ich bude môcť opísať“.

Pán Jaques-Dalcroze, ktorý sa o naše podujatie zaujíma, nám poskytne jedného zo svojich žiakov, ktorý bude učiť tých našich Rytmic-kú Gymnastiku. Sám bude chcieť dozerať z času na čas na dosahovaný pokrok.

### 2 – Technická gymnastika. Atletické športy. Šerm

Každé ráno na prebudenie bude polhodina venovaná cvičeniam technickej gymnastiky a dýchacích pohybov. Telesnej hygieny a tréningu tela. Rozvíjaniu schopností telesného otužovania. Herec, aby sa mohol naplno odovzdávať a aby si zároveň zachoval kontrolu nad nervami, musí ovládať komplexnú škálu svojich fyzických schopností.

S rovnakým účelom podpory fyzického rastu sa budú praktizovať atletické športy.

Šerm bol odjakživa súčasťou hereckej školskej prípravy.

### 3 – Akrobacia a hry na rozvoj obratnosti

Dať hercovi spolu so silou takú telesnú ohybnosť, takú dokonalú elasticitu a ovládanie všetkých údov či takú zručnosť rúk atď., aké sme mali v starej komédii, ktoré zväčšia možnosti réžie a umožnia najnepredvídateľnejším spôsobom nekonečné variácie, umožnia interpretácie komických alebo odľahčených úloh v komédii a vo fraške.

Akrobatické cvičenia a hry na rozvoj obratnosti (skoky, premety, udržiavanie rovnováhy, žongľovanie) bude vyučovať klaun.

### 4 – Tanec

Technický tanec. Charakterový tanec. Je neoddeliteľne spätý s hrami a zábavnými predstaveniami starej talianskej komédie, francúzskej klasickej komédie, španielskych „medzihier“, Shakespearovej komédie a anglických „masiek“ – nehovoriac o obradnom tanci antických tragédií.

Nielen žiaci, ale aj všetci herci Starého holubníka budú chodiť na hodiny tanca. Neskôr bude môcť Škola vytvoriť osobitný menší tanečný súbor.

### 5 – Solfeggio a spev

Rovnako to bude so spevom.

Herec musí pravdaže vedieť interpretovať prípadné spevné časti roly. Ak sa stane, že je do deja pripojená nejaká spievaná medzihra, bude vhodnejšie zveriť jej vykonanie priamo hercom, nie prestrojeným spevákom, ktorí svojím typickým vystupovaním a priveľmi dokonalým spevom znižujú pôžitok z komédie.

Hodiny spevu bude viesť pani Engel-Bathoriová.

### 6 – Rozličné hudobné nástroje

Nejde o to vychovávať virtuózov, ale primerane naučiť hercov základy zaobchádzania s niektorými nástrojmi, ktoré sa najčastejšie vyskytujú v komédii alebo v dráme, ako napríklad: klavír, gitara, mandolína, flauta, trúbka a bubon.

Bolo by žiaduce, keby Škola mohla okrem toho vychovať niekoľko hudobníkov pre Divadlo.

### 7 – Všeobecné vyučovanie

Pre deti by všeobecné vyučovanie pozostávalo z dvoch vyučovacích hodín denne, venovaných štúdiu školských predmetov.

Pre dospelých by všeobecné vyučovanie spočívalo na rozvíjaní ich vedomostí, formovaní vkusu, kultúrnom obohacovaní, ktoré by sa robilo skôr formou konverzácie a rozhovormi, než štúdiom kníh. Tieto rozhovory sa budú zameriavať najmä na dejiny umenia a literatúry, na



dejiny Divadla a Divadelných umení. Profesori, spisovatelia, umelci, priatelia *Starého holubníka* budú sami variovať tieto rozhovory. Žiaci budú vedení k tomu, aby si robili prednášky na vybrané témy.

### 8 – Hry

Tu sa dotýkame priamo dramatického umenia v pravom slova zmysle. A práve v tomto bode, najcitlivejšom v našom výskume, lebo je ešte priveľmi čerstvý, sa nám najťažšie vyjadruje slovami. Trocha nás to vykoľajuje.

Pozorujeme dieťa pri jeho hre. Skôr ako ho my sami začneme učiť, opatrne ho požiadame, aby nám ukázalo, akými prostriedkami, akou skrytou metódou, akými figlami ho dokážeme priviesť k zrozumiteľnému dramatickému výrazu bez toho, aby kvôli nám stratilo prirodzenú spontánnosť, jednoduchú sviežosť. Práve na hre, ktorou deti vedome či nevedome napodobňujú všetky ľudské činnosti a city, ktorá je pre ne prirodzenou dráhou k umeleckému výrazu a pre nás živou zásobárňou tých najautentickejších reakcií – práve na hre by sme chceli vybudovať nie systém, ale vzdelávaciu skúsenosť. Dieťa by sme chceli rozvíjať tak, že ho pritom nebudeme deformovať, a to prostriedkami, ktoré nám dá samo k dispozícii, ku ktorým samo pociťuje najväčšiu náklonnosť, hrou v hre, hrami nepozorovane podliehajúcimi disciplíne a pritom oduševnenými. A prvým sprostredkovateľom, najsubtilnejším prostredníkom medzi nami a dieťaťom, aký sa ponúka, je *hudba*. Prvý pokus o náš vplyv sa urobí prostredníctvom „hudobného zážitku“, ktorému ho učíme, čiže prostredníctvom *Rytmickej Gymnastiky*, ktorá sama je už hrou zdisciplinovanou najjemnejšími a najnepatrnejšími silami.

Niekde v bode stretnutia gymnastiky s prirodzenou hrou sa azda nachádza tajomstvo, odkiaľ bude prýštiť naša metóda. V určitom momente rytmického výrazu azda z neho samého fatálne vytryskne hlasový výraz – najprv krik, zvolanie, potom slovo. Na ktoromsi stupni improvizovanej hry, hranej improvizácie, dramatickej improvizácie, sa nám vo svojej novosti, vo svojej sviežosti zjaví dráma. A tieto deti, o ktorých sa nazdávame, že sme ich majstrami, nám jedného dňa budú patriť.

### 9 – Čítanie nahlas

Umenie prednesu a herecké umenie sú dve veľmi rozdielne ume-

nia. Ale ak úplne jasne chápeme, že vynikajúci prednášateľ môže byť prípadne iba priemerný herec, je ťažšie pochopiť, že dobrý herec by bol úplne neinteligentným a nezrozumiteľným prednášateľom. Bol by určite chybou, keby sme od herca požadovali, aby bol virtuózosom čítania. Ale myslíme si, že cvičenie prednesu môže jeho umeniu prospieť. Vo všeobecnosti herci nevedia, nemôžu čítať nahlas. Máme teraz na mysli čítanie na prvé videnie. Herci nevedia *dešifrovať* predlohu. V tom spočíva nedostatok mechanizmu.

