

**Michel Rostain**

**Deník zkoušek *Tragédie Carmen* Petera Brooka**



---

Deník zkoušek

TRAGÉDIE CARMEN

Petera Brooka

---

ROSTAIN Michel



**Jiří Adámek**

---

**Zápas o život**

Journal des répétitions de La Tragédie de Carmen © CNRS éditions 2002

© Akademie múzických umění v Praze, 2013

Translation © Jiří Adámek, 2013

Cover & Typo © Ondřej Gerik, 2013

ISBN 978-80-7331-275-6

Základem této knížky je fascinující svědectví o tom, jak probíhalo zkoušení významné inscenace Petera Brooka *Tragédie Carmen*. Asistent režie Michel Rostain zaznamenává vývoj den po dni. Popisuje konkrétní cvičení a improvizace, ale i různé obtíže a překážky, cituje režisérovy připomínky k hercům. Málodky máme příležitost podobným způsobem nahlédnout „do kuchyně“ tak významného divadelního tvůrce.

Rostain se mnohokrát podivuje, jak bezvýhradně se režisér přizpůsoboval impulzům, které spontánně vznikaly v průběhu zkoušek. Jako by neplnil funkci toho, kdo v duchu své vlastní interpretace aranžuje v prostoru, ale naopak nechal pěvce, aby sami hledali smysl jednání svých postav. Místo instrukcí dávaných předem nabízel účinkujícím až zpětnou vazbu. Tím na ně přenesl velký díl odpovědnosti a s ním také permanentní nejistotu: na všechno si museli přijít skrze vlastní tělo a hlas, s minimální pomocí zvenčí. Z interpretů se stali takřka spoluautory inscenace.

Brook považoval za nejpodstatnější silně vyzařující přítomnost aktérů na jevišti a pravdivý život postav, které ztvárňovali. Proto je nesměl svými znalostmi a zkušenostmi předbíhat. Musel je nechat, aby postupně odhalili, jak mohou skrze sebe samotné porozumět příběhu. To vyžadovalo osvobodit se od osobních stereotypů, od toho, jak sám sebe vnímám, jak chci, aby mě vnímali druzí. Oprostit se od rysů a vlastností, které sám sobě přiznávám či nepřiznávám. Těžko si pro herce představit větší výzvu. A popis zkoušení potvrzuje, že se šlo až na dřevě.

Scénografie byla co nejstřídmější, orchestrální partitura přepsána pro soubor třinácti nástrojů, sbor odstraněn, většina vedlejších rolí vyškrtuta, zbylé zredukovány jen na to nejzbytnější. Přidejme ještě fakt, že Brookovo divadlo Bouffes du Nord je v porovnání s běžnými operními domy daleko komornější. Z toho všeho vyplývá, že aktéři se vskutku neměli za co skrývat.

*Deník zkoušek Tragédie Carmen* je zprávou o divadelním přístupu, jehož vnitřním smyslem není originální gesto či radikální estetika inscenátorů. Jde o to zdánlivě nejsamozřejmější: živoucí ztvárnění rolí. Jenomže se ukazuje, že právě to si vyžaduje od všech nesmírnou osobní investici. Počínaje režisérem, jehož tvůrčí ego ustupuje do pozadí a nechává prostor pro bytostnou lidskou zkušenost každého, kdo aktivně prochází divadelním procesem.

O několik měsíců dříve, v témže roce 1981, proběhla v Bouffes du Nord premiéra Brookova *Višňového sadu*. Srovnám-li videozáznamy obou inscenací, mají v sobě leccos podobného. I tehdy si tvůrci vystačili s jednoduchými scénickými prostředky a stejně jako v *Tragédii Carmen* byly všechny složky podřízeny hereckému jednání. Silně na mě působila lidská pravdivost Gajeva, bratra Raněvské (Michel Piccoli), často spíše opomíjeného. Jeho plachý výraz nesl stopy životních selhání. Hlášky z kulečnicku, jimiž proplétal své delší promluvy, vyprávěly o chronické zbabělosti a snaze uniknout od podstaty problémů. Až bolestivě lidský byl proslulý rozhovor Lopachina s Varjou, při kterém z nepochopitelných důvodů nedojde k nabídce k sňatku, kterou všichni očekávají jako samozřejmou. Lopachinovi evidentně nic nebránilo – potřebná slova prostě nevyslovil. Divák takto hleděl do tváře samotnému osudu.

