



Michel SAINT-DENIS

VÝCHOVA PRO DIVADLO

/Kapitoly 3, 4, 5, a 6/

B R N O 1989

Z anglického originálu Training for the Theatre /Heinemann, London 1982/
přeložil jako pracovní materiál katedry dr. Pavel Doležel - KTU JAMU

Právě během Improvizace si student postupně uvědomí to, čemu s oblibou říkám "vnitřní chemie", oscilaci mezi subjektivním a objektivním.

Právě zde může zažít sám fakt hraní: improvizace mu umožní spojit práci improvizální s prací textově interpretační a využít jedné pro oživení druhé. Pokud student úplně prožije toto, jako imaginativní herec nikdy nezapomene na uspokojení ze zážitku nalézání podstaty a zdrojů hraní v sobě samém. Jeho interpretace z této kreativní zkušenosti získá mnoho.

Postupně se naučí jak oživovat podvědomí tak, že se bezpečně ztratí v charakteru, který vytváří, aniž ztrácí kontrolu, kterou získal soustředěním a pozorováním. Tato kontrola se však dostavuje během závěrečné fáze výcviku a vpravdě vyžaduje léta zkušeností.

Necvičíme improvizaci kvůli ní samé, není zde proto, aby deformovala text, nýbrž aby nacházela cestu, jak ho "otevřít".

Student se bude muset naučit připravit si a zopakovat improvizovaný scénář, stejně jako se opakuje text hry při představení, pokaždé s úplnou spontaneitou předvedení.

Student se musí propracovat také k pocitu nutnosti vnášet do textu stejný kreativní přístup, který se naučil používat v hodinách Improvizace.

Přínos improvizace interpretaci je zásadní: je třeba pochopit, že improvizace je kanál, kterým proudí imaginace a oživuje interpretaci. Přechoď od improvizace k interpretaci je často velmi obtížný a trvá delší čas než se zvládne.

Práce v hodinách Improvizace je obtížná, neboť všechno záleží na odvaze, iniciativě a invenci mladého herce. V protikladu k pomalému, na čas si dávajícímu hledání, k intelektuální analýze plné detailů, může veselost, vnitřní vzrušení a někdy dokonce i výstřednost dát dramatické imaginaci studenta takový druh oscilací,

kteřé posunou jeho výkon do pásma daleko vhodnějšího k interpretaci velkých stylů. Mladému herci je třeba pomoci objevit vlastními silami svět improvizace, povzbuzovat ho, aby tento svět miloval a snažil se ho ovládnout.

Vývoj studentových dovedností fyzického vyjádření má nedozírný význam. Naučit se myslet, mluvit celým tělem a celou bytostí, vynalézat abecedu fyzického jazyka a pomocí ní komunikovat s ostatními je skutečně kreativní část hereckého umění.

Společnosti hrající commedii dell'arte se skládaly z vyškolených herců, kteří byli schopni "mluvit" každou částí těla s velkou proměnlivostí gesta. Známá soudobá italská společnost Teatro Piccolo z Milána tuto tradici povýšila na dokonalost. Vzpomínám si, jak jsem jednou jednoho z jejich herců doslova viděl rozprávět chodidly, odpovídat na otázky, k nimž herec nehodlal už nic slovního přidávat. Jiný herec v narůstajícím hněvu a absolutní zmatenosti mysli začal koktat a mumlat až nakonec vyskočil vysoko do vzduchu v kulminaci bezmocného hněvu a zoufalství.

Nestačí však u ž í v a t gesta, takové gesto musí být obyčleno myšlenkou, gesta neoděná do myšlenek jsou prázdná a bezvýznamná.

Pouze z vlastního vnitřního já a pomocí inspirovaného fyzického jednání odvozovaného z vnitřních zdrojů se nakonec může zrodit dramatický charakter.

Práce na improvizaci je místem zásadního obratu výchovy, je nejdůležitější fází ve vývoji tvůrčí imaginace, intelektuálních a fyzických schopností a vloh herce.

Několik obecných úvah

Improvizace osvobozuje invenci herce a povzbuzuje ho, aby se snažil dosáhnout dokonalosti v interpretaci - cíle, který může dosáhnout pouze tvůrčí herec.