Naše stupňované cvičenia hlasného čítania textov, videných prvýkrát, sledujú dvojaký cieľ: intelektuálny rozvoj kombinovaný so zdokonaľovaním vokálnej artikulácie. Na to, aby človek čítal dobre, pri sebakontrolu vlastnej reči a hlasových registrov, musí mať myseľ v ustavičnej bdelosti, nesmie sa nikdy *opúšťať*, musí rýchlo chápať a presne sa vyjadrovať. Takto azda herec premôže svoj prirodzený sklon upadať do bežných intonácií, ako aj ďalšie známe prekážky, ako je pomalosť, lenivosť, ktorá sa prejavuje pri jeho prieniku do textu a ktorá núti režiséra na prvých skúškach, aby mu predžuval všetky repliky.

Čítať nahlas text, ktorý ešte nebol nacvičovaný, znamená pokúšať sa o jednoduchý a úprimný výraz, ktorému nijaký umelý trik nepríde požičať svoje lži. Znamená to znovu nájsť trochu naivitu. Znamená to skrátka naučiť sa pristupovať k mysleniu určitého autora v úplne dobrej viere, v úplnej pokore, znamená to podriaďiť sa citu, zbierať slová v ich čistej podobe a najbližšie k tomu, čo priamo vyjadrujú, bez úsilia niečo k nim navyše dodať, iba ten sprievodný zážitok z ich rozkrývania.

Dobré čítanie zbavené afektovanosti, to je ten pravý slobodný terén, na ktorom sa má stavať zdravá interpretácia.

Pri prednese sa budú uprednostňovať opisné, naratívne alebo abstraktné texty, ktoré nie sú vhodné na budovanie efektu. Ale čítania iného druhu, teda čítania drám alebo komédií, budú žiaka cvičiť v tom, aby dokázal rýchlo vystihnúť farbu scény, tón postáv a celkový pohyb dialógu.

### 10 – Básnické recitácie

Odtrhnúť si plody z básnických sádov na vyváženie každodennej roboty a pre duchovný vzrýv. Študovať všetky druhy poézie, počnúc Homérom, dôverne sa oboznámiť so všetkými básnickými metrami, vyjadriť poetickú emóciu nie vypracovaným a odborným spôsobom, ale spontánne, ako keď znie ozvena presne v tej chvíli, keď vás zasiah-

ne, usilovať sa pozdvihnúť s čo najväčšou prostotou až k čistému lyrizmu: to je korunovácia nášho umenia.

### 11 – Študovanie repertoáru

Za základ štúdia poslúži najmä klasický francúzsky repertoár. V ňom vidíme najväčšiu vzdelávaciu silu. Vyžaduje si prirodzenosť a štýl. Je taký jednoduchý, taký silný, takej strohej krásy a takpovediac taký drsný, takej málo nadbiehajúcej formy, že neponúka nijaký záchytný bod na vytváranie dojmu zručnosti, ani klamanie o šikovnosti.

Pravdivosť klasickej interpretácie neznáša vonkajškovú afektovanosť nejakej akože estetickej novinky, ani mrmlanie servilnej tradície, z ktorej sa vytratil život. Aj v tradícii môže dôjsť k obnove, ona predsa nelipne na litere niektorých obradov. Tradícia je číry duch. Žije z vnímavosti a invenčnosti. Preto sa budeme úplne prirodzene znovu dostávať do stavu vnímavosti, do invenčného naladenia voči repertoáru, ktorého skutočná tradícia je v našej francúzskej krvi, v našej vnímavosti a v našej fantázii francúzskych umelcov.

Ibaže ako opäť vdýchnuť život interpretácii diel, potvrdených niekoľkými storočiami akademizmu? Text od Racina či Molièra vo chvíli, keď sa ho zmocňuje najmladší žiak, je už preňho zafažený skúsenosťou, akoby unavený pridlhým používaním, školskými poučkami zbavený sviežosti, vysušený generáciami hercov, ktorí zdanlivo z neho vyžmýkali všetku šfavu. Ducha už nemá čím prekvapiť, pre ústa je bez chuti. A keď sa s týmto starým textom pokúša popasovať nový herec, voľky-nevoľky zapojí do hry pamäť, takisto priveľmi ústretovú k spomienkam zhromažďovaným už od detstva.

Nuž, ak je tento tradíciou ošúchaný text prekážkou, ktorá našim žiakom má brániť dosiahnuť súlad s duchom veľkých klasikov, tak tento text jednoducho odstránime.

Napríklad Molièrove komédie ponúkne na štúdium v podobe scenárov alebo náčrtov, skeletov deja a charakterov, ktoré herec na základe svojho vlastného nadšenia, za pomoci *improvizácie* oživi a zaľudní, odeje do nových farieb.

Až neskôr, keď žiak znovu nájde prirodzený prízvuk, životný pohyb a entuziazmus, tak mu za odmenu tento text, odložený bokom do bezpečia, tento neskrátený, nádherný text klasického diela v celej jeho kráse a dokonalosti zrekonštruujeme.

### 12 – Improvizácia

Ale improvizácia je umenie, ktorému sa treba naučiť...

„*Herci študujú tlačené libretti s povolením vrchnosti*“ – napísal Nicolo Barbieri v *La Supplica*, „*discorso famigliare interno alla commedia mercenaria*“ – je pravda, že prídu na veľa vecí, ale neodvážia sa pritom pustiť sujeta. Autori týchto sujetov alebo scenárov hľadali čo najpravdepodobnejšie zápletky a usporiadali ich podľa pravidiel poetiky. Herci potom popracujú na tom najnevynutnejšom, aby dokázali čo najlepšie stvárniť pridelené postavy. Zafúbenci a ženy študujú dejiny, fabulu, rýmy a prózu a jazyk v celom jeho bohatstve. Tí, čo majú rozosmiať publikum, si lámú hlavu, aby prišli na nové frašky... atď.

Umenie improvizovať nie je iba dar. Získava sa a zdokonaľuje štúdiom.

Pred niekoľkými storočiami prekvitalo v Taliansku a vo Francúzsku. Je teraz úplne mŕtve a môžeme sa pokúsiť vdýchnuť mu opätovne život?

Skutočný súbor – ako povedzme donedávna súbor v *Palais-Royal* a do istej miery súbor vo *Variétés* dnes – ktorý zvykne hrať skupinovo, môže sa pokúsiť pri niektorých slabších textoch o vydarené, ba dokonca brilantné improvizácie. Ich herci nevkladajú do dialógov vlastné *lazzi*, ktorými sa často len zvýrazní banalita ich úlohy.

Viac či menej degenerovanými improvizátormi sú revuálni herci, music-halloví komici – najmä v ľudových music-halloch, ktoré viac komunikujú so svojim obcenstvom – a najmä cirkusoví *klauni*.

Existujú v bežnom živote (na verejnom priestranstve, v „bistrách“, v kasárňach, na svadobných hostinách a ľudových slávnostiach, na niektorých jarmočných pódiiach a medzi pouličnými predavačmi a mastičkármí) vynikajúci balamutiči a improvizátori.

Aj mnohé spoločenské hry vychádzajú z jednoduchej komédie. Zábavnými predstaveniami tohto druhu sa viackrát zaoberal Maurice Sand s jeho priateľmi, čo ho okolo roku 1848 priviedlo k pokusu o obnovenie *commedie dell'arte* v malom divadle v Nohante.

