



PRŮSEČÍKY OKAMŽIKU

ŘÁD A INTUICE V REŽIJNÍ TVORBĚ

Jména autorů studijní opory:	doc. MgA. Jakub Korčák
Název vysoké školy:	Akademie múzických umění
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



Obsah

<i>1. Milníky činoherní režie</i>	<i>4</i>
<i>2. Režisér činoherního divadla</i>	<i>23</i>
<i>POUŽITÁ LITERATURA:</i>	<i>35</i>





Režie činoherního divadla se od samých počátků zabývala principy souladu hereckého jednání s řádem inscenace a kladla si otázky jakým způsobem upevnit jasné a konkrétní formy a nezadusit přitom v herci bezprostřední a intuitivní tvůrčí proces. Režiséři proto rozvíjeli různé metody, aby pro herce vytvořili strukturu průsečíků okamžiku, v nichž se protíná formální řád s intuicí a bezprostředním situačním impulsem. Příběh činoherní režie je především příběhem spolupráce režiséra s hercem a objevování způsobů, jak ukotvit průběh hereckého jednání v systému inscenace a současně umožnit herci na scéně tvořivě jednat.



1. Milníky činoherní reжіe

S jistou nadsázkou je možno říci, že příběh činoherní reжіe začal roku 1866 na bojišti u Hradce Králové. Když v osudné bitvě u Sadové pomohly Prusku pušky jehlovky porazit Rakousko, stál vévoda Bernhardt Meiningenský na straně poražených. V rámci poválečného uspořádání byl proto nucen abdikovat ve prospěch svého syna Georga. Nástupem na trůn se **Georgovi (Jiřtmu) II. Meiningenskému (1826–1914)** otevřela cesta nejen k rozsáhlým reformám státní správy, soudnictví a školství, ale i ke vzorové reformě činohry Meiningenského dvorského divadla v duchu nároků historického realismu.

Vévodovým cílem byla obnova činoherního divadla založeného na interpretaci klasického dramatu prostřednictvím stylově čisté syntézy slova a obrazu. Zatímco celkovou interpretaci hry a její vizuální ztvárnění s důkladně propracovanou a historicky věrnou realistickou výpravou určoval sám vévoda, za scénickou realizaci vévodových vizí byl zodpovědný **Ludwig Chronegk (1837–1891)**, který se stal záhy vůdčí osobností meiningenského tvůrčího týmu a později i intendantem divadla.

Byl to právě Ludwig Chronegk, který na základě režijně-dramaturgické koncepce koordinoval vzájemné působení všech scénických prvků a důsledným lpěním na každém detailu začlenil herce v rámci ansámblové souhry do řádu scénického celku. Realistická výprava s autentickými prvky umožňovala herci zaujmout ke scénickému prostředí přirozený vztah a Chronegkův režijní dril vedl k pečlivému propracování mizanscén i k důkladnému prokomponování velkoryse pojatých davových scén. Chronegk tak na základě interpretace dramatu vytvářel jevištními prostředky jediný dynamický a strukturovaný systém, v němž měl každý scénický prvek jasně určený podíl na celkovém dění smyslu. Poprvé v dějinách divadla neměl rozhodující úlohu při tvorbě scénické události herec, ale přejal ji režisér vytvářející inscenaci jako jedinečné umělecké dílo.

Po osmi letech působení v Meiningenu se soubor roku 1874 vydal se svou inscenací Shakespearova ***Julia Caesara*** do Berlína, aby na zdejší obrovský úspěch posléze navázal šestnáctiletým triumfálním tažením Evropou a změnil dosavadní chápání činoherního divadla. Meiningenští vnesli do procesu zrodu inscenace nezbytný řád a ve svých inscenacích dokázali podřídit všechny komponenty jednotícímu inscenačnímu záměru. Je nesporný jejich přínos v pojetí kompozice scénického obrazu a v souvztažnosti živého herce a statické scény.

Záhy se však začaly ukazovat i limity režijního drilu Ludwiga Chronegka. Zatímco celý divadelní svět obdivoval v inscenacích Meiningenských velkolepé davové scény i péči o každý detail v rámci dokonalé kompozice scénického obrazu a ukázněné souhry všech scénických prvků, všímala si dobová kritika, že herectví meiningenského souboru je přepjaté, deklamační a neodpovídá nárokům textu ani realistického inscenačního stylu. Meiningenským se sice podařilo prolomit hvězdný systém tehdejšího divadla, zkrotit sólistický individualismus hereckého projevu a v rámci ansámblové souhry podřídít herce řádu inscenace, ale s utvářením jednotného hereckého stylu při naplňování inscenačního záměru zůstali v půli cesty.

Inscenační postupy Meiningenských se zrodily z doby, v níž byly principy vědeckých objevů a vedení moderních válek aplikovány na život a řízení společnosti. V bezvýhradném podřízení individua celku, jak ho ve svých inscenacích demonstrovali Meiningenští, je možno na jedné straně spatřovat předzvěst deterministicky chápaného postavení jednotlivce, který se jeví bezvýznamný a bezmocný ve vztahu k působení davů, na straně druhé fascinaci postavou „geniálního vůdce“ - režiséra, který tyto davy řídí. Vše se dělo podle jeho detailního, předem promyšleného a propočítaného strategického plánu, v němž je na základě předběžné intelektuální analýzy vše změřeno, srovnáno, vymezeno, rozděleno, uspořádáno a prokomponováno. Všichni zúčastnění byli zpředmětněni a redukováni na výkon, aby mohli být podle předběžných propočtů instruováni a úkolováni. Teprve pak, vybaveni příslušným zadáním, se směli v rámci rozběhnuté mašinerie a podle vytyčeného plánu podílet na „výstavbě“ situací a „budování“ rolí. Ve výsledku pak herec zbavený vlastní iniciativy a odsouzený k plnění režijního úkolu mohl snadno působit jako onen „velký statista“, jak se o tom ve své kritice Meiningenských nelichotivě vyjádřil Jan Neruda.

Od přelomu devatenáctého a dvacátého století proto musela nastupující generace režisérů, kteří byli tvůrci velké reformy evropské činohry, nutně řešit otázku postavení herce při formování systému inscenace. Každý z nich musel najít způsob, jak herce osvobodit ze zajetí zavedených konvencí, šarží, manýr a klišé, a zároveň mu umožnit, aby nezůstal pouze pasivním nástrojem v rukou režiséra, ale mohl se na inscenačním tvaru vědomě podílet jako tvůrce. Součástí reformy činoherního divadla proto od počátku bylo hledání metod, které herci umožní, aby při plném začlenění do systému inscenace a v souladu s naplňováním inscenačního záměru zapojil vlastní intuici a na základě inspirace naplno rozvinul vlastní tvůrčí síly.

Na působení Meiningenským bezprostředně navázala vlna tzv. „svobodných“, „nezávislých“ nebo „uměleckých“ divadel, která se v různých evropských metropolích na bázi scénického naturalismu snažila prosazovat činoherní divadlo a inscenaci jako svobodné a nezávislé umění, které je dílem režiséra. Nepochybně nejdál v tomto směru došlo Moskevské umělecké divadlo (MCHT) založené roku 1898 K. S. Stanislavským a Němirovičem-Dančenkem. **Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863-1938)** byl velkým obdivovatelem Meiningenských. Při hostování Meiningenských v Moskvě v letech 1885 a 1890 nevynechal jejich jediné představení a navštěvoval i zkoušky vedené Ludwigem Chronegkem. Netajil se obdivem k Chronegkovu „despotismu inscenace“, pedantskému lpění na detailech i k autoritativní disciplíně a pevnému řádu zkoušení.

Na inscenační principy Meiningenských navázal Stanislavskij roku 1898 inscenací historické hry Alexeje Tolstého *Car Fjodor*, jejíž premiéra slavnostně zahájila provoz Moskevského uměleckého divadla. Scénická výprava vznikala po vzoru Meiningenských na základě pečlivého studia historických míst a historické reálie byly pro inscenaci nakupovány v rostovských a psovských kláštorech či vyráběny jako věrné kopie historických artefaktů. Inscenace pracovala s důslednou kompozicí mizanscén, kontrasty atmosfér a svých vrcholů dosahovala ve velkoryse pojatých davových scénách. Ve výsledku se obdivně mluvilo o celkové kompozici scénického tvaru a pečlivé historické rekonstrukci Ruska 16. století, ale herectví bylo vnímáno většinou kriticky jako monotónní nebo přepjaté.

Stanislavskij si sám všímal, že herci často jen vnějškově plnili jeho režijní připomínky a imitovali předepsaná gesta a intonace. Na základě této zkušenosti pochopil, že vnější jednání postav je nedostatečné, pokud se nezakládá na niterném prožitku. Zásadně proto změnil dosavadní princip herecké práce a od vnější demonstrace příznaků se obrátil k jednání na základě vnitřního prožitku. Ještě téhož roku měla v Moskevském uměleckém divadle premiéru Stanislavského inscenace hry A. P. Čechova ***Racek***, která o dva roky dříve při svém prvním provedení v Petrohradě zcela propadla. Premiéra Stanislavského moskevské inscenace *Racka* byla triumfálním úspěchem.

Jakkoli některé kritiky poukazovaly na zahlcení scény množstvím podružných realistických detailů a zvuků, byla ve Stanislavského inscenaci vedle pravdivosti atmosfér a promyšlenosti mizanscén oceňována především pravdivost a celistvost hereckých výkonů. Stanislavskij si uvědomil, že při inscenování Čechova nevystačí s povrchním hraním fabule a vnější charakterizací rolí, ale je při něm zapotřebí vycházet z vytváření vnitřních obrazů a vnitřního

života postav. Zaměřil se proto na podtexty a prožitky, které měly hercům umožnit proniknout pod povrch jevů a místo hraní a předvádění na scéně prostě a bezprostředně žít a existovat v *daných okolnostech* hry a role.

Inscenování Čechovových dramát se stalo pro Stanislavského základem jeho systému herecké práce. Herec vnímal především jako tvůrce. Jako režisér se proto snažil herce v první řadě inspirovat a vytvářet mu podmínky pro vznik podvědomého tvůrčího procesu. Stanislavskij v této souvislosti mluvil o *tvůrčím stavu*, v němž dochází k vyzařování tvůrčí vůle a citu. Byl přesvědčen, že umění bez prožívání neexistuje. Nechtěl však po herci, aby se zaměřoval na samotný prožitek, ale snažil se ho v procesu tvorby uvést do *daných okolností*, které odpovídající cit vyvolají. Stanislavskij přitom vycházel z předpokladu, že herec může opravdově prožívat jen své vlastní emoce. Herec proto měl pomocí *emocionální paměti* oživit své vlastní vzpomínky spojené se situacemi a prožitky odpovídajícími prožitkům postavy a se zapojením vlastní představitivosti vstoupit do vnitřního světa hry a role. Vnější jednání mělo posléze vyplynout z vnitřního prožitku. Herec si při tom měl klást otázku: Co bych dělal, kdybych byl na místě postavy v jejích daných okolnostech? Místo toho, aby herec postavu hrál, měl být sám sebou v jejích daných okolnostech.

Stanislavskij svůj „systém“ herecké práce rozvíjel a doplňoval po celý svůj život a nikdy ho nepovažoval za hotový a ukončený. Postupem času si začal uvědomovat limity herectví založeného na čistém prožívání a kladl stále větší důraz i na fyzické jednání postavy. Objevoval přitom souvislosti mezi vnějším fyzickým projevem a vnitřním prožitkem. Vedl herce k účelnému a konkrétnímu průběžnému jednání, kterým postava směřuje k naplnění svého hlavního cíle. V metodě fyzického jednání konkrétní tělesná aktivita vyvolávala odpovídající cit a jasně určená linie průběžného fyzického jednání pomáhala herci k rozvíjení nepřetržitého vnitřního emocionálního procesu.