*Tragédie Carmen* na pojetí Čechova zřetelně navazuje. Jenomže tentokrát Brook vstoupil do světa opery a rozhodl se pro spolupráci s profesionálními pěvci zvyklými na operní provoz, ve kterém herecká stránka vystupování nikdy není prioritou. Věděl to dobře, měl za sebou v minulosti pět inscenací v Covent Garden a dvě v Metropolitní opeře, poslední z nich ovšem v roce 1957, tedy téměř o čtvrtstoletí dříve.

V průběhu dvacátého století přinášelo inscenování oper čím dál větší problémy. O co radikálnější reformy probíhaly na poli divadelním (moderna – avantgardy), o to více zaostávala inscenační tradice opery. V činohře vedl vývoj k výsadnímu postavení režiséra, který mohl modelovat všechny scénické prostředky ve prospěch své vlastní umělecké výpovědi. U opery zůstal rozhodující autoritou dirigent, případně pěvec. Mimořádně, v Bizetově nejslavnějším díle byly podle konvence *opéry comique* árie původně prokládány mluvenými dialogy, které divadla brzy nahradila recitativy. To je dobrý příklad toho, jak se pěvci se svojí virtuózní hlasovou technikou odklánějí od potřeb divadla a otázek herectví.

Palčivým problémem dodnes zůstává operní provoz. Zaplatit orchestr a pěvecké hvězdy vyjde nesmírně draho, zkoušení v délce a kvalitě, které se stalo zvykem v činohře, je nemyslitelné. První odpadá práce na hereckém projevu a vzájemný dialog režiséra s účinkujícími.

V posledních letech či desetiletích se ve špičkových divadlech přístup do značné míry zlepšil, ale spíše po stránce scénografické a režijní než herecké. Na to, aby operní divy trávily řadu týdnů zkoumáním dramatického potenciálu své role a vztahu k ostatním scénickým prvkům (dekorace, světla a další), není vůle, čas ani peníze.

A nezapomínejme ani na současnou zvyklost nastudování v originálním jazyce bez ohledu na to, v jaké zemi a před jakým publikem se dílo uvádí! Z hudebního hlediska je tento způsob jistě správný, pro komunikaci mezi jevištěm a hledištěm ovšem fatální.

Peter Brook se na počátku osmdesátých let 20. století rozhodl prověřit dramatický potenciál slavné romantické opery a jít cestou extrémně odlišnou od veškeré inscenační tradice. Ačkoli na to při četbě Rostainova *Deníku* můžeme snadno zapomenout, zkoušení předcházela důkladná dramaturgická příprava a razantní úprava libreta i partitury. Na adaptaci se podílel zkušený filmový a divadelní scénarista a Brookův mnohaletý spolupracovník Jean-Claude Carrière (mimo jiné autor adaptace zmíněného *Višňového sadu*). Brook a Carrière nevycházeli jen z Bizetovy opery, ale i z původní novely Prospera Mériméého. Zaměřili se společně na to, co bylo z jejich hlediska nejdůležitější: na drama čtyř hlavních postav. Mladého vojáka Dona Josého, jeho snoubenky Micaely, cikánské „famfatálky“ Carmen a jejího pozdějšího milence, toreadora Escamilla.

K průzkumu života ukrytého v ústřední čtveřici pozval Brook hned deset pěvců z různých zemí. Po třech pro Carmen a Dona Josého, po dvou pro ostatní role. (Jak se dozvíme z četby *deníku*, jedna zpěvačka v průběhu náročného procesu odpadla. Pro uchování vnitřní pravdivosti postav vzniklo nakonec nejen trojí obsazení, ale tři poněkud rozdílná provedení. Existuje i několikera verze filmová, sám jsem se seznámil s tou, kde se titulní role ujala Češka, Eva Saurová.)