Teda, navôkol nás pretrvávajú tendencie, schopnosti, vkus, ba dokonca čosi ako tradícia, tu i tam nachádzame iskry, od ktorých sa môže znovu rozhorieť staré umenie improvizovanej komédie, musí len natrafiť na priaznivé prostredie.

Preto nespokojní s návratom k improvizácii ako k nejakému cviče-

niu a aby sme obnovili tú právu interpretáciu klasickej komédie, pôjdeme v našich pokusoch o niečo ďalej a pousilujeme sa obnoviť žáner: *Novú Improvizovanú Komédiu*, s modernými postavami a sujetmi.

Bez toho, aby sme tu upresňovali celý projekt a metódu, to urobíme, keď príde ich čas, vidíme už teraz, do akého bodu sa zbiehajú všetky aktivity *Školy Starého holubníka*: gymnastika, akrobacia, cvičenia obratnosti, hudba, tanec, spev, pozorovanie a slávenie detských hier... Pripojme si k tomu *Pantomímu*, štúdium „bohatstva jazyka“, všetkých tých veľkých francúzskych umelcov frašky, a to od stredoveku dodnes, a napokon štúdium prvkov dramatickej a hudobnej kompozície.

## IX – Umelci a remeselníci divadla

Nasledujúc v tomto príklade pána Edwarda Gordona Craiga, ktorý roku 1913 založil vo Florencii (Arena Goldoni) *The School for the Art of the Theatre*, *Škola Starého holubníka* si dáva za cieľ poskytnúť svojim žiakom všetky technické zručnosti, ktorých využitie musí prispieť k dokonalej realizácii nového Divadla. Budeme vychovávať v rovnakej atmosfére umelcov i remeselníkov: návrhárov, dekoratívnych maliarov, farbiarov odevov, konštruktérov, stolárov, strojníkov, elektrikárov, rekvizitárov, kostymérky a garderobierky atď.

Táto vetva vyučovania sa bude deliť na tri triedy:

- a) Kreslenie a modelovanie
- b) Šitie a strih
- c) Ručné práce.

Najsamprv budú žiaci navštevovať všetky hodiny. Iba postupne podľa spôsobilosti sa budú špecializovať.

Následne rôzne špecializácie budú sa vychovávať navzájom medzi sebou, pričom každý člen *Školy*, každý herec *Divadla* bude musieť získať, ak už aj nie hlbokú znalosť, tak aspoň jasnú predstavu o všetkých javiskových umeniach a scény, ktoré mu jeho špecializácia nikdy nesmie celkom zatieniť.

## X – Povojnová úloha Školy

V povojnovom čase sa *Divadlo Starého holubníka* nepochybne bude môcť vrátiť k svojej normálnej činnosti iba po dlhšom či kratšom období reorganizácie, práce a uvádzania do pôvodného stavu. Keď bude existencia *Školy* riadne podchytená, a to materiálne i morálne, potom prichýli našich umelcov vojakov, do jej lona sa navrátia k civilnému životu, tam nájdu zabezpečenú podporu a pripravené prostriedky tak, aby boli hodné ich aj školy, na nové otvorenie nášho domu, ktorý im je taký drahý, ktorý je ich domom, o ktorom vedia, že ho čakajú na nich, vytrvalo a dobre strážime.

Taký je v hrubých črtách program veľkého diela. Možno sa bude zdať priveľmi ambicióznym... Vyžaduje si predovšetkým silnú vôľu, absolútnu oddanosť, ktorá netrpezlivo čaká, kedy sa už bude môcť pustiť do práce.

Stačí, ak sa nám dostanú prostriedky na polozenie základov. My už budeme vedieť postaviť po tehličkách celú budovu.

V októbri 1913 a v prvých týždňoch existencie *Starého holubníka* stretávali sme sa s mnohými úškrnmi. O osem mesiacov neskôr neveriaci boli nútení uznať, že sme neporušili ani jeden sľub.

Tu netreba už nič dodávať.

(*La Semaine littéraire de Genève*, máj 1916)

COPEAU, Jacques: *L'École du Vieux-Colombier. Projet d'une École technique pour la rénovation de l'Art Dramatique Français*. In COPEAU, Jacques: *Registres VI – L'École du Vieux-Colombier*. Paris : Gallimard, 2000, s. 124-141.



## HERCOVE ÚVAHY NAD DIDEROTOVÝM PARADOXOM

K veľmi ušľachtilej predstave o divadle sa u Diderota pridružuje aj vznešená koncepcia funkcie herca.

Hercovo umenie – hovorí – si vyžaduje „veľké množstvo vlastností, ktoré príroda len zriedka spojí v jednom človeku, takže nachádzame viac veľkých autorov ako veľkých hercov“. (*Encyklopedický slovník. Heslo Herec*)

„Nepoznám stav, ktorý by vyžadoval vyberanejší vzhľad a počestnejšie mravy ako divadlo.“ (*Druhý rozhovor o nemanželskom synovi*)

Zachádza až tak ďaleko, že uvažuje o pozdvihnutí divadla pomocou hercov a dokonca sa na to pozerá ich pohľadom. Lebo keby básnik mohol zveriť svoje diela výlučne ľuďom z *dobrej spoločnosti*, musel by ich mať v prvom rade v úcte. Získal by tým sám na čistote, delikátnosti, na elegancii. A spolu s ním by získali aj diváci.

Dojíma nás pohľad na to, ako veľký mysliteľ preukazuje úctu služobníkom scény, a to tak, že od nich vyžaduje predovšetkým noblesu, ktorá ich zaväzuje.

Ale keď Diderot uprie pohľad na postavenie herca a na jeho charakter, prepadne najhlbšiemu pesimizmu. Ak sa niekto chce dať na „takú peknú profesiu“, je to iba v jeho „nedostatku školovania, biede a liberálnosti“. Diderot ľutuje, že nevznikla nijaká zdravá doktrína na to, aby vzbudila, čo príroda sama nevytvorí: „Ak vidáme tak málo skutočných hercov,“ hovorí, „je to preto, že rodičia nepredurčujú svoje deti pre divadlo; preto, že sa na to nepripravuje už v mladšom veku v rámci vzdelávania; preto, že herecký súbor nie je – ako by mal byť v národe, kde by sa k funkcii oslovil ľudí zhromaždených, aby sa poučili, zabavili aj napravili, pripojil i význam, pocty a odmeny, ktoré si tento súbor zaslu-



huje – združením, ako všetky ostatné spolky, vytvoreným zo subjektov pochádzajúcich zo všetkých rodín danej spoločnosti a uvedeným na scénu ako do služby, do paláca, do kostola, a to prostredníctvom výberu alebo vkusu a súhlasu ich prirodzených tútorov.“

Diderot mohol dodať, že najnáchylnejší na zdravé aspirácie medzi hereckými učňami, najmenej sa vzpierajúci disciplíne, sú často tí, ktorí sú zároveň najmenej nadaní. A mohol sa spýtať, či sila hereckého talentu nie je v nepriamej úmernosti k inteligencii a cnosti, a či teda najvykikajúcejší herci, napriek tomu, že divadlu prepožičiavajú lesk svojich osobností, nie sú spravidla zároveň aj najväčšími nepriateľmi dramatického umenia.