Ve svém uměleckém vývoji se Stanislavskij v průběhu zkoušení stále více odvracel od předem určených a posléze vnitřním prožitkem naplňovaných vnějších forem k tvořivému hereckému jednání a partnerské souhře. Zjistil, že jeho dosavadní způsob práce vedl herce k pasivitě. Herci pouze plnili režijní úkoly a přestávali být uvědomělými tvůrci: místo toho, aby v průběhu zkoušení objevovali cestu, která by je sblížovala s rolí a během níž by zároveň nacházeli různé možnosti řešení situací, přenesli veškerou odpovědnost za tvůrčí proces na režiséra. Ke změně metodiky vedlo Stanislavského i poznání, že jeho dosavadní princip zkoušení podporoval umělý rozpor mezi duševní a tělesnou stránkou hereckého projevu.

Na konci života začal Stanislavskij ve spolupráci s herci rozvíjet systém analýzy hry a role jednáním. Zkoušení inscenace nezahajoval teoretickými analýzami za stolem, ale fyzickým jednáním v prostoru. Novým východiskem zkoušek se stala improvizovaná etuda, která se opírala pouze o základní *dané okolnosti* určující situaci, v níž se postava nachází. Text hry dostali herci až v pozdější fázi zkoušení ve chvíli, kdy už měli jednotlivé situace prozkoumané improvizovaným jednáním vyplývajícím ze vzájemné, bezprostřední interakce v prostoru. Tím, že byl herec v počáteční fázi zbaven možnosti schovávat se za text role, musel nejprve prostřednictvím vlastního tvořivého jednání v situaci zmapovat průsečíky okamžiku, které vytyčují strukturu mizanscén. Intuitivní porozumění situaci prostřednictvím tělesného jednání při tom předcházelo slovnímu pojmenování jejího smyslu. Struktura inscenace tedy nebyla dána předem, ale rodila se ze spontánního hereckého jednání a následné racionální analýzy. Řád inscenace se rodil z intuitivní bezprostřednosti a zakládal podmínky pro tvořivou scénickou existenci.

Ještě před první světovou válkou v souvislosti s objevováním nových uměleckých směrů sílily v divadelním světě hlasy, které se stavěly proti Stanislavského „*diktatuře daných okolností*“ a polemizovaly s jeho pojetím divadla založeného na psychologickém a duchovním prožitku. Proti konceptu divadla chrámu se stavělo divadlo balagánu. Divadlo nemělo být centrem duchovní očisty, ale místem lidové jarmareční zábavy. Nastupující divadelní avantgarda programově odmítala Stanislavského úsilí o scénickou iluzi a usilovala o *zdivadelnění divadla*. Vzorem pro nové divadlo byl cirkus, commedia dell'arte, orientální divadlo, filmová groteska a sportovní kolbiště.

Nejvýraznějším hlasem ruské divadelní avantgardy se stal jeden z byvších zakládajících členů hereckého souboru Moskevského uměleckého divadla a představitel Trepleva ve Stanislavského slavné inscenaci *Racka* **Vsevolod Mejerhold (1874–1940)**. S Moskevským uměleckým divadlem se Mejerhold rozešel po reformě souboru ve spojitosti s otevřením nové budovy MCHT roku 1902. Jako režisér začínal kopírováním realistických inscenací K. S. Stanislavského v *Tovaryšstvu nového dramatu* působícím v Chersonu a v Tiflisu. Mejerhold však brzy narazil na omezené možnosti scénického realismu a místo na hereckém prožitku začal své inscenace stále více zakládat na vnějších formách a výrazné stylizaci tělesného pohybu.

Roku 1905 Mejerhold přijal Stanislavského pozvání do Moskvy, aby spolu s ním založil *Studio na Povarské* pro experimentování s novými divadelními formami v duchu symbolismu.

Mejerchold však činnost studia po dohodě se Stanislavským po necelém roce ukončil. Od roku 1906 pak na petrohradských scénách ve svých odvážně stylizovaných inscenacích usiloval o naplnění symbolistického ideálu totální umělecké syntézy a protestoval krásou proti měšťácké společnosti. Ještě před revolucí se přihlásil ke kubofuturismu, stavěl se ve svých inscenacích proti nadvládě literatury i proti iluzionismu, bořil čtvrtou stěnu, hledal inspiraci v japonském divadle i commedii dell' arte a vedl herce k improvizaci a k taneční pohybové stylizaci.

Své divadelní vize Mejerchold naplno rozvinul po revoluci ve vlastním divadle (GOSTIM) při experimentování s biomechanikou a konstruktivismem. Principy biomechaniky Mejerchold poprvé v radikální podobě demonstroval roku 1922 v inscenaci Crommelynckovy hry *Velkolepý paroháč*. Herci oblečení v montérkách se pohybovali s cirkusovou artistností na principu akce a protiakce jako akrobati na obnažených jevištních konstrukcích. Mejercholdovým programem bylo stylizované, hravé, dynamické a syntetické divadlo, které v rychlém sledu jednotlivých epizod a střídání herců v množství různých úloh poskytuje antiilusivní cirkusovou zábavu. Při režírování Mejerchold nepřistupoval k textu hry jako interpret, ale jako autor inscenace, v níž herec zpracovává materiál vlastní tělesné konstrukce.

Mejerchold scénické vyjádření podstaty mezilidských vztahů nezakládal na prožívání a na slovech, ale na fyziologii: na přesně určených vnějších formách, postojích, pohybech, pauzách a pohledech, které se slovy mnohdy nekorespondují a jsou s nimi často v rozporu. Při vedení herců se Mejerchold v duchu psychologického behaviorismu nezabýval emocemi, ale soustředil se na vnější projevy, strukturu jevištního pohybu a přesně vypracované formy, které měly v herci zpětně určitou emoci vyvolat. Tělesné postoje určovaly pocity i melodii herecké hry. Herec měl mít trénované tělo, aby plnil úkoly zadané zvenčí. Biomechanika byla pro herce jak tréninkem, tak scénickou praxí a měla mu umožnit, aby svůj výkon plně ovládal a řídil na základě zkoumání mechanismu vlastní konstrukce a přesně analyzovaných a posléze prováděných pohybů. Podle základního zákona biomechaniky mělo být v každém pohybu vždy zapojeno celé tělo. Žádný pohyb nesměl být nahodilý, nadbytečný či neproduktivní. Herec měl fixovat začátek i konec každého pohybu a po provedení pohybu udělat krátkou pauzu, aby každý jednotlivý pohyb vyčlenil a dosáhl v něm co největší výraznosti.

Každý pohyb měl být při vytváření postavy a mizanscény logicky motivován, aby odpovídal myšlení dané postavy i celkovému inscenačnímu záměru. Mejerchold přitom vycházel z vnitřní protikladnosti pohybu a systematicky pracoval s principem *předgesta, znakem odvratu* či *odvratným pohybem*. Pohybu vykonanému v určitém směru měl bezprostředně předcházet

pohyb ve směru opačném, aby byl výraz pohybu ve výsledném směru zdůrazněn svým protikladem. Při hereckém tréninku Mejerchold prováděl se svým souborem celou řadu biomechanických cvičení, v nichž podle tohoto principu každé pohybové fázi předcházela protipohyb. Nejznámější je *Střelba z luku*, při níž je zdůrazňováno napínání tětiny ve směru protikladném k samotnému výstřelu. Na podobném principu byla založena i cvičení *Hod kamenem*, *Fackování*, *Bodnutí dýkou*, *Kopanec*, *Skok do náručí*, *Kůň a jezdec*, *Břemeno*, *Kolo* či *Stavění pyramidy*.

S rozvíjením principu odvrátěného pohybu souviselo i systematické rozložení každé scénické akce do tří fází sestávajících ze *záměru (intence)*, *uskutečnění (realizace)* a *zpětné reakce*. Pokud byla ve třech fázích rozvíjena reakce na určitý podnět, následoval po bezprostřední impulsivní reakci moment uvědomění, rozumového zpracování a rozhodování, z něhož posléze vyplynulo záměrné jednání. V rozložené scénické akci se tak střetávalo nevědomé impulsivní chování s vědomým volným jednáním a v tělesném provedení se projevovalo kontrastním pohybem a protipohybem.

Ať už se jednalo o jednotlivé pohybové sekvence nebo celek inscenace, Mejerchold vždy zdůrazňoval význam tempa a rytmu. Smysl pro rytmus považoval za jednu z nejdůležitějších složek režijního talentu a zdůrazňoval, že bez pronikavého cítění scénického času nelze narežirovat dobrou inscenaci. Herecké jednání označoval obrazně jako zápas s časem v inscenaci a po každém herci žádal rozvinutý smysl pro rytmus akce a protiakce i pochopení pro vnitřní rytmus událostí. Právě proto tak často mluvil ve spojitosti s herectvím o tanci, který vnímal jako pohyb lidského těla ve sféře rytmu. Zatímco mimiku a gesta chápal jako pomocný prostředek, hlavním nositelem významu se pro něj stal temporytmus. S oblibou používal hudbu jako organizátora času v inscenaci i pro určení rytmu konkrétních scénických akcí. Pomocí hudební terminologie pojmenovával tempa jednotlivých scén v rámci celkové rytmické kompozice inscenace. Herec přitom musel kompozici celé inscenace dokonale znát, rozumět jí a tělesně ji pociťovat, aby se do ní včlenil a zazněl v ní.

Při přesném určení prostorových forem a jasné režijní kompozici inscenace Mejerchold považoval za hlavní úkol divadla zachovat improvizální charakter herecké tvorby. Všechno, co Mejerchold vytvořil ve spolupráci s herci na zkouškách, mělo v jeho očích pouze provizorní ráz a vnímal to jen jako kostru, která měla umožnit dotvoření inscenace ve spolupráci herce s divákem. Inscenace tak nepřicházela v Mejercholdově pojetí na scénu zcela dokončená a k prokreslení a zafixování všech detailů docházelo až v přímém kontaktu herce s hledištěm.

Mejerchold oceňoval herce, kteří nehráli každý den stejně, ale dokázali v jednotlivých představeních podle reakcí obecnstva měnit vyznění a odstíny různých částí inscenace.

Mejerchold si přál, aby herci pociťovali radost při plnění zadaného úkolu, skryli jeho režijní vedení a oživilo vnější stylizaci svým vnitřním vzrušením a energetickým nábojem. Stylizované herecké akce neměly být starostlivě prováděným trikem, ale měly se během zkoušek stát podvědomým reflexem. Bezprostřední, reflexivní *vzrušivost* dovoľovala herci konkrétně a psychofyzicky pravdivě v pohybech, slovech i pocitech naplňovat vnější formální zadání. Mejerchold současně zdůrazňoval, že každým převtělením musí prosvítat herecká individualita a hlavním rysem herecké hry měla být naivita, bez níž působí režijní stylizace nepřirozeně. Herec měl ve formální a rytmické kompozici průsečíků okamžiku bezprostředně a živě reagovat na vnější podněty ze strany partnera, jeviště i hlediště. Kompozice inscenace prostřednictvím plastických forem a časoprostorových záchytných bodů strukturovala herecké jednání a zároveň herci otevírala prostor improvizací svobody v naplňování inscenačního záměru.

V době Mejercholdových nejvypjatějších experimentů s biomechanikou proběhla v Moskvě 27. 2. 1922 ve 3. Studiu MCHAT premiéra kultovní inscenace Gozziho hry **Princezna Turandot**. Režisér inscenace **Jevgenij Vachtangov (1883-1922)** zkoušky opustil po první oblékané zkoušce a premiéry se nezúčastnil, neboť ho pokročilé stádium rakoviny žaludku upoutalo na lůžko. O tři měsíce později (29. 5. 1922) ve svých devětatřiceti letech zemřel. Inscenace o vítězství lásky nad smrtí koncipovaná v duchu principů *commedie dell'arte* jako improvizovaný, radostný a hravý divadelní karneval přežila svého režiséra o několik desetiletí a dosáhla 1500 repríz.