Od počátku tohoto století procházejí metody výchovy herců ne-

přetržitou proměnou až se do ústředního postavení dostala Improvizace. Vlivem Improvizace proběhly ty nejdynamičtější změny ve vyučování pohybové a hlasové technice. Na začátku století výuka směřovala k zdůrazňování návykových a rutinních prvků při studiu číky, deklamace, literárního studia textů k "Umění pěkných gest a způsobů". Prolomení hercovy závislosti na psaném slově znamenalo, že improvizace osvobodila technické disciplíny a přiblížila herectví k životu.

Dnes se mimo tyto technické disciplíny, které pokud přesahují oblast interpretace textu a udržují se jako pružné techniky, mohou výraz obohacovat, herci/studentovi představuje široké a neobdčlané pole pravděpodobně bez hranic a tudíž i trochu hrozivé. To znamená pole improvizace, jehož využití zcela závisí na schopnosti iniciativy, výběru a ukázněnosti každého herce.

Maska

Maska umožňuje herci, aby zažil v nejčistší formě samu esenci herectví.

Užití masky při výchově herců má svůj původ v události, která se udála před mnoha lety ve Vieux Colombier, když mladá herečka zdržovala zkušku, protože nedokázala překonat sebeuvědomění a vyjádřit pocit dramatické postavy příslušným fyzickým jednáním. Jacquesu Copeauovi, který režíroval, se nechtělo čekat až si odpocina, přikryl jí tvář šátkem a donutil ji scénu opakovat. Úspěch se dostavil, byla schopna tělem vyjádřit to, co po ní chtěl téměř okamžitě. Tato událost nás vedla k tomu, že jsme začali zkoumat možnosti, které má maska při výchově herců. Dospěli jsme k názoru, že herec, který si zakryje tvář maskou, je schopen přebýt zábrany a jít nad své obvyklé možnosti. Maska zvyšuje sílu jeho fyzického projevu a zároveň ho učí ekonomii gesta. Povzbuzuje ho ke komunikaci beze slov. To byl bezesporu cenný objev.

Maska je pro nás pouze dočasný nástroj, kterým uspokojujeme zvědavost studentů v naději, že doslova zakryje jejich ostýchavost a pomůže jim soustředit se, zmažší jejich sebeuvědomování, posílí vnitřní pocity a nakonec je dovede k rozvoji fyzických schopností vyjádření dramatického výrazu.

Práce s maskou je pro výchovu zásadní, protože umožňuje studentům, aby pracovali s horoucími city a chladnou hlavou, zároveň dovoluje, aby prožili v nejpřekvapivější formě samu esenci herectví. Přesně v tom okamžiku, kdy jsou pocity herce pod maskou nejintenzívnější, naléhavá nutnost kontrolovat fyzické jednání ho nutí k odstupu a jasné srozumitelnosti.

V žádném případě nechceme napodobovat Řeky, Japonce nebo Číňany nebo užívat masky podobné kopiím jiných divadelních tradic. Základní maska by měla být konkrétně navržena pouze pro toto cvičení, měla by mít normální lidský rozměr se zřetelnými rysy,

které představují čtyři údobí lidského života:

- dětství
- dospívání
- zralý věk
- stáří

Nesmí být abstraktní, musí být snadno čitelné i z větší vzdálenosti.

Právě tato konkrétní zkušenost s maskou je důležitější než cokoliv jiného. Student musí projít touto zkušeností v dobré víře a otevřen vůči všem možnostem, které tato práce skýtá. Snažíme se přimět studenta, aby uvnitř svého nitra objevil síly, které mu umožní osvětlit r e a l i t u v celé její úplnosti, jinými slovy, realitu nasvětlenou scénou. K tomu, aby toho dosáhl, nestačí pouhá slova.

Maska je reálný předmět. Její přítomnosti je třeba čelit - tváří v tvář. Tím že pokryjeme tvář tímto vnějším předmětem, cítíme se ovládnuti přítomností cizího prvku, aniž jsme na druhé straně zbavováni vlastního já. Když si člověk zakryje tvář maskou, dostává se mu tím silného impulsu, který se musí naučit zvládat přirozeně. Protože jeho vlastní tvář není vidět, celý jeho výraz závisí na těle, ale tento výraz nelze uvolnit dramatickým způsobem pokud nedosáhneme úplného soustředění a otevřenosti vjemům, které právě maska vytváří. Jinými slovy, v těchto cvičeních je maska podněcující silou.