Diderot ich pokladá za „šašovských, uštipačných a chladných, pompéznych, rozmarných, zisťných, uzavretých, nestálych, márnomyseľných, namyslených“ atď. Pochybuje, že by tento druh mal nejakú dušu. A uzatvára takto: „Sú exkomunikovaní. Myslíte si, že dôsledky nepretržitého zneuctovovania by sa mohli neprejavovať a že pod farchou hanby je duša dostatočne nezlomná, aby sa udržala na Corneillovej výške?“

Tu už nedáva za vinu podmienkam, v ktorých herec pracuje, ale jeho podstate. Tu nejde o to, že prirodzenosť pokazila samotná herecká funkcia. Funkcia je poklesnutá preto, že zlá je podstata. V tomto odsúdení je veľa zlosti. Je taká vášnivá, aká veľká je jeho láska k divadlu.

„Mám vynikajúcu predstavu o veľkom hercovi,“ píše trudnomyseľne, „takýto človek je zriedkavý...“

O to zriedkavejší v skutočnosti – a o to väčší, keď sa naozaj objaví – že remeslo, ktoré vykonáva, ohrozuje priamo aj človeka, jeho integritu, jeho vznešenosť.

Shakespeare hovorí (*Hamlet. 2. dejstvo, II. výstup*), že podstata herca je proti prírode, že je strašná a zároveň obdivuhodná. Vyjadruje to jedným slovom: *Monstrous*.

U herca nie je strašná lož, lebo on neklame. Ani podvod, lebo nepodvádza. Ani pokrytectvo, lebo svoju monštruóznú úprimnosť vkladá do bytosti, ktorou sám nie je, ale vôbec nie preto, aby vyjadril čosi, čo v skutočnosti necíti, ale aby cítil imaginárno.

To, čo tu znepokojuje filozofa Hamleta rovnako, ako v jeho ďalších

pekelných zjaveniach, je, že ľudská bytosť využíva svoje prirodzené schopnosti na vymyslené veci.

Herec riskuje, že stratí svoju tvár i dušu. Myslí si, že sú narušené, alebo ich už vôbec nenachádza, keď ich potrebuje, aby sa vrátil k sebe samému. Jeho črty sa už neobnovia, jeho výzor a vyjadrovanie ostávajú priveľmi nekoncentrované, odpútané, akoby odpojené od duše. Ani samotná duša, pričasto vyrušená hrou, priveľmi unášaná, priveľmi dokrkvaná imaginárnymi vášňami, vypätá umelými návykmi, nie je ukotvená v realite. Celá osobnosť herca sa ani v bežnom styku s ľuďmi nedokáže zbaviť stigiem čudného povolania. Keď sa vracia medzi nás, vyzerá, akoby prichádzal z iného sveta.

Herecká profesia má tendenciu zbaviť herca prirodzenosti. Je dôsledkom intuície, ktorá človeka vedie k tomu, aby vyšiel zo seba a žil v inej podobe. Jednako je to profesia, ktorú ľudia nenávidia. Myslia si, že je nebezpečná. Pripisujú jej nemorálnosť a odsudzujú ju pre jej tajomnosť. Takýto farizejský postoj, ktorý sa nijako nezmenil ani pri tej najväčšej sociálnej tolerancii, je odrazom hlboko zakorenených predstáv. Podľa nich herec robí niečo zakázané: predstavuje svoje človečenstvo a zahráva sa s ním. Jeho zmysly a rozum, jeho telo a nesmrteľná duša mu predsa neboli dané na to, aby nimi narábal ako nejakým náradím, ktoré môže znásilňovať a prevracať, ako sa mu zapáči.

Ak je herec umelcom, tak spomedzi všetkých umelcov je tým, ktorý obetuje najviac zo svojej osobnosti službe, ktorú vykonáva. Nemôže nič urobiť bez toho, aby sa sám neodovzdal, a to nie abstraktne, ale konkrétne – telo i dušu, bez nejakého sprostredkovania. Je zároveň subjektom i objektom, príčinou i cieľom, materiálom i nástrojom, výsledkom tvorby je on sám.

Tu spočíva to tajomstvo, že človek môže o sebe premýšľať a so sebou zaobchádzať ako s materiálom vlastného umenia, narábať so sebou

ako s nástrojom, s ktorým sa musí zároveň stotožniť, ale zároveň aj od neho neustále dištancovať, súčasne byť tým, čo koná, aj tým, na kom sa koná, byť obyčajným človekom i bábkou.

Toto ľudí, čo vidia iba vonkajší hercov mechanizmus, vedie k tvrdeniu, že ohýbanie svalov a triky, ktoré používa, nemajú nič spoločné s postupmi tvorivého umenia.

Iných to zas vedie k vyjadreniam, že, prísne vzaté, človek, ktorý tvorí, nemôže byť sám sebe zároveň materiálom i nástrojom svojej tvorby. Daný problém si teda vyriešia tak, že intelekt oddelia od mechaniky, odmietnu herca a dajú pred ním prednosť bábke.

Diderot herca akceptuje. Pozná ho. Väčšina jeho postrehov týkajúcich sa herca je správna. Vyvodil by z nich iba rozumné dôsledky, keby nebolo toho konfliktného myslenia, čo je jeho slabosťou, keby nebolo tej prehnanej záľuby všade hľadať paradoxy, čo sa mu vidí ako niečo odlišujúce jeho pohľad od všeobecného názoru.

Od herca požaduje „veľa úsudku“. V tejto veci mu dáme radi za pravdu, a to proti tým, ktorí by chceli znížiť naše remeslo, vyhlasujúc ho za nevhodné na náročnejšie intelektuálne úlohy... „V tomto človeku by som chcel mať,“ hovorí, „chladného a pokojného pozorovateľa...“ Ide mu o veľkého herca. To ale znamená, že by mal mať tú istú vlastnosť, bez ktorej sa nezaobíde nijaký veľký umelec: „Preto požadujem prenikavý um...“ Áno. Ale Diderot dodáva: „a nijakú citovosť“. A tu je ten paradox, ktorý všetko pokazí. Najagresívnejšiu formu nadobudol v *Poznámkach o Garrickovi*. Mohli sme sa tam dočítať, že: „Vznešených hercov vytvára nedostatok citovosti.“ Táto veta, keď bola napísaná, musela Diderota naplniť veľkým nadšením. (Ako víchor, ktorý jeho myseľ privádza k šialenstvu!) Avšak keď mal túto vetu zopakovať v *Paradoxe*, pochopil že preháňa, a takto ju poopravil: „Vznešených hercov pripravuje...“, čo už veľa neznamená.