V inscenaci *Princezna Turandot* vyvrcholilo Vachtangovovo úsilí o syntézu divadelních škol. Vachtangov se hlásil k programu „*zdivadelnění divadla*“ a Mejercholda ctil jako proroka stylizovaného divadla a objevitele skutečné divadelnosti. Podobně jako Mejerchold se Vachtangov inspiroval *commedií dell'arte* a při práci s hercem propojoval výraznou pohybovou stylizaci s improvizací. Programově se stavěl proti naturalistické popisnosti a iluzionismu a divadelní stylizaci považoval za podmínku překonání divadelní rutiny a přetvářky. Divákům neváhal i ve vrcholícím dramatickém dění neustále připomínat, že se nejedná o skutečnost, ale o divadlo.

Na druhé straně však Vachtangov v souvislosti s Mejercholdovými biomechanickými experimenty polemizoval s potlačováním herecké emocionality. Vachtangov vzešel ze Stanislavského školy a podobně jako Stanislavskij byl přesvědčen, že se divadlo bez emocí a

bez prožívání neobejde. Inspiraci pro herecké prožívání nacházel v náboženském prožitku víry. Vachtangovův herec se měl nechat unést vírou v představu vytvářené postavy a projít procesem duchovní proměny. Herec nesměl předstírat emocionální stav, ale musel věřit, myslet a cítit jako postava a jeho jednání mělo pramenit z podvědomí. Tvorbu Vachtangov chápal jako alchymii, v níž rozumová příprava sloužila k probuzení, uvolnění, koncentraci a vyzařování energie uložené v nevědomí. Vachtangov pojímal své divadelní studio jako klášter, v němž se estetika pojila s etikou a herec se v něm měl učit žít život v umění.

Vachtangov svůj inscenační styl označoval jako „*fantastický realismus*“. Hutné formy jeho inscenací vyvěraly z vnitřních impulsů a zakládaly se na bohatém vnitřním životě postav. Hercům Vachtangov poskytoval improvizaci svobodu a vedl je k přirozenému, organickému jednání, ale současně jim výraznou pohybovou stylizací a vyhraněnou charakteristikou postav bránil, aby rozbředli v psychologické drobnokresbě a impresionistické neurčitosti, které vytýkal Stanislavského inscenacím. Jasně, hravě groteskní pohybové struktury, výrazná rytmická kompozice se zřetelnými akcenty, kulminačními vrcholy a ostrými stříhy, proměnlivost atmosfér, vzájemně kontrastující postavy a napětí dramatických situací ostře prolamované žerty zvýrazňovaly divadelnost a tvořily ve Vachtangovových inscenacích celistvý řád, který byl pro herce oporou v průsečících okamžiku, kdy se formy rodí z podnětů intuice.

29. března 1921 měla premiéru Vachtangovova inscenace Strindbergovy hry *Erik XIV.* Vachtangov v inscenaci vytvořil obraz umírajícího království, v němž se mrtvolní dvořané pohybovali stylizovaně jako bledé, mechanické loutky, zatímco prostý lid byl představován prostředky realistického herectví. Podle Vachtangovova záměru se uprostřed rozbouřené doby a rozkladu monarchie v expresionistickém duchu zmítal král Erik XIV. rozpolcený mezi vypjatými a vzájemně kontrastujícími citovými stavy. Postavu Erika XIV. v inscenaci ztvárnil **Michail Čechov (1891–1955)** a dobové kritiky o jeho výkonu téměř shodně psaly jako o hereckém zázraku.

Michaila Čechova pojilo s Vachtangovem nerozlučné přátelství a ti, kteří je oba blíže znali, říkali, že bylo těžké rozlišit, kde Vachtangov ovlivnil Čechova a kde Čechov Vachtangova. S Vachtangovem se Čechov seznámil krátce po svém angažování do Moskevského uměleckého divadla v létě roku 1912 a od počátku s ním spolupracoval v Prvním studiu MCHT. Ve Studiu Čechov s Vachtangovem společně na vlastním těle poznávali Stanislavského systém herecké práce a současně v nich rostlo odhodlání hranice systému překročit. V roce 1917 se Čechov nervově zhroutil a nemohl pokračovat v herecké práci. Psychicky mu v té době velmi pomohlo,

že začal systematicky vyučovat hereckou tvorbu a změnil své dosavadní názory na herectví. Ve dvacátých letech pak Michail Čechov až do své emigrace v roce 1928 vytvořil své nejvýznamnější životní role ve Studiu i na jevišti MČT. Svě přístupy k herectví Čechov posléze v emigraci rozvíjel po celý zbytek života především jako uznávaný herecký pedagog i jako autor publikací o herecké technice.

Michail Čechov ve shodě se Stanislavským a Vachtangovem hledal zdroje tvorby v podvědomí a věřil, že pro naplnění a ospravedlnění forem představení je nezbytný niterný citový prožitek. Čechov však na základě vlastních zkušeností, které vedly roku 1917 k jeho psychickému zhroucení, dospěl k přesvědčení, že v herecké tvorbě se je třeba vyvarovat naturalistického ztotožnění s postavou prostřednictvím reálných osobních citů. Čechov se jako herec vzepřel proti uvěznění v mezích vlastní osobnosti a odmítl vstupovat sám za sebe s vlastními reálnými city na místo postavy do jejích daných okolností, jak to žádal Stanislavskij. Naturalismus nepovažoval Čechov za umění a reálné city vnímal jako překážku skutečné tvorby. V tvorbě měly mít místo pouze tvůrčí city spojené s inspirací, fantazií a představivostí. V průběhu tvůrčího procesu měly být reálné prožitky očištěny od všeho osobního a přetaveny v hercově podvědomí na prožitky umělecké.

Michaila Čechova ještě ve dvacátých letech silně ovlivnilo učení zakladatele antroposofie Rudolfa Steinera (1861-1925). Ze Steinerova antroposofického obrazu člověka založeného na *trojnosti* těla, duše a ducha vycházel i při formulaci principů herecké *tvůrčí individuality*. Tělesný základ Čechovova pojetí *tvůrčí individuality* tvoří *Všední já*, které jako kořeny stromu nasává prostřednictvím smyslů vjemy z hmotného světa, reaguje na ně reflexivními vzruchy a umožňuje tvůrčí komunikaci s předmětnou realitou: Udržuje fantazii v mezích a koriguje nalezené formy, aby byly čitelné a srozumitelné pro ostatní. V duševní rovině pak *Vyšší Já* propojuje jako kmen kořeny stromu s korunou dimenzi tělesnou a duchovní. Duševní dimenze *Vyššího Já*, kde se z tělesných vjemů vytvářejí dojmy spojené s emocionálními prožitky, je prostorem inspirace, v němž se rodí atmosféra inscenace. Vše nakonec jako rozkvetlá koruna stromu završuje sféra duchovní, která je ohniskem tvůrčích impulsů *vyššího já* a umožňuje odkrývání vyššího světa. V duchovní dimenzi herec přesahuje sebe sama v nezávislém životě *nereálného já postavy*, v němž je naplňována idea inscenace.

Tělesná, duševní a duchovní *trojnost* hercovy *tvůrčí individuality* byla pro Čechova základem rozvíjení principů psychofyzické jednoty hereckého jednání, v němž se tělo, duše a duch navzájem ovlivňují. Čechov postavu na rozdíl od Stanislavského nehledal v sobě a při tvorbě

nezačínal zevnitř hledáním odpovídajícího prožitku, ale tvořil postavu naopak zvnějšku jejím pozorováním ve vlastních představách a jejím následným imitováním. Zůstával do jisté míry mimo postavu a vnímal ji jako své druhé já. Čechov jako herec tvořil ve svých představách postavu jako svého duchovního dvojníka, s nímž vstupoval do dialogu a propůjčoval mu ke hře mu svou duši i své tělo rozechvívané vibracemi tvůrčích impulsů, představ a citů.

Herec měl nejprve při pozorování postavy v představách nechat dílčí obrazy a představy žít vlastním životem, aby se mohly posléze organicky spojit v jediný celistvý obraz postavy. S tímto obrazem postavy měl herec vstoupit do dialogu a rozvíjet ho, konkretizovat a prohlubovat ve své fantazii dotazy a příkazy. Jakmile začaly představy v herecově fantazii nabývat jasných, zřetelných forem, měl je herec začít po částech kopírovat a ztělesňovat a postupně propojovat představu postavy se svým tělem. Nakonec měl herec představované postavě dovolit, aby do něho vstoupila, podmanila si ho, vyjadřovala se prostřednictvím jeho těla a hlasu a začala sama žít a tvořit v jeho duši.

Při pozorování postavy ve své fantazii nesměl herec klouzat po povrchu, ale měl přes vnější projevy představ vidět vnitřní život. Herec měl s představami dále pracovat, aby pronikl do myšlení a psychiky postavy a odhalil hloubku jejího vnitřního života. Soustředěné a intenzivní pozorování postavy v představách mělo v herci rozehrát celé akordy citů a city postavy sledované vnitřním zrakem měly probudit stejné city v herci samotném. Toto soucítění mělo herci umožnit, aby překročil hranice vlastní osoby a vnořil se do vnitřního života postavy, až se city postavy stanou jeho vlastními. Pronikání do vnitřního světa postavy považoval Čechov za základní předpoklad jejího ztělesnění, neboť byl přesvědčen, že herecovo tělo musí být přetvářeno a formováno zevnitř.

V přípravné fázi Čechov otevíral herci cestu od tělesného pohybu k základnímu vnitřnímu prožitku představované postavy prostřednictvím *psychologického gesta*. *Psychologické gesto* se na rozdíl od běžného gesta mělo zmocnit celého těla, duše a ducha, shrnout složitou psychiku postavy do přehledné tělesné formy a pomoci herci nalézt páteř role. Herec měl provádět *psychologické gesto* opakovaně v různé kvalitě a různém tempu, aby prozkoumal rozdíly mezi vnitřním a vnějším temporytmem a odhalil principy střídání duševních stavů postavy. Na *psychologické gesto*, dostatečně velké, široké a výrazné, zřetelně tvarované s jasným začátkem i koncem, v němž je (podobně jako v Mejercholdově biomechanice) zapojeno celé herecovo tělo, měla odpovědět herecova duše citem stejně velkým a výrazným jako gesto samotné.

Při práci s představivostí se Čechov zaměřoval na *imaginární tělo* a *imaginární centrum* představované postavy. Při převtělení do postavy si měl herec představit tělo, které má představovaná postava a bez ohledu na své vlastní fyzické dispozice se měl do tohoto *imaginárního těla* ve svých představách „obléci“. Představa *imaginárního těla* začala posléze působit na způsob hercova jednání, myšlení i cítění a napomáhala procesu jeho převtělení do postavy. Při práci s *imaginárním centrem* měl herec podle charakteru postavy soustředit vyzařování své energie do jediného bodu, který herce při pohybu vede prostorem. Určení tohoto tělesného bodu *vyzařování* mělo vycházet z celkového zaměření postavy: srdce, hlava, žaludek, nos, oko, zadek... Umístění *imaginárního centra* spolu s jeho velikostí a kvalitou výrazně ovlivňovalo psychický i fyzický postoj postavy.

Při celkové kompozici inscenace Čechov navazoval na Vachtangova důrazem na kontrasty, dynamiku, rytmus a opakování i princip tří hlavních kulminačních vrcholů a doplňujících akcentů. Herec měl od počátku vědomě pracovat s představou budoucího celku a tvořit svou postavu v souladu s celkem inscenace a celkovou kompozicí jednajících postav, neboť teprve v rámci celku nabývají jednotlivosti na významu.