Jakmile herec nabyl tuto elementární techniku, které je zapotřebí pro práci s maskou, uvědomí si, že maska nemá ráda přílišné vzrušení, že ji lze pouze oživit kontrolovanou, silnou a výrazně jednoduchou akcí, což všechno závisí na bohatosti vnitřního života uvnitř ovládaného a vyváženého těla výkonného umělce.

Student se nesmí nutit k čemukoliv vyjimečnému či fantastickému, to co dělá musí být jednoduché a jasné. Maska ho totiž zavazu-

je, aby vyloučil všechno zbytečné.

I když se jeho vnitřní pocity akumulují pod maskou, hercova tvář odpočívá. To, spolu s vědomím, že oči a obličejové rysy jsou skryty, pomáhá zjednodušit vnější fyzický výraz a zároveň ho maximálně využívat.

Není pochyb o tom, že tato cvičení jsou výborným úvodem k hraní klasických dramát; jsou přípravou pro tragédii i drama velkého stylu.

Maska je neživý předmět, který nemá vlastní život, pokud jí ho nedá herec; maska pohlcuje hercovu osobnost a žije z ní. Za maskou se hercovy vnitřní pocity hromadí jako v uzavřené nádobě. Absolvování lekcí Práce s maskou pomáhá talentovanému herci zvládnout širší, inspirovaný a objektivní herecký styl. To je vlastně cíl všech předchozích cvičení v improvizaci, nikdy dříve však nebyl realizován v větší jasnosti a silou.

x x x

První setkání s maskou je velmi důležité a jestliže je připravíme špatně, studenty zmateme. Nejprve nechť se na masku podívají, potom ať si ji nasadí. V okamžiku, kdy má student masku na obličej, mělo by se s ním něco stát. Neměl by se na sebe dívat do zrcadla, pokud má masku na obličej, měl by se na ni dívat pouze drží-li ji v ruce. Vzhled masky by měl uchovávat pouze v paměti, nikoli v zrcadlovém zobrazení - bude-li totiž spoléhat na obráz v zrcadle, bude hrát to co v i d í, nikoliv to co c í t í .

Během počáteční fáze si student také uvědomí vliv masky na ostatní. Začne také chápat, co to znamená "propůjčit se" masce.

V hodině by si studenti měli vyzkoušet různé masky, rychle jednu po druhé, měli by vyzkoušet jak na ně jednotlivé masky působí. Pak by se měli rozhodnout, kterou si vyberou pro další práci. Výběr vhodné masky je nepochybně důležitý, studentům je zde třeba

zpočátku poradit. Je totiž velice důležité, aby si herec vybral takovou masku, která ho bude inspirovat, ne všechny masky mají na určitou osobnost stejný vliv. A také je důležité, aby maska dokonale padla. Můžeme ji přizpůsobit pomocí různě dlouhých gumových šňůrek, vycpat ji pěnovou gumou, aby dobře držela a netlačila na obličej.

Jakmile si student zvolil masku, seznámíme ho se základními principy práce s ní:

- Seběmenší pohyb hlavy, obrat, pohled nahoru nebo dolů je patrný a má význam.
- Náhlé pohyby, prudká hnutí brání divákům v pochopení akce.
- Je důležité uvědomit si nejvhodnější úhel masky vzhledem k postojí těla. Otočíme-li hlavu příliš daleko, zmizí iluze masky jako části těla - budou totiž příliš vidět její okraje.
- To stejné platí při prudkém pohození hlavy dozadu - bude vidět část krku a brady pod maskou.
- Zvuk dýchání maska zesiluje, nemělo by však být slyšet. Je-li student uvolněný, jeho dech bude klidný a tšší.
- K rozvinutí výrazu potřebuje maska akci. Dokud však student nezíská dojem, že srostl s maskou, měl by zkoušet pouze jednoduché akce, pohyb vpřed a vzad, pozorovat pohyb někoho jiného, sebrat nějaký předmět.
- Existují určitá gesta, která nelze dělat naturalisticky, máme-li masku - například smrkání. Nicméně lze najít cestu, jak to udělat, což vyžaduje určitou transpozici každodenního života.
- Obecně, je třeba najít správný druh techniky, aby se maskou vyjádřilo, co je zapotřebí. Připomíná to techniku, které užíváme při práci s textem, kde význam získáváme z něho a nikoliv z vlastní subjektivity.