Všechny ostatní postavy jsou zhuštěny do vedlejších mluvených rolí. Ujímají se jich herci z Brookovy líhně. Jean-Paul Denizon hraje poručíka Zunigu, nadřízeného důstojníka Dona Josého. Alain Maratrat představuje Lillu Pastiu, hospodského v krčmě, kam se chodí za cikánskými dívkami. Vedle toho mu režisér svěřil i epizodní postavu Garcíi, pravého manžela Carmen (ve filmu tuto roli přebírá herec

balijského původu Tapa Sudana). Maurice Bénichou se podle Rostainova svědectví podílel na hereckém vedení zpěváků, především v rámci průpravných cvičení.

Zmíněná postava Garcíi je převzatá z původní literární předlohy, kde se naopak vůbec neobjevuje Micaela. S ní přispěli až Bizetovi libretisté Henri Meilhac a Ludovic Halévy, kteří byli v oboru opery comique zkušenými autory. To je také znát – motivace postav jsou vybudovány pečlivě a sofistikovaně. Brook s Carrièrem museli při každé změně hledat nové impulzy k zvrátům v ději. A také se zbavovat nánosů operní konvence: vypustili veškeré davové scény a žánrové výjevy typu nudící se vojáci na stráži, halekající dělnice, cikánští pašeráci táhnoucí krajinou nebo dav před koridou.

Marius Constant, autor hudební úpravy a dirigent (i on se podílel na *Višňovém sadu*), přepsal partituru pro komornější obsazení a spolupracoval na změně struktury. Ryčná předehra například zazní až na počátku posledního jednání. Mnohé árie jsou vypuštěny nebo je přebírají sólové nástroje, díky čemuž vzniká prostor pro němé či mluvené výstupy. Některé okamžiky se odehrávají v úplném tichu. Smrt Carmen doprovázejí jen temné úderý tympánů parafrázující motiv z prvního dějství. Celkově došlo ke zkrácení originálního díla o třetinu.

Stavba původního libreta je sice obdivuhodně promyšlená, dramatický konflikt se ale často odehrává pouze zprostředkovaně – od sboru žen se například dozvídáme, že Carmen ranila v hádce nožem jinou dělnici. A přesně tomu se Brook snaží vyhnout. V jeho úpravě útočí Carmen na Micaelu přímo na scéně. Vzniká paradoxní výstup, ve kterém se prolínají oba Josého milostné vztahy. Jeho tichý důvěrný hovor se snoubenkou nabourá cikánka nepokrytým erotickým drážděním. Svou nejslavnější árii o cikánské lásce nezpívá před davem dělníků a vojáků ale Donu Josému z očí do očí.

Je to učebnicová ukázka řešení, které není *pravděpodobné*, ale *pravdivé*. Pravdivé do té míry, do jaké pěvci pod Brookovým vedením unesou extrémně vypjatou situaci. Jak má třeba reagovat tichá a ctnostná dívka z malé vesnice, když přijde do města a tam jí před očima jakási cikánka otevřeně svádí milého a ještě ji samu nestoudně provokuje? Micaela ve filmové adaptaci se po ní vrhne, uhodí ji do tváře a snad by ji doopravdy ztloukla, kdyby její soupeřka nebyla ve rvačkách o mnoho zkušenější.