Při zapojení herce do celku inscenace Čechov zároveň kladl zvláštní důraz na atmosféru, která vytváří společně sdílené emocionální a duchovní prostředí pro bezprostřední a intuitivní herecké jednání. Součástí kompozice celku inscenace proto měl být i dynamický *scénář atmosféry*, které odpovídají jednotlivým scénám a situacím hry. Herec se měl vnořit do atmosféry, otevřít se jí, nechat ji na sebe působit, poddat se jí a přizpůsobit jí své chování a jednání. Atmosféra byla pro inscenační celek „tmelem“, který intuitivně slaďuje a propojuje herce mezi sebou navzájem, vytváří spojnicí s publikem a prohlubuje intenzitu vnímání.

V době, kdy Michail Čechov ve Spojených státech publikoval své pojednání *O herecké technice* (1953) a kdy se Stanislavského systémem herecké práce stal ve zdeformované a ideologizované podobě v rámci doktríny Socialistického realismu v divadlech a divadelních školách východního bloku závaznou normou herecké práce, zazářil na světové divadelní scéně další velký inovátor: **Bertolt Brecht (1898–1956)**. Do širšího povědomí německé divadelní veřejnosti vstoupil Bertolt Brecht již roku 1922, kdy jako mladý autor získal prestižní Kleistovu cenu za hru *Bubny v noci*. Záhy se vyprofiloval jako autor i režisér svým programem levicově orientovaného *epického divadla*, které si kladlo za cíl vyprovokovat diváka k myšlení. Pozornost světové divadelní veřejnosti k sobě poprvé obrátil roku 1928 velmi úspěšnou inscenací vlastní autorské adaptace Gayovy *Žebrácké opery* uváděné pod Brechtovým jménem

jako *Krejcarová opera* s hudbou Kurta Weila a na scéně Caspara Nehera. Po letech strávených v emigraci zazářil Brecht po válce se svým souborem *Berliner Ensemble* a s inscenací vlastní hry *Matka Kuráž a její děti* nejprve v Berlíně (1949) a posléze i při hostování v Paříži (1954 a 1955) a vydobyl si postavení nejuznávanějšího a nevlivnějšího divadelníka své doby.

Bertolt Brecht se radikálně vymezil proti tradičnímu *aristotelskému* pojetí divadla založenému na vciťování do jednajících postav, prožívání děje a na katarzi. Odmítl divadlo za imaginární čtvrtou stěnou, které staví na iluzi a ztotožnění, bránil se všemu, co vyvolá divákův soucit a odstranil z jeviště veškerou *magii*, která by mohla *hypnotizovat* publikum. Brechtovo věcné a střízlivé *epické divadlo* postavy a události s kritickým odstupem demonstrovalo, aby se z nich divák poučil. Vedle zábavy mělo být *epické divadlo* pro diváky školou samostatného dialektického myšlení.

Základním prostředkem pro aktivaci divákova hodnotícího úsudku a udržení racionálního odstupu byl v Brechtově *epickém divadle* *zcizovací efekt*. *Zcizovací efekt* měnil souhlasný a soucitný divácký postoj do postoje kritického. Prostřednictvím *zcizovacího efektu* se měly z obyčejných, nenápadných a běžných jevů všedního života stát jevy nečekané, překvapivé a zvláštní. Brecht toho obvykle docílil tím, že u diváků vyvolal očekávání, které vycházelo z jejich běžné zkušenosti a toto očekávání posléze *zklamal*. Vzbudil tím u diváků údiv a překvapení, nastolil otázky a nutil k zamyšlení. Ze samozřejmých věcí se prostřednictvím *zcizovacího efektu* stávaly věci nesamozřejmé, které si zasluhují pozornost. Divák měl poznat, že to, co dosud ze zvyku považoval za přijatelné a nezměnitelné, je ve skutečnosti nepřijatelné a je potřeba to změnit.

Zcizování uplatňoval Bertolt Brecht ve všech rovinách scénického tvaru. Všemi scénickými prostředky publiku průběžně připomínal, že se nejedná o skutečnost, ale o divadlo, které má divák sledovat z pozice hodnotícího pozorovatele. Brechtovo antiiluzivní *postaristotelské* divadlo před divákem nic nezakrývalo a vše otevřeně představovalo. Neherova prostá scénografie byla oprostěna od veškeré popisnosti a dekorativnosti, omezovala se na funkční prvky a nabývala na významu teprve ve spojitosti se scénickou akcí. Jednoduché scénické přestavby probíhaly přímo před zraky diváků. Světelné zdroje byly odkryté, strohý styl svícení bránil vzniku podmanivých atmosfér a všechny scény včetně nočních se odehrávaly za plného, jasného osvětlení. Byla zrušena představa čtvrté stěny a herci přímo komunikovali s diváky. Dějová kontinuita byla rozdělena na epizody prokládané komentujícími titulky, proslovy a

songy. Hudebníci byli umístěni přímo na scéně. Použité divadelní prostředky se vzájemně komentovaly a tím i zcizovaly.

Základním klíčem k naplnění principů *zcizovacího efektu* byl v *epickém divadle* herec, který měl vyzývat diváka, aby se s událostmi a postavami neztotožňoval, ale kriticky o nich uvažoval. Herec se proto do postavy nevžíval a nepřevtěloval, ale s odstupem postavu demonstroval, komentoval ji svými názory a ukazoval divákovi, jaký k postavě zaujímá *společenskokritický postoj*. Divák se pak místo do postavy vžíval do herce jako do komentátora, který svou postavu neprožívá, ale pozoruje ji, představuje a předvádí jako typický příklad. Aby si herec udržel k postavě distancovaný postoj, nenahlížel ji v první, ale ve třetí osobě a jednání postavy se pro něj neodehrávalo v čase přítomném, ale minulém. Text postavy si herec nepřisvojoval jako svůj vlastní a nesnažil se divákovi vsugerovat dojem, že text právě improvizuje, ale dával najevo, že cizí svěřený text pouze cituje. Brecht sám přirovnával pozici herce ke svědkovi pouliční nehody nebo k řečníkovi před soudem, který ze svého pohledu s odpovídajícím výrazem, záměrně vybranými intonacemi a vědomě zvolenými gesty rekonstruuje, demonstrovuje a komentuje minulé události.

Rozhodujícím prvkem působení na diváka při aktivaci jeho zcizujícího postoje byl prvek překvapení. Brecht proto po herci žádal, aby byl sám připraven na překvapení a jako režisér organizoval hercův *udivený postoj*. Jednání postavy herec neměl přijímat jako něco samozřejmého, ale měl udiveně a pobaveně sledovat, co postava dělá a říká a polemizovat s tím. Herec měl fixovat *udivený postoj* z prvního čtení a říkat si, že to, co dělá postava, by on sám nikdy nedělal a jako postava by to sám nikdy neříkal. Tento rozpor mezi hercem a postavou se měl posléze projevit ve způsobu předvádění postavy. Herec měl svůj údiv a své překvapení přenášet na diváka a rozkrývat před ním své rozpory. Měl mluvit a současně si odporovat, předvádět, co postava dělá a zároveň ukazovat i to, co postava nedělá a co je v dané situaci její alternativní potenciální možnosti. Překvapivé přitom mělo být zároveň i logické a mělo vyplývat z toho, co Brecht označoval jako očekávané.

Při zkoušení Brecht rozvíjel dialektický spor rovnocenných protikladů mezi prožitkem a zobrazením, vcítěním a představováním, obhajobou a kritikou, neboť jen při zachování napětí mezi oběma protipóly bylo co zcizovat. Za ideálního považoval herce, který se dokázal vžít do postavy i stát mimo postavu. V první analytické fázi měl herec postavu pozvolna rozkrývat větu po větě, postupovat od situace k situaci a neustále při tom být připraven na překvapení. Postupně měl objevovat jak typické a jedinečné rysy, které činí postavu objektivní, tak nacházet

drastická gesta, v nichž se projevují rozpory postavy. Ve chvíli, kdy se herec v postavě vyznal, měl se ve druhé fázi s postavou ztotožnit, vcítit se do ní a vtělit a objevovat postavu zevnitř v subjektivním smyslu. Ve třetí fázi měl herec nakonec získat od postavy kritický odstup a vidět ji zvenku hodnotícíma očima společnosti.

Brecht nepřicházel do divadla, aby prostřednictvím herců uskutečňoval svou předem připravenou „vizi“, „představu“ či „myšlenku“, ale proto, aby inspiroval a organizoval herecký tvůrčí proces. Ve svých úvahách dokonce rezignoval na označení „režisér“, které ve své etymologii příliš souvisí s „ovládáním“ a „vládnutím“ (lat. *regó,-ere*=řídít, ovládat, vládnout) a používal raději neutrální termín „*der Probenleiter*“ - vedoucí zkoušky. Nepřicházel na zkoušku s hotovým řešením a zdůrazňoval, že je třeba mít vždy na zřeteli více možností řešení. Cílem zkoušky nebylo něco nazkoušet, ale vyzkoušet: zkusit různé možnosti. Provokoval otázkami, pochybnostmi, nejrůznějšími úhly pohledu na zkoušené situace i návrhy nových možností a nebál se vyvolávat krize a zmatek. Brecht se stále tvářil, že nic není konečné a definitivní, neustále docházelo ke změnám a všechny nalezené formy byly vnímány jako předběžné a náznakové, aby si uchovaly živost. Na jedné straně vedl herce k důslednému kladení otázek ke každé replice a scénické akci a vytvářel pečlivým výběrem gest a intonací systém a řád průsečíků okamžiku jako logický řetěz precizních detailů, na straně druhé aktivoval intuitivní myšlení prostřednictvím překvapivých asociativních skoků. Brecht se tak při vedení herců především všemi prostředky bránil lenosti rutinérů myslet a cítit a znemožňoval pokusy dobrat se prostřednictvím osvědčených, obvyklých, schematických a konvenčních řešení co nejrychleji k výsledku.

V šedesátých letech došlo k další výrazné proměně divadelního paradigmatu. Místo revolučního divadelního programu BB (Bertolt Brecht) se stal pro novou generaci prorokem AA (Antonin Artaud) s jeho návratem divadla ke kořenům a nenaplněnou vizí *divadla krutosti*. V této situaci se na scéně objevil polský divadelní reformátor **Jerzy Grotowski (1933–1999)** se svým programem *Chudého divadla*. Od roku 1959 pracoval Grotowski v městečku Opole na jihu Polska s dramaturgem Ludwikem Flaszenem a devítičlenným hereckým souborem na malé experimentální scéně „*Divadlo 13 řad*“. Ačkoli se Jerzy Grotowski od počátku snažil vymezit proti současnému divadlu, dokud odsouval problém herectví na vedlejší kolej a kladl ve svých inscenacích hlavní důraz na formální pojetí a vizuální účinek, nezaznamenával žádné výraznější úspěchy. Teprve ve chvíli, kdy Grotowski své divadlo pojal jako výzkumnou „*laboratoř*“ (*laboratorium*) hereckého umění, vytvořil z něj divadelní centrum světového významu.

Světovou divadelní veřejnost Grotowski poprvé výrazně oslovil roku 1962 inscenací **Akropolis** podle polského romantického dramatika Stanisława Wyspiańskiego, jehož apoteózu vrcholných hodnot lidstva na krakovském Wawelu pojal společně s výtvarníkem a režisérem Józefem Szajnou jako „*hřbitov civilizace*“ v koncentračním táboře Osvětim. Roku 1965 se Grotowského „*Laboratorium*“ přesunulo do Wroclawi a přijalo název „*Teatr Laboratorium – Institut pro výzkum herecké metody*“. V témže roce měla premiéru inscenace podle Slowackého romantické adaptace hry Pedra Calderona **Vytrvalý princ** považovaná za divadelní událost světového významu a vrcholnou manifestaci Grotowského principů „*chudého divadla*“. O tři roky později, roku 1969, uvedl Grotowski svou poslední inscenaci **Apocalypsis cum figuris**, po níž vyhlásil v roce 1970 „*smrt divadla*“. Soustředil se pak výhradně na paradivadelní projekty zprostředkovávající na základě vzájemné psychosomatické komunikace rituálně laděná „*setkání*“, která měla v účastnících obnovit sepětí s vlastním tělem, s přirozeným světem i se sebou navzájem.