Dovolte, abych stručně popsal Práci s maskou, kterou jsem učil u skupiny mladých herců. Nasadil jsem si masku dospělého a začal jsem bez cíle popocházet, zastavil jsem se, podíval se na herce a zase jsem chodil. Náhle jsem uviděl na podlaze jakýsi imaginární předmět, zaměřil jsem na něj pozornost, ale ztratil jsem zájem a poodešel. Pak jsem si nasadil masku dospívajícího, hrál jsem podle zhruba stejného scénáře, můj výraz byl však daleko drzejší, pohyby měly daleko víc záměru, jakobych si byl jistější sám sebe. Vlastně jsem nic takové neplánoval, pracoval jsem s tím, co mi dala maska a ze vzpomínek na to, jak na mne působila, když jsem ji držel v ruce. Nechal jsem, aby myšlenka vycházela z masky a nevnucoval jsem myšlenku masce.

Pak jsem si nasadil masku zralého muže. To vedlo k vyjádření autority - k těžší chůzi, zamyšlenému vzhledu. Obecná kvalita se změnila, stala se dokonce agresivnější a rozhodnější. Pak jsem se rozhodl; dal jsem příkaz komusi z techniky za scénou. Neposlechl mne a tak jsem si to s ním odešel vyřídit.

Když jsem si nasadil masku starce, mé tempo se opět změnilo, chůze byla maskou ovlivněna, paže a ruce se pohybovaly zase docela jinak.

Student začíná pracovat s maskou sám, později se může zkusit cvičení s dvěma, třemi kolegy. Jeho první scénář by měl mít aktuální námět založený na vlastní zkušenosti. Jako ve všech improvizáčnických cvičeních, tak i zde musí být všechny průvodní okolnosti podrobně konkretizovány. Zde však musí námět, jeho nálada, vnější podmínky, reálné zázemí postav, vycházet z masky a musí být také maskou vyjádřitelná.

Scénář nesmí být příliš precizní, je třeba nechat dost prostoru pro hercovu invenci. Jakmile se vybuduje základní náčrt scénáře, který vyhovuje, začíná student pracovat s maskou. Pak provádí totéž bez masky. Měl by poznat, že původní náčrt scénáře se musí měnit

podle toho, která z alternativ probíhá.

Student musí pozorovat masku tak dlouho, dokud se jí necítí proniknut. To někdy trvá dost dlouho. Jakmile si dá masku na obličej, měl by začít hrát až tehdy, cítí-li v ní masku.

S přibývajícím zkušenostmi v práci s maskou, bude také student schopen lépe chápat poučení, které z ní vyplývá:

- T ě l o herce jako vyjadřovací prostředek má větší důležitost v p r o s t o r u než obličej a oči. Ze vzdálenosti je výraz lidské tváře a očí viditelný pouze velice malé části diváků. Student objeví, že je-li tělo např. z profilu a oči s obličejem nejsou vidět, či hraje-li herec zády k hledišti, je-li vzadu, obrací-li se k partnerovi - v žádném z těchto pozic není výraz tváře a očí viditelný a vnímatelný. To je zejména důležité dnes, ve věku velkého detailu, na který jsou lidé zvyklí z filmu a televize.
- Cítí-li student něco velice intenzívně a vyjádří-li tento pocit výrazem tváře p o d maskou, nemůže předpokládat, že jeho tělo automaticky vyjádří jeho pocity - pravděpodobně spíše nikoli. Maska n e n a h r a z u j e tvář. Student si musí najít cestu jak převést detaily výrazu obličeje a pohled očí do jiných částí tělesného výrazu.
- Maska pomáhá tělu vyjádřit věci, které obyčejná řeč nedokáže vyjádřit. V důsledku toho posílují maska schopnost studentů hrát v tom smyslu, pokud hraní znamená činnost. Zvětšuje jejich výrazový rozsah nad používání slov.
- Na různých lidé vypadá i stejná maska různě.
- Maska mění výraz různými osvětlením. Herec si musí rozvinout dvojitý druh soustředění; musí být úplně v tom, co dělá, na druhé straně musí kontrolovat způsob jakým to dělá. Chce-li publikum přesvědčit, tím, co jim předvádí, chce-li je přimět, aby mu věřili, musí tomu nejprve uvěřit on sám.