Bolo by veľmi pohodlné tváriť sa, že nám nie je jasné, čo má Diderot na mysli, keď hovorí o „citovosti“. Nie je to iba jednoduchá „schopnosť cítiť“. A tobôž nie tá veľká „precíznosť“, o ktorej vo fyzike hovoríme v súvislosti s niektorými prístrojmi, čo dokážu zaznamenať „najjemnejšie odchýlky“, a ktorej by sme sa tu mohli dovolávať ako najvzácnej-

šieho daru umelca. Keď Diderot píše: „Veľkí básnici, veľkí herci a azda všetci, čo napodobňujú prírodu... sú najmenej citlivé bytosti,“ nazdávam sa, že nemá v úmysle upierať umelcovi, čiže „mysliteľovi“ inú vec, ako „prilíšnú citlivosť na vnímanie mravných záležitostí“, ktorými bol sám nadmerne zaujatý, ani ten *prehnaný sklon* k „citom ľudskosti, ľútosti, nehy“, ktoré Bossuet zvykol nazývať „vulgárne“ a ktoré my neúčtivo menujeme „citlivkárstvom“... „Existuje istý druh vágnej senzibility,“ hovorí Duclos, „ktorý je iba slabosťou orgánov.“ Keď o tom hovorí Diderot, spresňuje ten istý význam: „Citovosť... je, tak sa mi zdá, sklon, súčasť slabosti orgánov, je výslednicou pohyblivosti bránice, živej predstavivosti, jemnosti nervov, má tendenciu súcitiť, chvieť sa, obdivovať, obávať sa, znepokojovať sa, plakať, omdlievať, zachraňovať, utekať, kričať, strácať rozum, zveličovať, pohrdať, nenávidieť, stratíť pojem o skutočnej pravde, o dobre, krásne, byť nespravodlivá, šialená.“

Išlo vari Diderotovi o to poukázať, že nezužitkosť, ktorú práve opísal, nie je tou najdôležitejšou schopnosťou veľkého umelca, a zvlášť veľkého herca? Ak v tomto spočíva celý jeho paradox, tak potom – nazaj pekny paradox!

Keby sa diskusia týkala iba zmätku v pojmoch, mohli by sme pri tom ostať. Pretože je evidentné, že herecký výkon v divadle si práveže vyžaduje silné telesné orgány a že prílišná jemnosť povahy, náchylnosť na citové výlevy poskytuje priveľmi poddajný a beztvárny materiál na to, aby sa doň mohli vytesať výrazné obrazy, ktoré chce tvoriť herecké umenie.

Diderot však neraz protirečí vlastnej téze a dáva v tejto záležitosti priechod zdravému rozumu.

Slečne Jodinovej napísal: „Herec, ktorý má iba rozum a úsudok, je chladný; ten, ktorý má iba zápal a senzibilitu, je pomätený. Vznešeného človeka vytvára iba vyhranený temperament zdravého rozumu a osobného tepla. Nikdy preto nechcete ísť ďalej za vlastný pocit; usilujte sa presne ho vyjadriť.“

Vynikajúci návod, v ktorom je v rovnováhe rešpektovanie prirodzeného daru so správnou úctou k školeniu. Veta, ktorú som podčiarkol, by mala slúžiť ako pravidlo pri každej dramatickej výučbe.

V Druhom rozhovore o nemanželskom synovi si môžeme prečítať: „Aj priemerná herečka s nevelkým rozhľadom, ale s veľkou citovosťou, dokáže bez ťažkostí vyjadriť duševné rozpoloženie a nájde, bez toho, aby na to musela myslieť, taký výraz, ktorý zodpovedá viacerým pocitom, zlievajúcim sa do jedného.“

Zdá sa, že teraz bol výraz „citovosť“ použitý vo význame *presnosť*. A tu sa nám onen nestály cit ihneď ukazuje z inej strany. Teraz vyjadruje čosi pravdivé. Diderot sa chystá zveličovať: „Nie je to príkaz, ale čosi iné, bezprostrednejšie, dôvernejšie, skrytejšie a istejšie, čo ich (hercov) vedie a dáva im žiaru.“

Dotýkame sa tajomstva. Diderot to cíti. Ale keďže sa nechce vzdať svojho formálneho antagonizmu medzi citom a rozumom, bez analýzy tejto „novej veci“, tohto „*tertium quid*“, ktoré by nás jediné zaujímalo, bez hlbšieho zamyslenia hneď pristupuje k vysvetleniu, nevšíma si ono skryté, nevnaša doň ani len lúč svetla, a prejaví sa až v bode, keď chce všetko ponechať na citovosť tak, ako predtým všetko pripisoval rozumu:

„Techniku nechajte na pokoji,“ píše pani Riccoboniovej, „... to je smrť talentu.“

Ale aj tak o tej istej pani Riccoboniovej hovoril, že bola obeťou svojej citovosti, „nad ktorú sa nikdy nedokázala povzniesť“. Čo akoby implikovalo, že všetko sa rodí z citovosti, ale uvoľňuje sa a povznáša iba inteligenciou, ako to vyznáva Diderot v apostrofe pre Garricka: „Anglický Roscius, slávny Garrick... Vari si mi nepovedal, že *hoci cítiš silno*, tvoj výkon na javisku by bol slabý – nech by bola vášeň, ktorú by si mal hrať, akákoľvek – keby si sa nedokázal *povzniesť myslou*...“

Napokon Diderot v inom úryvku z listu slečne Jodinovej apeluje okrem citovosti, na čosi najhlbšie v človeku, a to na samu dušu:

„Usilujte sa teda mať dobré mravy. Tak, ako je priepastný rozdiel medzi výrečnosťou statočného človeka a výrečnosťou rétora, ktorý hovorí o tom, čo sám necíti, tak musí byť rovnaký rozdiel medzi hrou poctivej ženy a hrou ženy poklesnutej, potupenej neresťou, ktorá súka sentencie o cnosti.“

Je teda niečo v hercovi, čo závisí od toho, čím sám je, čo potvrdzuje jeho vlastnú autentickosť, čo nás osloví pravdivým výrazom, hneď ako sa zjaví na javisku, ešte skôr, ako otvorí ústa, len vďaka jeho prítomnosti. Je to niečo, čo za našich čias odlišovalo takú herečku ako napríklad

Duseová od všetkých ostatných. Je to prirodzená danosť, ktorej môže umenie poslúžiť tým, že ju ukáže v plnom lesku, ale nedokáže ju napodobniť.

... „umenie všetko napodobniť“ – hovorí Diderot.

Je vlastné dieťaťu už v čase jeho inštinktívnych reakcií. Vytráca sa, keď človek začne uvažovať, keď sa formuje a upevňuje jeho charakter.

Určení ľudia vo svojom živote ostávajú prázdni, stále k dispozícii. Nevstupujú do svojej postavy, zdá sa, akoby ich vedeli zahrať všetky. Hľadajú svoju vlastnú tvár bez toho, aby ju našli. Ak sa im aj náhodou nejakú podarí získať, dlho im nevydrží. Pocity, ktoré zažívajú, vášne, ktorým prepadajú, myšlienky, ktoré si osvojujú, ich nikdy nenapĺňajú celkom. Vždy tam ostáva trocha z hry.