V druhém dějství, odehrávajícím se v hostinci za hradbami města, se Don José dostane do střetu s poručíkem Zunigou: oba chtějí získat Carmen pro sebe. V původní opěře je cikáni včas odzbrojí. U Brooka Don José důstojníka ve vzteku zabije – a v tu chvíli jako na potvoru vstoupí toreador. Emocemi rozjitřenému mladíkovi nezbyvá, než mrtvého Zunigu udržet na nohou a tvářit se, že jsou oba zpití do nemoty. Dopadne to málem katastrofou. Když se Carmen snaží odlákat Escamillovu pozornost, žárlivý milenec sebou trhne a mrtvola s žuchnutím padne na zem. Scéna má vtip a protagonista je zároveň vybičován k tomu, aby rozžil celý řetězec protichůdných citů a pocitů: právě se vrátil z vězení, v němž se ocitl vinou Carmen. Zažil s ní nádherné milostné okamžiky, které se zvrátily v její nepokrytý posměch, když se chtěl včas vrátit do kasáren. Aby si u ní zachránil reputaci, dopustil se zásadního přestupku, za který jej čekal nepřijemný trest. Hned nato zakusil urážky od svého nadřízeného, přestal se ovládat a rázem se z něj stal vrah a psanec. A po tom všem se musí tvářit jako veselý kumpán uprostřed flámu...

Brookem rafinovaně budovaná souhra okolností provokuje neustále k rozehrávání intenzivních duševních pochodů a nutkavých reakcí. Neboli k životu, kterému se pěvci podrobují a který ovládá jejich postavy. Herecké jednání co by neustálý pohyb. Akce–reakce. Pěvecký projev je díky tomu spojený s detailní, plastickou, proměnlivou mimikou, což je u opery něco naprosto neobvyklého.

Je tu neustále přítomen Eros i Tantalos, láska i smrt. Po Zunigovi přibude ještě smrt Garcíi a toreadora Escamilla. Zatajovaný manžel Carmen García se jednoho dne zjeví v táboře pašeráků. Na rozdíl od Mérimého jej Brook nechá vpadnout přímo do „svatební noci“ po improvizované cikánské svatbě ústřední dvojice. Rozpačitý výraz Carmen tváří v tvář hned dvěma manželům je nezapomenutelný. Pár slov a už dochází k souboji – dialog probíhá co nejúsporněji, stejně jako všechny výstupy, na kterých se podílejí herečtí spolupracovníci. Když se vítěz Don José vrátí ke Carmen, pochopí, že ji ve skutečnosti právě ztratil. Cikánka oplakává cikána, jehož tělo leží mezi nimi, a z Dona Josého se stává vetřelec. Stačí jediné slovo – *vypadni* – a vztah mezi nimi se rozpadá.

Escamillova smrt se odehraje přímo na koridě. Pro Bizeta jsou slavnosti kolem arény příležitostí k řadě velkolepých scén a grandiózní hudbě. Soukromý tragický

příběh protagonistů téměř zaniká ve všeobecném hlomozu – což je velice efektní. Zde ovšem inscenátoři zachovávají komorní ráz a toreadora chystajícího se na náročný zápas doprovází pouze Carmen a Lillas Pastia, nyní v roli služebníka.

Ve chvíli, kdy Escamillo mizí v aréně, setká se Carmen s nedávno zapuzeným Donem José. Duet zpívají méně vášnivě, než je běžné. Svědčí o jejich vnitřní proměně – oba dva jsou v jistém smyslu už mrtví. Carmen ví, že ji bývalý milenec zabije, přesto mu jde vstříc. On sám se ve své vášni dostal za určitou hranici, a proto ztratil sílu. Už je pouhým stínem muže.

Okamžik, kdy Don José v bezmocné žárlivosti vezme nůž do ruky, doprovází podle Bizetovy partitury vítězný jásot obdivovatelů z arény. Tady jej naopak předznamenává průvod s toreadorovou mrtvolou. Postavy se tak opět dostávají do dramatictější situace. Carmen je volná, mohla by s Donem José odejít! Ale oba vědí, že to neudělá. Inscenátoři přidávají repliky: *Musíme jít. – Ano, nastal čas.* Žena pomalu a klidně následuje muže doprostřed volného prostoru pokrytého pískem, hlínou a kamením. Poklekne, pomodlí se. Vyzve jej, aby poklekl po jejím boku. Je připravena. Bodnutí do zad je už jen rychlou, nezbytnou tečkou za tím vším. Rituál oběti, snad i smíření.