• Maska odhaluje a odpuzuje lež.

Přitom všem není tím nejdůležitějším maska nebo zajímavý nápad, nejdůležitější je vždycky hraní.

Zpočátku studenti tuto práci nepřijímají jednoznačně. Někteří odmítají masku, protože v nich vyvolává klaustrofobické pocity, jiní jsou znepokojeni její kouzelností. Všichni však pociťují její vliv. Pouze menšina však tuto práci zvládne rychle. Někteří se snaží nadměrně zjednodušovat a upadnou do léčky konvenční charakterizace. Jiní k práci přistupují velmi zodpovědně, snaží se však vyjádřit maskou to, co jí vyjádřit nelze, např. psychologické momenty vnitřního a intimního charakteru, které vyžadují text, aby ožily. Je to vlastně tak, že jedním z důvodů práce s maskou je to, že tato práce je antipsychologická.

Maska je náročná, protože ožívá jen na určité úrovni. Aby této úrovni dosáhl potřebuje student více odvahy než v jiném druhu improvizace: odvahy zkoušet, jednat, odvážit se, vynalézat.

Hraní vyžaduje zvláštní druh soustředění. Jakmile jednou student objevil výsledky tohožto soustředění, má ve svých improvizacích tendenci soustředit se příliš a stává se tak pasívním, nuceným, jedním slovem "ucpaný". Může sice získat jistý druh pravdivosti, ale ta je bez jevištní hodnoty.

Objevit průsečík mezi vnitřním a vnějším je jeden z hlavních tajů herectví. Z tohoto objevu přesného bodu rovnováhy vychází hercova bohatá různorodost výrazu.

Pocit sebe sama nezajišťuje všechno. Když člověk nic necítí, často pomůže začít něco dělat fyzicky, pocit se pak dostaví. I myšlení zde hraje svou úlohu, z čehož nevyplývá že herectví nutně musí být intelektuální, stává se však jasnější.

Možná, že herci, režiséři a pedagogové budoucnosti budou schopni zjednodušit a zrychlit výchovu a k práci s maskou se dostanou dříve a budou mít na ní více času. Pro nadané studenty se zde rý-

suje možnost specializace. Přesto si uvědomme, že studenti přicházejí do hereckých škol hlavně proto, že se chtějí stát interretačnými herci, někteří jsou bez textu k ničemu. Jiní jsou dobří v improvizaci, ale pracovat s nimi na interpretaci nikam nevede.

Nicméně musíme vést improvizaci tak daleko, abychom dosáhli odstupu od každodenní reality, herec musí být schopen vyjádřit podstatu libovolného okamžiku. To je jeden z důvodů, proč považují za nutné seznámit studenty s čínským a japonským divadlem, jehož herci mají mimořádnou schopnost a lehkost při zachycení konkrétního smyslu lidského gesta, akce a chování v celé jeho úplnosti a nepadají přitom do stereotypů. Jejich zobrazení všech aspektů života má realitu, jemnost a duchovní hodnotu. Ovšem jejich studenti začínají studovat herectví v osmi letech.

Tento konkrétní předmět - maska, umožňuje studentovi, aby se propracoval problematikou herectví. Pomáhá mu najít správnou rovnováhu mezi soustředěním a kontrolou. V improvizaci pak osvobozuje tělo, aby vyjádřilo co právě prožívá způsobem, který řeč nedokáže. Zvyšuje fyzickou sílu a protože je tělo prostřednictvím masky zklidněno, může vyjádřit konkrétní věci bez obličejové mimiky.

Charakterová improvizace

JOHN HOUSEMAN: "Jak definujete komický charakter?"

MICHEL ST-DENIS : "Nedefinuji ho-definuje se sám."