Niektoré divadelné postavy z tých, ktoré sú oslepené a posadnuté vášňou, mávajú aj úlohy byť jasnozrivé, ľahostajné, zlomyseľné či premenlivé. Napodobňujú všetky hlasy a nasadzujú si všetky masky: Ruzzante, Autolycus, Scapin...

... „umenie všetko napodobniť,“ hovorí Diderot, alebo, čo vychádza narovnako, „schopnosť rovnakého prístupu k všetkým druhom charakterov a rol“.

V tom nachádza celú podstatu herca.

Ale obe veci vôbec nevychádzajú narovnako. Niektorí herci nebudú nikdy robiť nič iné, iba svoju postavu vytvárajú imitovaním. Hrajú podľa vzoru. Takáto čistá schopnosť napodobňovať, ktorú všade stretávame, ostáva často na povrchu. Nie je tým, čo charakterizuje temperament ozajstného herca. Starý Salvini, s ktorým som vo Florencii mal príležitosť stretnúť sa krátko pred jeho smrťou, mi s istým pohrdaním povedal na adresu niektorých moderných hercov, u ktorých videl takúto nadmernú prispôbitosť vzorom: *sú to masky*.

Diderot nám ukazuje Garricka s hlavou medzi dvoma krídlami dverí, ako necháva svoju tvár prechádzať „v rozmedzí štyroch-piatich sekúnd... od bláznivej veselosti k miernej radosti, od tejto radosti do pokoja, z pokoja do prekvapenia, z prekvapenia do úžasu, z úžasu do smútku“ atď. A Diderot víťazoslávne volá: „Vari mohla jeho duša



prežiť všetky tieto pocity a v súlade s nimi vyjadriť tvárou celú túto škálu? Tomu ani v najmenšom neverím, a ani vy nie.“ Ani my nie, o tom niet pochybnosti! „Vari sa naozaj smeje vo svojom vnútri, vari plače? Môže iba urobiť mimický výraz, viac-menej verný, viac-menej klamlivý.“ ...To je úplne zrejme. Vôbec si necením hercov, ktorí sa usilujú o takého „klamstvá“ a ktorí to aj naozaj dobre dokážu. Vidím v tom priveľmi vonkajškové napodobňovanie, priveľmi formálne prepracovaný výzor, o čom hovoril aj Salvini. Ale ide tu nepochybne o nedorozumenie. Počas onoho krátkeho výstupu, pripraveného na momentálne ohúrenie okruhu nadšencov, Garrick nehral žiadnu rolu, ani nestvárnil žiadnu postavu. Predviedol sa bez toho, aby sa odovzdal postave. Spravil „grimasu“ svojho umenia, cvičenie s maskou, so všetkou virtuóznosťou, ktorú mu umožnilo jeho vlastné majstrovstvo, „škálu“, akú musia robiť naši žiaci s tým, aby do nej nevkladali viac citu, ako v nej je, a aby sme ich naučili „princíp“ „rozkladu“ tváre. Myslím, že práve toto Scaramouche učil Moliéra.

Hovoríte o hercovi, že vstupuje do roly, že si dáva kožu svojej postavy. Zdá sa mi, že to tak celkom nie je. Skôr postava sa približuje k hercovi, a on sa jej spytuje, čo potrebuje, aby mohla prostredníctvom neho existovať; potom postupne postava zaujíma miesto herca v jeho koži. On sa iba usiluje prenechať jej voľné miesto.

Hercovi nestačí dobre sa prizrieť postave, ani dobre ju pochopiť, aby sa ňou mohol stať. Ba nestačí ju ani dobre uchopiť, aby sa jej vdýchol život. Treba ňou byť posadnutý.

Priveľa inteligencie hercovi škodí. Najživší, zdanlivo najobdarenejší predstavivosťou, tí, čo idú najľahšie v ústrety postave, zvyčajne nie sú zároveň aj najvýstižnejší a najpresnejší v myslení. Postava kladie odpor tomu, čo nevníma jej tvar a je k nej nešetrný. Treba vedieť, ako sa jej zmocniť, alebo sa ňou nechať zmocniť.

Niektoré city sa dokážu spojiť s postavou, dať sa ňou vyjadriť iba za pomoci určitých pohybov, určitých gest, určitých lokalizovaných záchvevov, iba v určitom kostýme, za pomoci určitých rekvizít.

Ešte presvedčivejšia je sila masky. Dokonale symbolizuje vzťah interpretu k postave a ukazuje, k akým významom smeruje ich splynu-

tie. Herec, ktorý hrá v maske, dostáva od tohto kartónového predmetu podobu svojej postavy. Je ňou vedený a bezpodmienečne jej podlieha. Len čo si ju nasadí, cíti, ako sa v ňom rozlieva existencia, ktorú predtým nemal, o ktorej dokonca ani nič netušil. Nielenže sa mu zmení tvár, ale celá osobnosť, ráz jeho reflexov, v ktorých sú zakódované city, ktoré by s odkrytou tvárou nedokázal pocíťovať a predstierať. Ak ide o tanečníka, tak celý štýl jeho tanca, ak o herca, tak dokonca aj akcent jeho hlasu mu bude diktovať maska – po latinsky *persona* – čiže postava, ktorá bola bez života, kým si ju nevzal, ktorá prišla zvonka, aby ho opanovala a nahradila na jeho mieste.

Pokušenie, ktoré dobre poznajú herci, skúsení vo svojom remesle: na chvíľu si zloží masku, ukradomky opustí rolu, pohrať sa s ilúziou, ktorú práve hrajú. Skúšame si tak našu istotu, naše majstrovstvo. Podľahneme pokušeniu presvedčiť seba samého, že naša postava nás celkom nepohltila, nestránila, nezlikvidovala, nenahradila. Takýto chvíľkový malý odstup medzi svojou rolou a svojou osobnosťou vytváral často Lucien Guitry. Tento rozmar sa dá prirovnať k nápadu akrobata, ktorý riskuje aj chybný krok, ani nie tak preto, aby urobil dojem na publikum, ale len preto, aby sám sebe dodal zvýšenú sebadôveru.

Je známe, že herec nie vždy cíti, čo hrá, že hrá text bez toho, aby hral postavu alebo situáciu, že dokáže hrať bez viditeľných problémov, čiže viac-menej výstižne a správne, aj keď nie je vzrušený. Je to jeho neúspech, je to cesta, ktorou idú leniví a priemerní umelci. Najlepší spomedzi nich naopak, denno-denne prežívajú martýrium, pretože ani jeden z nich nevie, či sa v jednej zo strašných chvíľ nezačne cítiť vyschnutý, keď sa odrazu začuje ako hovorí, keď sa uvidí ako hrá, keď sám seba začne posudzovať, a čím viac sa bude posudzovať, tým viac to nebude on sám.

Diderot povie, že „vynaložil priveľké úsilie a nič pritom necítil“.

Ak viditeľne „vynaložil priveľké úsilie“, tak to bolo v skutočnosti preto, lebo necítil. Robil to, *aby cítil*.