Ve svém programu *chudého divadla* se Jerzy Grotowski zřekl divadla založeného na iluzi, ilustraci literatury, vnějších efektech, spektakulárnosti i technických vymoženostech a omezil se pouze na to, co je pro divadlo nezbytné a čím je divadlo zároveň jedinečné: na bezprostřední vzájemný vztah mezi divákem a hercem. Grotowski odstranil veškeré bariéry mezi hledištěm a jevištěm a vše se odehrávalo v prostém, nerozděleném a společně sdíleném divadelním prostoru jako „*světový rituál*“ živého společenství diváků a herců.

Dokud Grotowski ve své divadelní laboratoři tvořil inscenace, vycházel v nich tematicky z klasických textů s archetypálním rozměrem a metafyzickým přesahem. Z výchozích textů se přitom v inscenacích objevovaly jen vybrané pasáže, na jejichž základě Grotowski v partnerské spolupráci se svým souborem vytvářel novou skutečnost, která otevírala cestu společné duchovní zkušenosti. Grotowského *chudé divadlo* nebylo místem zábavy a odpočinku, ale duchovním dobrodružstvím, procesem hledání a sebepoznání, v němž se člověk zbavoval své každodenní masky a dobíral se svého skutečného vlastního „*Já*“.

Jerzy Grotowski povýšil chudobu na ideál a jeho herci se vzdali všeho kromě svých těl, aby celou divadelní realitu vytvářeli jen pomocí svého pohybu a hlasu. Herec *chudého divadla* se nesnažil zavděčit obecenstvu, neprahl po úspěchu a potlesku a nekladl si ani otázku, jak hrát, ale jak být sám sebou, jak žít. Nepoužíval své tělo k demonstraci a hraní role nebylo jeho cílem, ale postava se pro něj stávala prostředkem sebepoznání. Herec se nechával svou rolí *prostoupit*, aby tělem a hlasem objevoval, co se skrývá v nitru za jeho každodenní maskou.

Grotowski vytvářel v souboru atmosféru důvěry, která herci umožňovala, aby cele se beze strachu otevřel, obnažil své vlastní „Já“ a „obětoval“, co je v něm nejintimnější. Role byla pro herce nástrojem, aby se zbavil všech zábran a všední polovičatosti, odstranil vnější vrstvy, pronikl do hlubin své osobnosti a pravdivě odhalil svou niternou podstatu. Hercovo jednání bylo modlitbou těla a zpovědí, v níž herec překračoval hranice mezi tělem a duší, rozumem a citem, vědomím a podvědomím, které rozdělovaly jeho osobnost a dosahoval své úplnosti v *celostném aktu*. Nejednalo se o hraní, ale o bytostnou proměnu, během níž herec sebepronikáním, sebeodhalením a odevzdáním v nejhlubší intimitě přinášel sám sebe jako *očistnou oběť* a stával se *svatým hercem*.

Představení bylo pro Grotowského pracovním modelem, na němž si mohl ověřovat výsledky svého výzkumu herecké tvorby. Hlavním těžištěm a smyslem činnosti Grotowského divadelní *laboratoře* se stal každodenní čtyřhodinový trénink zahrnující soustředění, rytmus, dech, mimiku a nejrůznější tělesná a hlasová cvičení inspirovaná Stanislavským, Mejercholdem, Vachtangovem, Dullinem a Delsartem, ale i metodami orientálního divadla, zvláště pak Pekingské opery, indického kathakali a japonského Nó. Navzdory širokým inspiračním zdrojům Grotowski svou práci s hercem nezakládal na žádné jediné systematické metodě a cílem jeho hereckých cvičení nebylo získání tělesné zručnosti, obratnosti a osvojení dovedností, nýbrž odstraňování překážek, automatismů a bloků uvnitř hercovy osobnosti. Grotowski v této souvislosti mluvil o principu *via negativa*, kdy se herec neptá, co má jak udělat, ale ptá se, co nemá dělat, aby se neblokoval.

Cvičení nesměla zasahovat do přirozeného a organického chování těla a měla herci pomoci prozkoumat a odhalit možnosti jeho organismu. Prostřednictvím cvičení herec své tělo zbavoval veškerého odporu, aby maximálně zkrátil interval mezi vnitřním impulsem a vnější reakcí a dosáhl bezprostředního a spontánního výrazu vnitřního obsahu. V průběhu cvičení měl herec na sebe i na své tělo zapomenout, aby do sebe mohl proniknout a získal odvahu neskrývat se a plně odhalit intimitu svého nitra. Cvičení vedla herce ke stavu absolutní přítomnosti, v němž překonával vnitřní rozpolcenost, jeho tělo přestalo existovat a dosáhl úplnosti. Trénované tělo nebylo pro herce prostředkem, nýbrž scelujícím principem. Cvičením se herec stával svým tělem a tím i plně sám sebou.

Ve stejném roce, kdy Jerzy Grotowski vyhlášoval *smrt divadla*, završil ***Peter Brook (nar. 1925)*** inscenací Shakespeara ***Snu noci svatojánské*** (1970) své nesmírně plodné osmileté působení v Royal Shakespeare Company. V inscenaci pojaté jako analýza různých podob lásky

se Peter Brook inspiroval commedií dell'arte, čínským cirkusem, Mejercholdem i Artaudovým divadlem krutosti a navázal na postupy divadelní avantgardy šedesátých let. Vše se odehrávalo ve strohé bílé krabici, stromy zastupovaly drátěné spirály, létání probíhalo na hrazdách a herci byli oblečeni v jednoduchých kombinézách.

Ve *Snu noci svatojánské* Peter Brook naplnil divadelní principy, které popsal ve své knize *Prázdný prostor* poprvé publikované v roce 1968. Brook se v *Prázdném prostoru* vymezil proti *mrtvolnému divadlu* založenému na vnější okázalosti a převzatých vyprázdněných formách a hledal *bezprostřední divadlo* oscilující mezi elitářským *svatým divadlem* a lidovým *drsným divadlem*. *Svaté divadlo* Brook spatřoval v Grotowského divadelní laboratoři či ve hrách Samuela Becketta. Příklady *drsného divadla* nacházel u Brechta, Mejercholda, Vachtangova, Artauda, či Jana Grossmanna v pražském Divadle na Zábradlí. Peter Brook se sám vydal cestou zpět k Shakespearovi, v jehož hrách nacházel jak Brechta, tak Becketta a zdůrazňoval v nich střetnutí vysokého a nízkého, drsného a posvátného.

V alžbětinském divadle Brook objevoval svobodu prázdného jevištního prostoru bez kulis, v němž má herec k dispozici jen své tělo, pohyb a hlas, aby svým jednáním navázal bezprostřední kontakt s publikem a vytvořil ze vzájemného setkání spontánní událost intenzivnější než všední život. Kromě soustředěné práce, přísné disciplíny a absolutní přesnosti Brook vyžadoval, aby všichni neustále znovu zkoušeli a průběžně prověřovali včerejší objevy a obrozovali nalezené formy.

Peter Brook nebyl v pravém slova smyslu novátorem ani divadelním reformátorem. Dokázal mistrným způsobem navázat na již objevené a popsané divadelní metody a kombinovat nejrůznější osvědčené divadelní techniky a přetavit je do svého jedinečného a zcela osobitého výrazu. Inspiroval se Stanislavským, Artaudem i Mejercholdem, Brechtem, Grotowským i Craigem a v průběhu svého tvůrčího života se dotkl nejrozmanitějších divadelních druhů, stylů a forem. Inscenoval na základě principů psychologického realismu a klasického evropského interpretačního divadla, úspěšně režíroval klasickou operu, music hall, cirkus i politické dokudrama, pracoval s textovou improvizací a principy Commedii dell'arte, uplatňoval prvky divadla Nó a postupy různých orientálních divadel, rozvíjel principy divadelní antropologie a rituálního divadla. Nikdy se nezastavil ve svém hledání a objevování a neustrnul u jednou nalezených principů. Pokaždé, když v určitém divadelním směřování dosáhl vrcholu, změnil směr a vydal se jinou cestou.



Po celou dobu Peter Brook usiloval především o živé, organické, bezprostřední divadlo, které je založeno na dialogickém vztahu a žité přítomnosti otevřeného lidského setkání a intenzivní společné zkušenosti diváků a herců. Kořeny divadla Peter Brook nacházel v lidském těle, které je naším společným základem. Tělovou zkušenost proto považoval pro pochopení role za důležitější než intelektuální analýzu. Herec se měl učit naslouchat celým tělem a bezprostředně jednat na základě podprahových somatických reakcí na situační impulsy. Brook současně kladl důraz na provázání impulsu s konkrétní představou a silou vnitřních obrazů. Při strukturování, formování a rozvíjení hercova tělesného pohybu pracoval s principem předgesta a odvrátěného pohybu. Přesná struktura impulsů zakládala v Brookových inscenacích konkrétní pohybové formy i rytmus postav vyjadřující smysl hereckého jednání.



2. Režisér činoherního divadla

Žijeme v době, kdy se v souvislosti se současnými divadelními tendencemi často mluví o „postdramatickém divadle“. Dramatický princip založený na logickém a cílevědomém lidském jednání vedoucím od motivace k naplnění určitého cíle spojeného se změnou výchozí situace považují mnozí za překonaný. Spolu s odmítnutím dramatu a dramatičnosti jako východiska divadelní tvorby dochází k dehierarchizaci významů i výrazových prostředků. Vytrácí se vůle k obecné srozumitelnosti i k inscenaci jako dění smyslu. Inscenaci stále častěji nahrazuje výtvarná instalace či happening, v němž jednajícího herce nahrazuje performer, který se podílí na nesouvislém a nesourodém vyjádření pocitů ze stavu světa, který se jeví jako nelogický, nesmyslný a nezměnitelný.

Nejedná se však jen o rezignaci na vůli ke smyslu? Stále věřím, že vyprávění příběhů a rozkrývání mezilidských vztahů i společenských procesů prostřednictvím inscenovaného hereckého jednání otevírá cestu ke zkušenosti dění smyslu a poznávání života. Pokud se však z vyprávění nemá stát vytváření falešných a mrtvolných ideových konstrukcí, musí být neustále ožívováno bezprostředními impulsy žité přítomnosti. Současně platí, že má-li si inscenace uchovat svou sdělnost, nemůže být založena na přibližnosti a nahodilosti. Konkrétní herecké jednání je možné pouze ve spojitosti s formálním uchopením ukotveným v partituře inscenace. Partitura inscenace živého, bezprostředního divadla však nevzniká jako hotový režijní koncept za stolem, ale rodí se v průběhu zkoušek v partnerské spolupráci režiséra s hercem jako živá a neustále znovu rozehrávaná struktura průsečíků okamžiku, v nichž se konkrétní forma protíná se spontánním impulsem a bezprostředním naplněním smyslu.