Proč je pro studenty herectví tak důležité, aby studovali techniky komedie a frašky? Kvůli jejich monumentální historické a sociální důležitosti, protože tyto techniky jsou životnější, vynalézavější, pružnější a odvážnější než v ostatních formách divadla. Protože komedie a fraška pokrývají rozsáhlou oblast, jejich výrazové prostředky jsou skvěle rozmanité a určují nevyčerpatelnou

galerii osobností, typů a siluet. Talent ke komedii a frašce se, podle mého, zakládá na hercově přirozené velkorysosti ducha a vyžaduje průbojnost, smělost invence, živost a bujnost provedení, která dosahuje určitého kouzla osobnosti. To je ovšem zvláštní druh nadání.

Komedie a fraška jsou ve zvláštním kontaktu se životem lidí. Fraška se obvykle zabývá obyčejnými lidmi, zatímco komedie pojednává o všech společenských vrstvách v nejrůznějších situacích. Komedie se živí ze směšného a bere si témata ze zlořádů všech společenských vrstev a všech dob.

Můj způsob práce

Nápad využít Charakterové a Komické improvizace s maskou a bez ní jako prvku herecké výchovy pochází z roku 1924. Tehdy jsem vynalezl komický charakter nazvaný Oskar Knie.

....

Začal jsem tehdy s kostýmem... mezi kostýmy z Copeauovy inscenace Bratří Karamazových jsem našel starý šosatý kabát ze sklonku XIX. století a neforemné tmavozelené kalhoty, které se přizpůsobovaly každému pohybu, který jsem učinil.

Měl jsem také hůlu a náhodou jsem našel i kus starého koberece, který, když se svinul, dodával mým gestům nádech autority. Rekvizita totiž není jen rekvizita, hůlka není jen hůlka: mohou se stát jakýmsi prodloužením hercovy osobnosti a zvětšení rozsahu transformace, jež umožňuje, je téměř nevyčerpatelné.

Tyto čtyři neživé předměty, kabát, kalhoty, koberec a hůlka podnítuly mou imaginaci a vyvolaly prvotní představu Oskara. To se ovšem nedělo intelektuálně, spíše jsem "Oskara" cítil v kostech. Základní kostým mne pak vedl k pozorování jedné dobové francouzské politické osobnosti, která nosila kostým podobného střihu a v jed-

nom malém švýcarském městě mě fascinoval noční vrátný v hotelu, kde jsem bydlel. Byl menší a chodil, stál a mluvil velice zvláštním způsobem. To vše nějakým, mně neznámým způsobem, utvářelo postavu Oskara. Potom jsem si také vzpomínal na otce a na jisté literární postavy z Dostojevského a Dickense - možná, že to byl starý Karamazov nebo Pan Pickwick, nejsem si však jist. Kousek za kousem jsem dostával představu masky, kterou jsem potřeboval a začal jsem ji modelovat.

.....

Oskar vlastně pořád ještě nebyl na světě, zrození charakteru je zdlouhavý proces. Zpočátku měl potíže s mluvením, protože v počátečním stadiu byla jeho existence výrazně fyzická. Nic jsem však neuspěchoval. Vzal jsem Oskara do jednoduchých scénářů, do každodenních situací.

.....

Po řadě zkoušek metodou pokusu a omylu ... Oskar Knie přišel na svět, naivní, sentimentální, marnivý, slabý /ale v případě úspěchu panovačný/, nechávající se unášet extrém, rychle vzplanuvší a rychle propadající zoufalství, často opilý, kecal, krevnatá nátura a někdy také přisprostlý.

Pokud šlo o slova, nikdy si nemůžete být jisti, že vaše slova a věty, které jste si vymysleli pro komickou improvizaci budou mít skutečně ten účín na diváky, který zamýšlíte. To je velice obtížná práce a vyžaduje víru ve vlastní práci a hlavně víru v sebe.

Vymyslel jsem si všechno, charakter, hraní, text, neměl jsem před sebou režiséra. V té době mi bylo jasné, že existuje rozdíl mezi hercem/improvizátorem a hercem/interpretem. Uvědomil jsem si, že práce později jmenovaného je složitější, musí vnést život do charakteru vyjádřeného textem se stejným smyslem pro realitu, s jakým tvoří improvizátor bez textu. Interpret začíná textem, improvizátor začíná sebou. I