Predstava citovosti, ktorá poháňa sama seba, spontánnosti, ktorá chce nájsť sama seba, úprimnosti, ktorá sama pracuje na sebe, ľahko vylúdi úsmev na tvári. Ale neusmievajme sa príliš rýchlo. Zamyslime sa najprv nad povahou remesla, v ktorom je také množstvo materiálu, ktorý treba zvládnuť. Sochárov tvorivý zápas s hlinou, z ktorej modeluje, je nič v porovnaní s odporom, ktorý hercovi kladie jeho telo, jeho krv, jeho údy, jeho ústa a všetky jeho orgány.

Predstavme si herca nad textom roly, ktorá sa mu páči a ktorej rozumie, ktorej charakter zodpovedá jeho vlastnej povahe, ktorej štýl vyhovuje jeho prostriedkom. S potešením sa usmieva. Nerobí mu problém interpretovať túto rolu. Už pri prvom čítaní je prekvapujúco presný. Všetko majstrovsky vyjadrí, a to nielen vo všeobecných črtách, ale aj v najmenších odtienkoch. A autor má radosť, že našiel ideálneho interpreta, ktorý jeho dielo vynesie do neba: „Počkajte,“ povie mu herec, „ešte tam nie som.“ To preto, lebo sa nedal oklamať týmto prvým uchopením roly, ktoré je zatiaľ výsledkom iba intelektuálnej činnosti.

A púšťa sa do práce. Polohlasne si opakuje text, opatrne, ani čo by sa bál, že vyplaší niečo vo svojom vnútri. Tieto jeho dôverné skúšky majú zatiaľ podobu čítania. Niekoľkí vybraní poslucháči ešte dokážu rozoznať emocionálne nuansy. Napokon sa herec naučí svoju rolu naspamäť. Je to chvíľa, keď ju začína vlastniť o čosi menej. Vie, čo chce urobiť. Komponuje a rozvíja sa. Tvorí väzby a spojenia. Zamýšľa sa nad svojimi pohybmi, triedi gestá, koriguje intonácie. Pozerá sa na seba a načúva. Odpútava sa. Hodnotí sa. Vyzerá to, akoby už zo seba nič nedával. Zavše preruší prácu a povie: takto to necítim. Navrhne, často správne, zmeny v texte, inverziu vety, menšiu úpravu mizanscény, ktorá by mu umožnila, ako sa nazdáva, lepšie to precítiť. Hľadá prostriedky, ktoré by mu pomohli nájsť správny postoj, duševný stav: nejaký východiskový bod, ktorý niekedy bude v mimike alebo v diapazóne hlasu, v zvláštnom spôsobe uvoľnenia, v jednoduchom dýchaní... Usiluje sa o súhru. Poľahuje vlastné motúziky. Pripravuje zachytenie čohosi, čo už dávno pochopil a precítil, ale čo bolo mimo neho, čo ešte doň nepreniklo, nezabývalo sa v ňom... Roztržitým uchom načúva zásadným pokynom, ktoré k nemu doliehajú z proscénia, o emóciách postavy, jej

pohnútkach, všetkých jej psychologických súvislostiach. A pritom sa zdá, že jeho pozornosť pohlcujú bezvýznamné detaily.

Vtedy autor so zdanlivou zdvorilosťou zoberie svojho slávneho interpreta pod pazuchu a pošepká mu do ucha: „Ale, drahý priateľ, prečo ste si nezachovali to, čo ste robili prvý deň? To bolo dokonalé. Buďte sám sebou.“

Herec už nie je sám sebou. A ešte nie je ani „ten druhý“. To, čo robil v prvý deň, sa mu vzdáľuje tak, ako sa postupne prepracúva k svojej role. Musel sa vzdať prvotnej sviežosti, prirodzenosti, drobných odtienkov a celého toho potešenia, ktoré mu prinášala animácia postavy, aby vykonal ťažkú, nevďačnú a precíznu prácu, ktorá spočíva v tom, že z literárnej a psychologickéj reality vyfaší realitu divadelnú. Musel preniesť, spracovať a osvojiť si všetky tie postupy divadelnej premeny, ktoré ho zároveň od úlohy vydeľujú a zároveň k nej privádzajú. Iba keď dokončil toto štúdium samého seba vo vzťahu k danej postave, vypracoval si všetky prostriedky, vycvičil celú svoju bytosť tak, aby slúžila myšlienkam, ktoré si vytvoril a citom, ktorým vo svojom tele, vo svojich nervoch, vo svojom duchu, až do hĺbky svojho srdca prichystal cestu, až vtedy sa odhodlá, už premenený, na pokus odovzdať sa.

Nakoniec herec svoju rolu zavŕši. Už v nej nenájdeme nič plytkého ani umelého. Mohol by ju prežívať aj bez slov. Tento jeho intimný vzťah je čosi ako ono „vnútorné mlčanie“, o ktorom hovorila Eleonora Duseová.

Toto je človek, ktorý vstupuje na javisko, ponúknutý predstaveniu, vystavený posudzovaniu. Vstupuje do iného sveta. Berie na seba zaň zodpovednosť. Obetuje mu celý skutočný svet: starosti, nepokoj, smútok, utrpenie – alebo lepšie, je ním od neho oslobodený. Avšak hra komparzu, reakcie sály, zmätky v zákulisí, nečakaný lúč svetla, pokrčený koberec, chyba inšpicienta, zabudnutá rekvizita, poškodený kostým, zlyhanie pamäti, jazykový lapsus, prechodná nevoľnosť – to všetko ho ohrozuje, všetko je proti nemu, všetko musí sám zvládnuť. Všetko sa môže v hociktovej chvíli postaviť medzi jeho úprimnosť – ktorú, ak sa stratila, nemôže umelo znovu získať – a hranie – ktoré musí byť, či chce alebo nie. Všetko ho môže pripraviť o to, o čom si myslel, že už zvládol dlhou prácou, oddeliť ho od postavy, ktorú skomponoval zo svojej podstaty, ktorá – podobne ako tá podstata – môže podliehať hlbokým a náhlym zmenám.

Zdvihnutie opony ho zaskočilo... jeho prvý výstup z neho vyšiel tak trochu mimochodom... a už je vyvedený z rovnováhy. Vidím, ako si žmolí koniec kravaty. Na okamih prestal cítiť. Ustupuje. Hľadá oporný bod. Zhlboka dýcha. Myslím, že sa pozbiera, pretože zvládol svoje remeslo. Povie mi, že zmätok, do ktorého ho uvrhli tie malicherné otrasy, dokazuje, že necítil. Ja si myslím, že čím je herec citlivejší, tým väčšmi je vystavený podobným stratám rovnováhy. Ale znovu začne cítiť,... lebo zvládol svoje remeslo.