Východiskem cesty k dramatickému dílu je **dramatická situace**. Slovo „drama“ je odvozeno od slovesa dórského původu „draó“, které znamená činit, konat, jednat. Jednání je tedy základní prapodstatou dramatu a celé dramatické kultury. Zrod dramatu je neodmyslitelně svázán s životem starořecké polis, v níž člověk přebírá jako svobodný občan odpovědnost za své bytí. Na rozdíl od velkých starověkých říší, kde byl řád věcí považován za neměnný a kde člověk svou činností pouze udržoval život v daném uspořádání, je svobodný řecký občan neustále odhodlán k činu, kterým usiluje o změnu svého údělu. Znamená to, že o svém životě sám **rozhoduje a jedná** na základě svobodné volby. Zároveň však také za důsledky svých činů přebírá odpovědnost. Drama proto představuje člověka v neúnosné, nesnesitelné situaci, která mu nedovoluje zůstat v klidu, vede ho k volbě odpovídajícího řešení a nutí ho, aby ji svým

jednáním změnil. Z tohoto hlediska není klíčem k inscenování dramatu ani hledání vnějších vizuálních prostředků, ani prožívání, nýbrž jednání v dramatické situaci.

Dramatická situace člověku nedovoluje, aby zůstal netečným, pasivním a lhostejným. Dramatická situace člověka překvapuje a zastihuje ho nepřipraveného, otrásá jeho zažitými jistotami, narušuje setrvačnost každodennosti, ruší samozřejmost života a problematizuje bytí. Nutí člověka, aby se zbavil sebeklamu a nahlédl své bytí v jeho nahotě, oprostěné od všech klíšé a rozumových konstrukcí. Nutí ho, aby v této mezní oprostěnosti zvažoval svůj vztah ke světu, kladl si otázky po smyslu svého směřování, uvažoval o překážkách, které se mu stavějí do cesty, a volil mezi protikladnými možnostmi správné řešení.

Zřídka lze přitom dramatickou situaci zredukovat na otázky materiálního rázu spojené s biologickou sebezáchovou či ukojením pudové žádostivosti. Vedle sil materiálního charakteru, fyzikálních a biologických, na člověka v situaci působí i síly metafyzické. Člověk není k jednání v situaci pouze instinktivně „puzen“ či reflexivně poháněn působením psychických a fyzikálních faktorů, ale je rovněž přitahován hodnotami, které hmotnou podmíněnost jeho existence i hmatatelný účel přesahují. Člověk se v situaci rozhoduje nejen s ohledem na svou sebezáchovu a osobní prospěch, ale je schopen i volby etické, která osobní účelovost přesahuje, je diktována svědomím, vyšším principem mravním a je spojena s vůlí k oběti. Odkrývá se tak duchovní rozměr situace, jehož etická výzva může být naléhavější než vůle k slasti, k moci či dokonce k samotnému zachování života. Lidský život se za takových okolností vymaňuje z determinované určenosti a stává se dialogem, v němž je člověku neustále kladena otázka po smyslu, který má být v dané situaci naplněn. Člověk zde pak není pouze proto, aby zažíval a užíval, ale aby se svým jednáním podílel na „osmyslování“ bytí.

Dramatickou dimenzi situace si začne člověk naplno uvědomovat teprve ve chvíli, kdy si připustí její metafyzický, duchovní rozměr. Za takových okolností nepřijímá svět a svou existenci jako něco samozřejmého, banálního, vypočitatelného, jednou provždy daného a neměnného, ale jako neustále kladenou otázku po smyslu a jeho naplnění, která si žádá odpověď. Svou odpovědí přijímá člověk odpovědnost za svůj osud – volí své bytí. Svět pro něj pak není pouhým objektem určeným k pohlížení a užívání, ale stává se protějškem vzájemného působení. Volba jednání v situaci není při vědomí duchovního rozměru pragmatickým kalkulem, ale vztahováním se k hodnotám, které situaci přesahují. Člověk se dobírá smyslu situace tím, že volí mezi hodnotami, které mu v dané situaci jeho svědomí velí naplnit.

Tváří v tvář situaci a dění, které z ní vyplývá, objevuje člověk v plnosti své bytí. Situace každého člověka je bezprostřední, jedinečná a neopakovatelná. Každý ji musí řešit sám za sebe a ze sebe s plným přijetím odpovědnosti. Mezní situace mu nedovoluje skrýt se za zvnějšku přijatou roli, rozkaz, úkol, schéma, ideologii. Člověk ve vypjaté situaci naléhavěji a niterněji prožívá své vztahy k prostředí, k věcem, k lidem, na nichž je bytostně závislý i k hodnotám, které ukazují ke smyslu jeho života. Nutí člověka k rozhodnutí, kterým se projeví ve své celistvé, neredukované výlučnosti. Tím, že se člověk vztahuje ke světu, tím, že zaujímá k jeho jevům a událostem postoj a snaží se řešit situaci, v níž se nachází – tím, že odpovídá na to, co se mu děje a vstupuje s tímto děním do dialogu – přestává být pouhým objektem vnějšího působení, přestává být bezbřezě determinovaným nevolníkem života a stává se tvůrcem svého osudu.

Zrovna tak i divadlo, které přijímá výzvu dramatické situace dramatu v její plné naléhavosti, se nikdy nemůže spokojit s pouhou ilustrací textu, s předváděním dějových schémat a imitací vnějších příznaků. Tvořivé a odpovědné řešení situace nás bude neustále nutit odpovídat za sebe i za postavu na otázky směřující k niterné podstatě: *Kdo jsem? - Jaké jsou mé vztahy? - Jaké okolnosti na mě působí a čemu se přizpůsobuji? - Co mě nutí k jednání? - Co chci a kam směřuji? - Jaké překážky mi stojí v cestě? - Jaké řešení musím zvolit, abych dosáhl svého cíle?* Pokud budeme poctiví a budeme schopni celou bytostí naslouchat tepu dění, vývoj situace nám nikdy nedovolí zakotvit v jednoduché odpovědi, ve schematickém a přímočarém řešení. Teprve když dokážeme vnímat s údivem, co se nám v situaci děje, když se necháme bezprostředně překvapovat překážkami a zvraty, jež situace přináší, dotkneme se v těchto průsečících okamžiku nervu, který nás bude schopen rozehrát.

Překážky, zvraty a obraty jednání spojeného s rozhodováním při řešení dramatické situace tvoří průsečíky okamžiku a stávají se základem partitury inscenace. Uzlové body jsou spojeny s momentem překvapení, údivem a překonáváním překážek, na něž herec jako dramatická postava v průběhu svého cílevědomého jednání naráží. Každý obrat či zlom v průběžném jednání, kterým postava řeší a rozvíjí dramatickou situaci, se projevuje v prostoru a čase a promítá se tak do řešení mizanscény i temporytmu inscenace.

Zatímco herec při tvorbě partitury inscenace vytváří svým průběžným jednáním v situaci melodii, je režisér tvůrcem harmonie ve vzájemném působení, smysluplné souvztažnosti a souhře scénických prvků. Režisérovy nástroj je přitom **mizanscéna**. Mizanscéna v časoprostorové křivce vyjadřuje objektivně vnímatelným způsobem průběh vzájemného jednání postav a působení scénických prvků a je metaforickým zobrazením smyslu dramatické

situace. Z toho, jak jsou postavy v prostoru rozestaveny, jak se v něm pohybují a seskupují i jaké zaujmají vzhledem k danému prostoru postavení, je možno vyčíst významovou podstatu a smysl situace, kterou sdílejí. Vzájemná vzdálenost jednajících osob i jevištních prvků tematizuje – konkretizuje jejich vnímání ve významových souvislostech. Dráha i temporytmus přechodů určují jejich smysl.

Umístění v prostoru vyjadřuje ve vnějším i vnitřním smyslu postavení člověka v dané konkrétní situaci, je obrazem toho, „*jak si kdo stojí*“, jak je „*situován*“. Vedle společenských konvencí, sociální hierarchie i čistě účelových hledisek, daných logikou vývoje dané situace, se do prostorového rozmístění významně promítají vzájemné vztahy a osobní vazby jednajících osob – proměnlivá dynamika jejich dominance a submise. Na první pohled je patrné, jaký kdo zaujímá k situaci „*postoj*“, nakolik si jeden druhého „*připustí k tělu*“ či si ho naopak „*drží od těla*“, je zřetelné, že někdo v doslovném i metaforickém smyslu „*stojí při někom*“ nebo „*za někým stojí*“, „*staví se proti někomu*“ nebo se „*s někým se spolčuje*“. Je zřejmé, zda někdo někomu „*podlézá*“ či se nad něj „*vyvyšuje*“, vidíme kdo se k problémům „*staví čelem*“, kdo „*bokem*“ a kdo „*zády*“. Je patrné, kdo k řešení situace zaujímá „*vstřícný*“ a kdo „*odmítavý*“ postoj, kdo „*obchází kolem jako kolem horké kaše*“, kdo „*uhýbá*“ či „*ustupuje*“. Je čitelné, kdo „*stojí ve středu*“ dění a kdo se „*staví mimo*“, kdo „*projde středem*“ nebo kdo se naopak „*plazí při zdi*“, vidíme, kdo prostor ovládá a má tedy dominantní postavení nebo kdo je naopak „*odsunut do pozadí*“, „*vytlačen na okraj*“ či „*zatlačen do kouta*“.

Bezprostředním východiskem a energetickým zdrojem mizanscény je situační impuls, kterému odpovídá určitá tělesná reakce. Kompozice mizanscény však není dána pouhým obecným součtem postojů a projevů různých osob v dané situaci, ale vyplývá ze vzájemného působení a souvztažnosti jevištních prvků i ze specifického vidění situace. Rozmanité scénické prvky jsou v mizanscéně rozehrávány, organizovány a koordinovány tak, aby vytvořily jednotný a smysluplný celek. Nic není umístěno nahodile, ale každá podrobnost se podílí na celku a ukazuje k jeho jednotícímu smyslu. Tato jednota v rozmanitosti nevzniká pouhým napodobením skutečnosti, ale výběrem, stylizací, umístěním a uspořádáním jednotlivých prvků podle určitého řádu, který podmiňuje způsob jejich vnímání a zaměřuje divákovu pozornost k jevům, které vyjadřují podstatu a smysl dané situace. Základní strukturu kompozice mizanscény tedy určuje nejen prostorová vyváženost a výraznost scénického obrazu, ale především logika reálného průběhu a metaforické sdělení smyslu dané situace.

Začleněním do celkové kompozice nabývají zároveň jednotlivé scénické elementy na významu a je zdůrazněna jejich jedinečnost. Už Meiningenští v tomto smyslu při stanovení pravidel scénické kompozice požadovali, aby se k sobě herci na scéně natáčeli pod různými úhly, aby vzdálenost mezi více herci byla odlišná a pokud jsou herci ve skupině, aby stáli na různých výškových úrovních. Toto důsledné uplatňování asymetrie dává scénické kompozici životnost, ale především zdůrazňuje různorodost vzájemných vztahů. Pokud při kompozici scénického obrazu uplatníme Vitruviův „zákon zlatého řezu“ a znásobíme šířku obrazu – tedy jevištního prostoru – faktorem 0,618, získáme ideální bod pro umístění hlavního prvku, významového hybatele dané mizanscény. Zjistíme, že toto ohnisko vnímání nebude totožné se středem scénického obrazu, ale bude vždy asymetricky vychýleno na jednu či druhou stranu od středové osy. Asymetrické vychýlení těžiště zároveň vnáší do scénického obrazu neklid, dynamiku, vratkost rovnováhy a dramatičnost. I statická kompozice mizanscény tak obráží – podobně jako herecký postoj v dramatické situaci – své vnitřní napětí a odhodlání ke změně. Smysl mizanscény není možno omezit na věrohodnou vizuální ilustraci literárního příběhu, ani ho nelze spatřovat ve výtvarně působivém aranžmá. Prostorová kompozice mizanscény je založena na jednotě ve sporu a je výrazem energetického náboje a transcendentálního smyslu, který se rodí z dialogu protikladů.