Predpokladajme, že neprestal cítiť. Že hrá naplno. Ale aj túto plnosť bude treba odmerať. Existuje miera úprimnosti, ale aj miera hereckej techniky. Povie azda niekto, že herec nič necíti, lebo dokáže ovládať svoje emócie? Že tie slzy, ktoré stekajú a tie vzlyky sú predstierané, lebo interpretov hlas pridusia iba na chvíľu a ledva pozmenia jeho dikciu? Nemali by sme skôr obdivovať – a vzdať sa toho, že to celkom pochopíme – jeho obdivuhodnú intuíciu, ten dar prírody a rozumu, ktorá okamžite vráti nekonzentrovaneho herca do stavu citovosti a ktorá emócií nedovolí, aby narušila dramatickú hru? Takáto hra si vyžaduje „tvrdú hlavu“, ako vraví Diderot, ale nie „z ľadu“, ako písal predtým. Treba na to aj odolné a pevné nervy, veľmi rýchle a veľmi jemné vnútorné operácie.

Upierať hercovi jeho citovosť len preto, že je prítomný duchom, znamená odmietnuť ju každému umelcovi, ktorý pozná zákony svojho umenia a nikdy nedovolí výbuchu emócií, aby mu paralyzovali dušu. Umelec s pokojným srdcom zvládne neporiadok vo svojom ateliéri a v materiáloch, z ktorých tvorí. Čím viac doňho preniká emócia a podnecuje ho, tým je jeho myslenie jasnejšie. Chlad a triaška sú také isté, ako pri horúčke či v opitosti.

...„zahrnúť celú šírku veľkej roly, zvládnuť v nej jas i tmu, sladké i mdlé, prejavíť sa rovnako na pokojných aj búrlivých miestach, byť pestrý v detailoch, harmonický a jednoliaty v celku a vypracovať si pevný systém deklamácie... to je úloha chladnej hlavy, hlbokého úsudku, vybraného vkusu, ťažkého štúdia, dlhodobej skúsenosti a dobrej nadpriemernej pamäte.“ Diderot má pravdu, „všetko sa zmeralo, skombinovalo, naučilo, usporiadalo“ v hercovej hlave. Ale jeho hra je iba vonkajším prejavom jeho majstrovstva a ukážkou vynikajúcej metódy, ak herec zaspí vo svojej rutine a rozplynie sa v hrách virtuóznosti. Absurdnosťou „paradoxu“ je, že stavia proti sebe remeselné prostriedky

a slobodu cítenia, a že popiera u umelca ich koexistenciu a simultánnosť.

Celým umením herca je dávať sa. Aby sa mohol dávať, musí sa najprv vlastniť. Naše remeslo – s disciplínou, ktorú si vyžaduje, s reflexmi, ktoré si zafixovalo a ktoré ovláda – je vlastnou osnovou nášho umenia, spolu so slobodou, ktorú potrebuje a so svetlami rámp, ktoré ho očakávajú. Emotívny výraz vychádza z presného výrazu. Technika nielenže nevyklučuje citovosť: ona ju podporuje a dáva jej slobodný rozlet. Je jej podporou i ochrancom. Práve vďaka remeslu sa môžeme uvoľniť, pretože práve vďaka nemu sa budeme vedieť znovu nájsť. Štúdium a pozorovanie princípov, spoľahlivý mechanizmus, dobrá pamäť, zvládnutá dikcia, pravidelné dýchanie a uvoľnené nervy, voľnosť hlavy i žalúdka nám dodávajú bezpečnosť, ktorá v nás podnecuje smelosť. Zotrvanie na dôrazoch, pozíciách a pohyboch chráni sviežosť, jasnosť, rôznosť, vynachádzavosť, rovnosť a schopnosť obnovy. Umožňuje nám improvizovať.

Nie je to strašné? Veď ten herec tu uveril slovám, vášň predstieral a prispôbil dušu predstavám, tvár pobledla mu, z očí vyhĺkli mu slzy, nemohol sa ovládnuť, rozochvel sa mu hlas – a príbehu sa pre nič za nič celkom odovzdal.<sup>6</sup>

Shakespeare opisuje cez herca postup človeka, ktorý sa usiluje vdýchnuť život vymyslenej postave... Interpretovať, znamená predovšetkým preniknúť do poznania veci, ktorá má byť stvárnená. Znamená to vytvoriť koncept. Znamená to ďalej, že treba mať moc vtlačiť svoju dušu do tohto konceptu: *force his soul... to his own conceit*. Inteligencia, ožiarená skúsenosťou a uvažovaním, buduje koherentné a variabilné myšlienky. Citovosť ich oživuje a ohrieva. Vnútri, v medziach nejakej koncepcie duša na sebe pracuje, a z tejto práce sa odvíja tajomný, premenlivý, všetkým okolnostiam a zvláštnostiam vystavený proces, ktorý postupne stále presnejšie zaodieva myšlienku – Diderot to nazýva vidinou – potrebnými tvarmi, hmatateľnými znameniami, v ktorých divák spozná podstatu toho, čo sa deje v hercovom vnútri: *suiting with forms to his conceit*... Tak, ako sa tieto znamenia potvrdzujú v presnosti,

v dôraze, v hĺbke, ako sa zmocňujú tela a jeho návykov, tak podnecujú v návrate vnútorné pocity, ktoré sa čoraz reálnejšie zahniezďujú v hercovej duši, naplňajú ju a nahrádzajú. Práve na tomto stupni práce kľíči, dozrieva a rozvíja sa pravda, nadobudnutá spontánnosť, o ktorej sa dá povedať, že koná na spôsob druhej prirodzenosti, že aj ona podnecuje fyzické reakcie a dodáva im autoritu, výrečnosť, prirodzenosť a slobodu.

A prečo? Pre Hekubu? Kvôli nej?  
Čím je mu Hekuba, čím on je jej,  
že pre ňu plače?

V čom spočíva tajomstvo predstavivosti, ktorá herca dokáže uviesť na jednu úroveň s mukami princa Hamleta, alebo nešťastím Oidipa, incestu a otcovraždy?

Na túto otázku sa dá odpovedať, a to spolu s Goethem: „Keby som neniesol v sebe svet už ako *predtuchu*,“ hovorí, „zostal by som slepý aj s otvorenými očami“.

(1929)

COPEAU, Jacques: *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*. In DIDEROT, Denis: *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Plon, 1929, s. 1-24.



Miloš Mistrík

**JACQUES COPEAU  
A JEHO STARÝ HOLUBNÍK**

Slovenská teatrologická spoločnosť  
edícia Rozhľady, zväzok 2



rediguje **Miloš Mistrík**

milos.mistrík@savba.sk

<http://www.kadf.sav.sk/?site=pracovnici-mistrík>

Realizované s finančnou podporou  
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky a Kabinetu divadla a filmu SAV  
Vydala Slovenská teatrologická spoločnosť  
vo vydavateľstve Slovenskej akadémie vied VEDA

Texty Jacqua Copeaua z francúzštiny preložil Martin Brtko  
Tu uverejnené s láskavým dovolením pani Catherine Dastéovej

Redaktori Elena Knopová a Miloš Mistrík (preklady)  
Návrh obálky Martin Mistrík  
Technická redaktorka Jana Janíková

Prvé vydanie, strán 560  
Printed in Slovakia  
-Bratislava 2006

**ISBN 80-968514-3-8**