Mizanscéna je vedle prostorového uspořádání scénických prvků i určujícím principem průběhu dané situace v čase a zakládá rytmickou organizaci jednání. Dramatičnost si žádá časové a prostorové „rozvinutí“, které vizualizuje průběh jednání a dynamiku sváru protikladů. Bez zdůraznění dramatičnosti, tedy rozvinutého průběhu jednání spojeného s rozhodováním, by byla inscenace jen sledem „živých obrazů“. Proměnlivý temporytmus, vizuální zdůraznění vývojové linky a překonávání zábran a překážek odlišuje průběh živého dramatického přechodu od mechanického prostorového přesunu. Při akcentování dramatičnosti nebude linie přechodu nikdy hladká a přímočará, ale bude vždy obrazem vnitřního sváru protikladů. Dramatický přechod proto bude vždy vektorovým pohybem zakřiveným a zvlněným působením protikladných sil a z nich vyplývajících vzájemného soupeření různých pohybových tendencí. Dramatický průběh přechodu bude provázen rozhodováním a zvažováním protikladných možností řešení dané situace, což se promítne do proměn tempa přechodu. V okamžiku rozhodující volby zpravidla dojde i k pozastavení, k přerušení přechodu. Proměnami směru, tempa i pozastavením se přechod desautomatizuje a zároveň člení, strukturuje a rytmizuje z hlediska hledání a vyjevování jeho vnitřního smyslu.

Dialog protikladů se promítá i do principu „**odvratného pohybu**“, jak ho popisuje Ejzenštejn – či „před-gestu“ a „znaku odvratu“ (doslova "otkaza" = odmítnutí), jak je známe od Mejercholda. Jedná se o pohyb bezprostředně předcházející před samotnou akci a vedený v opačném směru než pohyb, který akci završuje. Stručně řečeno: každá akce je předznamenána jejím protikladem. Mejerchold tento princip dokumentuje na elementární úrovni v biomechanických cvičeních, kdy samotnému úderu, hodů, kopanci, bodnutí dýkou či výstřelu z luku vždy bezprostředně předchází rozmach, úkrok či natažení tětiny – tedy v opačném směru, než je pohyb výsledný, čímž je výraz konečného pohybu „zdůrazněn“. V tomto smyslu je každý výrazový pohyb dramatický a dialogický.

Odvratný pohyb v mizanscéně danou akci, či repliku nejen předznamenává a kontrastně zvýrazňuje, ale upozorňuje i na protikladné možnosti, které řešení dané situace nabízí. Samotné jednání pak není vnímáno jako neuvědomělá, automatická reakce na vzniklou situaci, ale jako výsledek zhodnocení, zvážení možností a konečné volby. Racionálnímu úsudku a slovnímu jednání ve vyhraněné situaci předchází impulsivní tělesná a emocionální reakce, neboť tělo a cit reagují na situační podněty rychleji než rozum. Bezprostřední spontánní reakce je při tom často v rozporu s konečným řešením. Ve vypjaté, konfliktní situaci tak v rozhodujícím okamžiku například nejprve naznačíme rozhořčený odchod směrem ke dveřím, abychom se v zápětí vrátili a vyslovili svůj názor či zasadili našemu protivníkovi rozhodující úder. Jindy může například naší odpovědi na partnerovu repliku předcházet záporné a rozhodné vrtění hlavou, abychom pak po krátkém zaváhání nečekaně změnili směr a vyslovili jsme se vstřícným způsobem. Význam samotného sdělení tak nabývá na plastičnosti a zakládá dynamiku vnitřního vývoje.

Rytmické rozvinutí bezprostřední reakce a následného rozhodování při řešení situace představuje Mejercholdem popsáný **princip „tří fází“**, rozkládající každou akci na „tři doby“ - tři filmové záběry. Výkon akce tak můžeme rozčlenit na přípravu (záměr), samotnou akci (provedení) a zpětnou reakci (zhodnocení). Reakci na nečekanou událost je možno rytmicky rozfázovat na bezprostřední, impulsivní reakci, její zpětné, vědomé přehodnocení (tlumící fázi) a konečné (uvážené) řešení. Klasické rozehrání groteskního „doubletaku“ (překládáno jako „pomalé vedení“ či „opožděná reakce“), je názorným příkladem třífázově rozložené reakce na překvapivý vizuální vjem: zahlédnu, jdu dál – dojde mi, co jsem viděl a zastavím se – vracím se a zažívám definitivní šok. Každá elementární situace je tímto způsobem rozvinuta, ozvláštěna, artikulována, zrytmizována a vyjevena ve své protikladnosti a dramatičnosti. Rozfázovaná akce a reakce se stává základním skladebním prvkem inscenace, tvoří zřetelný

uzlový bod, který se stává průsečíkem okamžiku a základním prvkem dělení na části, podle něž se herec orientuje v průběžném jednání.

Režisér vstupuje do **divadelního prostoru** určeného nedělitelnou jednotou jeviště a hlediště, aby **prostor jeviště** vymezený jeho fyzickými danostmi a otevřený potenciálu **scény** proměnil děním smyslu v **prostor dramatický** a prostřednictvím systému významově strukturovaných **mizanscén** v něm tvořil inscenaci jako svébytné umělecké dílo. Režisér v činoherním divadle – tedy v divadle dramatu – při tvorbě inscenace vychází ze svého jedinečného čtení dramatického textu, do něhož se promítají a vstupují jeho osobní vztahy, zkušenosti, asociace a představy. Ve spolupráci s inscenačním tvůrčím týmem i hereckým souborem a s využitím scénických prostředků převádí režisér své osobní setkání s textem jakožto bezprostřední, výlučnou a neopakovatelnou vztahovou událost do roviny objektivně vnímatelné a formálně artikulované zprávy o dříve prožité zkušenosti. Inscenace je v tomto smyslu dílem, které můžeme vnímat v rovině objektivní časoprostorové předmětnosti – jako záznam, zprostředkování něčeho, co se odehrálo v minulosti. Divadelní představení, které je jedinečným provedením inscenace, však nechceme vnímat jako zprávu o minulosti. Chceme, aby bylo žitou přítomností, jedinečným a neopakovatelným setkáním, přímou zkušeností s právě probíhajícím a ničím nezprostředkovaným hereckým jednáním v situaci.

Režisér, který inscenaci buduje zadáváním režijních úkolů pouze jako scénickou ilustraci textu a své režijní koncepce, zakládá předem mrtvý divadelní tvar. Stejně tak herec, který se při hraní a zkoušení skrývá za všeobecně pravděpodobné oznamování textu a hledá falešný pocit jistoty v plnění režijních úkolů a ilustraci výsledků, jen zatlučká hřebíky do rakve. Pokud má být představení založeno na bezprostředním, živém jednání spojeným s vyzařováním tvůrčí vůle ke smyslu, musí se jeho formy rodit z přítomného okamžiku. Inscenace proto nemůže být ve svém zrodu zacílena pouze k zobrazení minulých dějů, ale musí být zaměřena k živým zdrojům výlučného a konkrétního jednání v daném, bezprostředním okamžiku. Neznamená to vzdát se řádu, ale znamená to stále znovu tento řád vnitřně obnovovat a oživovat spontánními impulsy a bezprostředním bytím ve vztahu v průběhu obrozujícího jednání. Režisér si proto musí být od počátku vědom, že všechny formy, k nimž se během zkoušení inscenace dobere, mohou být pouze zárodečným průsečíkem okamžiku, z něhož se konkrétní tvary zrodí pokaždé znovu a jedinečně teprve jednáním v bezprostřední přítomnosti a bytostné vzájemnosti daného konkrétního představení.

Režisér živého divadla bude své čtení textu vnímat jen jako výchozí zkušenost, která je ve vzájemném tvůrčím dialogu s herci a ostatními tvůrci dále rozvíjena, rozehrávána a prověřována v průběhu celého zkušebního procesu i během jednotlivých představení. Ve vztahu k textu se režisér bude bránit přímočarému čtení a jednostranným výkladům, v nichž se postavy a situace jeví jako něco samozřejmého, běžného, přirozeného, obyčejného a snadno přijatelného. Text bude vnímat jako problém, jako výzvu k otevírání různých možností, ke kladení otázek a hledání odpovědí. Místo rychlé cesty k výsledku založené na ilustraci ideových schémat, obecných dojmů, přibližných představ a zdání pravděpodobnosti se režisér vydá spolu s herci cestou postupného objevování a důkladné analýzy. Režisér se bude snažit všemi způsoby nabourávat automatismy vnímání a oživovat v hercích schopnost překvapení a údivu, bude se k textu spolu s herci stavět kriticky, odkrývat s nimi jeho dilemata, kontrasty, paradoxy a rozpory, postaví se skepticky k řešení situací, které text nabízí a spolu s herci vstoupí s postavami do sporu. V pozvolném odhalování smyslu textu bude režisér s herci postupovat kousek po kousku, od věty k větě a zamýšlet se nad významy a asociacemi, k nimž text ukazuje.

Režisér živého divadla si bude vědom, že situace nahlížená s údivem otevírá pohyb a vývoj, vybízí ke změně a vyvolává jednání. Současně bude vycházet z poznání, že teprve jednáním v situaci je možné dramatický text plně rozzít, poznat a znovuobjevit. Teprve jednáním, které není pouhou podívanou, ale je odpovědnou realizací vztahu člověka ke světu, se režisér ve spolupráci s herci dobere způsobu myšlení postav a porozumí smyslu situací. Teprve jednáním, jehož východiskem je svobodné a odpovědné naplňování lidského bytí v dramatické situaci dramatu se otevře textu jako živé zkušenosti, dobere se skutečné podstaty vzájemných vztahů, které situace nabízí, a odhalí možnosti, které se v ní skrývají.

Režisér živého divadla proto od počátku vytváří při zkoušení podmínky, které herci umožňují, aby byl tvůrcem, který svým jednáním objevuje, rozkrývá, iniciativně mění a formuje situaci. Režisér je v tomto procesu inspirátorem, ale i zdrojem zpětné vazby, která herci systematicky brání, aby předváděl obecný dojem z postavy a snažil se co nejrychleji budoval technickými prostředky výsledný tvar role a situace. Má-li však herec skutečně jednat – tedy v průběžně rozvíjeném procesu řešit situaci – musí do situace nejprve cele a sám za sebe vstoupit, přijmout ji za svou, nechat ji na sebe působit a objevit motivační impulsy v průsečících okamžiku.

Režisér musí s herci podstoupit tvůrčí proces, v němž společně postupují kousek po kousku, od jednoho podnětu, od jednoho průsečíku okamžiku k druhému, aby mohla vzniknout jasná, výrazná a niterně motivovaná linie jednání. Partitura inscenace není předem určena režijním

příkazem, ale herci ji pod vedením režiséra postupně objevují dialogickým jednáním, v jehož průběhu mohou ve vzájemné souhře tělesně, spontánně a intuitivně rozkrývat podněty v průsečících okamžiku. Jednotlivé fáze tohoto tvůrčího procesu nejsou jasně odděleny, vzájemně se překrývají a doplňují. Režisér zvolený způsob práce přizpůsobuje charakteru zkoušeného textu i složení daného souboru. U některého textu bude od počátku klást důraz na intuitivní průnik do vnitřního procesu postav, jinde se zaměří především na bezprostřední situační reakce, zkoušení dalšího textu se neobejde bez předchozí strukturální a jazykové analýzy, jiný text bude zase vyžadovat výraznou vnější charakteristiku postav a demonstraci určitého způsobu chování.

Na začátku zkoušení se režisér při prvním seznámení se situací omezí pouze na nezbytné pojmenování základních situačních podnětů, z nichž vyplývající rozhodující situační obraty, zlomy a zvraty. Poskytne hercům maximální prostor, aby postavě jednající v situaci nejprve porozuměli intuitivně a sami za sebe svým tělem. Režisér přitom nedává hercům žádné úkoly, zadání či návody: pouze navrhuje, stimuluje a inspiruje. Ze začátku není nutné rozlišovat mezi hercem a postavou. Herci jednájí sami za sebe a ze sebe v daných okolnostech dramatické situace. Osvobodí se od veškerého „*a priori*“, od všech rolí i výkladových schémat. Začnou z „*bodu nula*“ a pokusí se vnímat dramatickou situaci jako bezprostřední zdroj situační energie a vodivého napětí. Brání se hotovým řešením, předčasným odpovědím na otázky i hraní výsledků. Pouze reagují na situační impulsy a rozvíjejí z nich proces organického jednání. V interakci s partnerem se herci nejprve snaží objevit výchozí situační podnět, prvotní záchvěv, startovací impuls, onen konkrétní průsečík okamžiku, ze kterého se situace začne vyjevovat a odvíjet.

Je třeba, aby se herci při svém prvním tělesném setkání se situací oprostili od předjímání a vyřadili reflexivní vědomí a sebevědomí, aby mohla působit od všeho oproštěná základní přirozenost. Jde jenom o „*tady a teď*“, o bezprostřední přítomnost a bezprostřední vzájemnost. Osvobození od všech záměrů, apriorních představ, usilování o výsledek, od veškerého chtění i blokujícího myšlení, zapomenou herci na sebe a zbaví se potřeby předvést výkon – dokazovat, „že jsou herci“. Uvolní se a otevřou se svobodným, neukázněným impulsům života. Vstoupí do situace, celým tělem se do ní zaposlouchají a nechají ji na sebe působit.

Klíčovou roli v tomto hereckém rozehrávání situace hraje dialogická souhra s partnerem založená na vzájemném vnímání, naslouchání, dávání a přijímání. Herci se proto zaměří na vzájemné vztahy, ale nebudou se nutit do emocí. Nic nebudou předjímat, nebudou hrát situaci,

ale nechají se situací rozehrát. Zpočátku vystačí s jediným záchvěvem, s jediným výchozím podnětem, s průsečíkem okamžiku, který probudí intuitivní vhled do situace bytostné vzájemnosti. Skrze tento startovací moment posléze proniknou k jádru konfliktu, napojí se na nerv situace, objeví zdroje energie a vodivého napětí. Impuls a následná reakce podnítlí organické jednání a interakci s partnerem. Ve chvíli, kdy se hercům podaří navázat bezprostřední vztah, nechají se vést vodivým napětím, které z proudění vzájemnosti vyplývá, a rozvinou ho v dialogickém jednání.

Režisér v této fázi nehodnotí ani neříká, co herci mají dělat, ale pouze ve smyslu Grotowského „*via negativa*“ upozorňuje na to, co nemají dělat, aby organický proces impulsivní reakce a vzájemné interakce nebyl blokován. Na druhé straně režisér dbá, aby herecké rozehrávání neustrnulo v mechanickém reagování na situační impulsy, ale vedlo herce k tvořivému jednání v situaci, k dialogickému rozvíjení vztahů mezi postavami i k vnitřnímu dialogu herce s postavou a uvnitř postavy. Zpočátku režisér s herci postupuje po malých kouscích vymezených několika situačními obraty a zlomy. Režisér při tomto pozvolném postupu od obratu k obratu dbá, aby každý obrat vyplynul z předešlého jednání a stal se živým impulsem a zdrojem pro jednání následující. V průběhu rozehrávání je zároveň rozkrývá smysl každého obratu a jsou prozkoumány možnosti, k nimž daný obrat vyzývá. Ve chvíli, kdy se organický proces bezprostředního jednání zadrhne a ustrne v předstírání, přímočaré ilustraci výsledků a hraní na jednom tónu, režisér rozehrávání situace přeruší a připomíná, kde herci propásli reakci na situační impuls nebo kde ztratili vzájemné napojení. Po korekci výchozího impulsu a prohloubení motivace herci znovu improvizují, dojdou k dalšímu impulsu, až postupně s pomocí režiséra projdou celou situací.

Postupně si režisér stále více všímá, kde a v čem se herci při rozehrávání odchýlili od situačního záměru a cíle jednání. Právě tyto odchylky od směřování situace, které vyplývají z rozvíjení intuitivního procesu a ze spontánního vzájemného jednání, otevírají hercům i režisérovi cestu k hlubšímu porozumění zdrojům a motivaci jednání i podstatě vzájemných vztahů v dramatické situaci. Intuitivní, organické jednání odhalí nesprávné čtení situace, upozorní na opomenuté souvislosti, nabídne neuvědomělé možnosti řešení a vede k hlubšímu porozumění příčinám. Herec zároveň svým jednáním a rozehráváním situace v postavě a za postavu vstupuje do dialogu s režisérovým vnímáním situace. Prověřuje, láme a boří ideová schémata a apriorní režijní koncepce ve chvíli, kdy hrozí, že teoretická spekulativní konstrukce zadusí živé, bezprostřední jednání. V průběhu tohoto analytického rozehrávání se herec s režisérem

společně dobírají pravdivého myšlení a jednání a rozkrývají různé možnosti, které situace postavě nabízí.

Průběžným vzájemným jednáním prozkoumají herci inspirovaní režisérem jednotlivé situace v příčinnosti a proměnlivosti jejich vývoje a sžijí se s principy jejich fungování. Nacházejí zdroje jednání, aby vše vyplývalo se samozřejmostí a lehkostí z vnitřní nutnosti. Režisér postupně spojuje jednotlivé situační kousky do větších celků a herci pronikají stále hlouběji do významové struktury inscenace a osvojují si bytostné směřování svých postav i vědomí celku. Jsou vytvářeny kontrasty mezi jednotlivými částmi, hierarchicky akcentovány tematicky významné body a utvářeny dramatické vrcholy. Z proměnlivosti atmosfér a dynamiky mizanscén se rodí celkový temporytmus inscenace provázaný jasnými melodickými liniemi konkrétního hereckého jednání. Režisér hledá s herci rovnováhu mezi technikou a přirozeností, formou a imaginací, řádem a bezprostřední spontaneitou. Herci prohlubují motivační zdroje a zaměřují se na bezprostřední zážehové impulsy konkrétních scénických akcí. Ze struktury situačních impulsů ukotvených v průsečících okamžiku a z jednání v partnerské souhře se rodí partitura inscenace zakládající dění smyslu ve vzájemně inspirovaném dialogu intuice, rozumu a citu.

Při kodifikování tvaru inscenace se režisér stává kritickým divákem. Pozoruje, třídí, reflektuje. Stará se, aby nebyl jednotlívý smysl inscenace rozmělněn a přehlušen. Zbavuje scénické akce všeho přibližného a zbytečného. Směřuje k hutnosti forem a kvintesenci života. Zvýrazňuje kontrasty, rytmickou stavbu a situační střihy. Stanoví výrazové a významové akcenty a vrcholy. Zpřesňuje, tvaruje, obrací pozornost herců k detailu. Každá scénická akce musí mít zřetelné kontury, jasný začátek a konec. Všechny obraty, zlomy, uzly, klouby, přechody a předěly průběžného jednání jsou v průsečících okamžiku podtrženy, zakódovány a zmapovány systémem gest a mizanscén. Konečné řešení jednotlivých situací při tom vychází z organické přirozenosti herců a z jejich bezprostřední vzájemnosti.

Aby nebyl organický proces jednání umrtven, režisér hercům průběžně brání v hraní výsledků a soustředí jejich pozornost na vývojový proces, jeho podněty a zákonité obraty. Herci nefixují výsledné vnější formy, ale fixují strukturu situačních impulsů v průsečících okamžiku, z nichž se jednání rodí. Brání se tak zmechanizování vnějších prostředků a směřují k improvizací lehkosti v systému reakcí na strukturu podnětů. Scénické obrazy založené na bezprostředním jednání v dramatické situaci nejsou odumřelou formou, ale jsou prostoupeny živoucí dynamikou vnitřních protikladů. V průsečících okamžiku se formy pokaždé znovu rodí ze



spojení s výchozím impulsem a vyvolávají odpovídající odezvu v duši herce: detail se stává impulsem, tělo obnovuje pocit, vzájemné postavení na scéně ovlivňuje vztah. Základní gestické tvary, kompozice mizanscén i konkrétní detaily se stávají znaky, které vytyčují cestu ke zřídлу konfliktů.

Jazyk inscenace je artikulován hereckým jednáním v prostoru a čase a je ukotven v průsečících okamžiku, v nichž se forma protíná s vnitřním obsahem a bezprostředním výrazem. Strukturovaná síť průsečíků okamžiku je v průběhu představení otevřena pro zachycení bezprostředních situačních impulsů, které rozehrávají, oživují, rozvíjejí, usměrňují a korigují herecké jednání. Průsečíky okamžiku vytvářejí v inscenační struktuře předpoklady pro zrod živého představení, které není hotovým produktem a nezakládá se na ilustraci vnějších příznaků, předvádění nacvičených forem a demonstraci výsledků, ale je bezprostřední vztahovou událostí rozvíjenou průběžným jednáním. Živé představení se odvíjí ve vratké rovnováze mezi bezprostřední spontaneitou a řádem forem, mezi empatickou účastí a estetickou distancí, mezi vášnivým vzplanutím a rozumovým uspořádáním, mezi strukturou myšlenky a otevřeností bezprostřednímu bytí. Živé představení není zobrazením života, ale je novým životem.



POUŽITÁ LITERATURA:

ARTAUD, Antonin. Divadlo a jeho dvojenec. Praha: Herrmann a synové, 1994.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. Slovník divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství lidové noviny, 2000.

BRAUN, Edward. The Director and the Stage. London: Methuen, 1982.

BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988.

BROOK, Peter. There are no Secrets. London, Methuen, 1993.

BROOK, Peter. Pohyblivý bod. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

BROOK, Peter. Nitky času. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2004.

BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Praha: Československý spisovatel, 1958.

BRECHT, Bertolt. Schriften über Theater. Berlin: Menschenverlag, 1977.

CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. Praha: Akademie múzických umění, 2016.

ČECHOV, Michail. Hercova cesta, O herecké technice. Praha: KANT, 2017.

EFROS, Anatolij. Divadlo má láska. Praha: Panorama, 1980.

GLADKOV, A.: Teatr. Vospominanija i razmyšlenija. Moskva: Isskustvo, 1980.

GROTOWSKI, Jerzy. Toward a Poor Theatre. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1968.

HODGE, Alison. Actor Training. New York: Routledge, 2010.

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2012.

KNEBEL, Marie O. O dějstvennom analize pjesy i roli. Moskva: Iskusstvo, 1983.

LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.



LINDOVSKÁ, Naděžda. Od Antona Čechova po Michaila Čechova. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2012.

MITTER, Shomit. Systems of Rehearsal... London and New York: Routledge, 1992.

OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski i jego laboratorium. Warszawa: Państwowy institut wydawniczy, 1980.

PARKER, Stephen. Bertolt Brecht. Akademie múzických umění v Praze, 2019.

RIPELLINO, Agelo Maria. Il trucco e l'anima, Giulio Einaudi editore, Torino 2015.

STANISLAVSKIJ, K. S. Moje výchova k herectví. Praha: Athos, 1946.

STANISLAVSKIJ, K. S. Můj život v umění. Praha: Svoboda, 1946.

Stanislavského metoda herecké práce, zpracoval Radovan Lukavský. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady hereckého projevu. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, 1991.

VOSTRÝ, Jaroslav. Režie je umění. Praha: Akademie múzických umění, 2009.

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2014.

VOSTRÝ, Jaroslav. Stanislavského objev herecké kreativity. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2018.



Oponenti: prof. MgA. Jan Burian
prof. PhDr. Miroslav Plešák

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10. 6. 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ
61384984