Obřady a rituály jsou u Brooka tím, čím jsou v Bizetově opeře žánrové výjevy. To brání riziku, že se formát velkolepé opery zredukuje na soukromé drama. Naopak – oproštěním od pozlátka dosahují tvůrci kvalit bytostné tragédie, o níž přesně usilují, jak vypovídá i titul inscenace.

Už v Mériméého novele se Carmen projevuje jako (falešná?) cikánská věštkyně či čarodějnice. V Bouffes du Nord je prvním, koho na scéně spatříme, neznámá osoba zabalená od hlavy k patě do deky. Když kolem ní prochází nic netušící Don José, snaží se jej přilákat na výklad karet. Vzápětí před sebou vytváří magický kruh z kousku provazu, karty, býčí lopatky, ptačího pera a podobných propriet, které později budou sloužit ke svatebnímu obřadu. Hned nato chce Micaele číst z ruky, samozřejmě za peníze, a k tomu cosi skřehotá v nesrozumitelném jazyce, tedy v češtině. To je prazvláštní předznamenání příštích událostí, výrazně vzdálené realistickému prostředí továrny na doutníky, ve které Carmen podle Mériméého i Bizeta zpočátku pracuje. Teprve vprostřed duetu Dona Josého

s Micaelou odkryje protagonistka svou tvář (i to je obřad svého druhu) a zahájí vpád do jejich života.

Tím, že je postava Carmen vytržena z realistického prostředí, se přímo blíží archetypu nepolapitelné osudové ženy, což ovšem klade velké nároky na herecký projev. Ve filmové verzi je patrné, že Eva Saurová má výrazně náročnější úlohu než ostatní. V mnoha momentech je její projev imponující. Především tam, kde je schopná naplno zpívat a přitom provádět rychlé střihy mezi náladami a ještě si udržovat lehkost a herecký odstup. Placený flirt se Zunigou odvede perfektně profesionálně. Jakmile zaslechne hlas Dona Josého, promění se v zamilovanou a oddanou ženu. Už za chvíli však pro něj má jenom pohrdání. Hned nato se plně věnuje toreadorovi, aby neprokoukl čerstvou vraždu. To už je velice vyčerpaná, Escamillova sebejistota ji ovšem uchvátí a oči se jí prozáří novou vášní. O něco později, v závěru dějství, dokáže zase překvapit, když najednou bez odmlouvání s hlavou sklopenou uposlechne rozkazy Lilly Pastii.

Tyto proměny udržují pěvkyni ve střehu a činí z její postavy nepolapitelnou bytost. Ale v některých chvílích přímočarého svádění se objevují drobné náznaky manýry, v takto obnaženém typu herectví obzvláště nápadné. V *Deníku zkoušek* je zaznamenáno, jak se zpěvačky odnaučovaly kliše svůdného kroucení rameny. Ale něco z toho hraného svádění, jež nepocítujeme jako autentické, zůstalo i ve filmu.

Laurence Dale coby Don José je na rozdíl od bytostně proměnlivé ženy nehnutý a životně těžkopádný. To ho vlastně zničí: jakmile jí jednou podlehne, už jej nic nezastaví. Dale hraje natolik minimalisticky, že každé pousmání vnímáme jako událost. Přesto není herecky statický. Když se vrátí z vězení za milovanou ženou, jeho Don José je najednou křehký a stydlivý. Není divu, že se v tu chvíli zdá cikánci neodolatelný. Na konci představení se v jeho nehnutém výrazu jakoby zračí možnost vraždy.

Véronique Dietschy (Micaela) si udržuje polohy co nejkontrastnější k rozevláté Carmen. Její postava pochází znatelně z konzervativního prostředí a prošla jistě tvrdou výchovou. Vyzařuje z ní sebeovládání, vystupuje s dokonalou noblesou. Všechna něha a láska se jí zračí jenom v očích. Při úvodním duetu s Donem José

zpívá takřka bez pohybu a přitom se v obličejí neustále proměňuje, jak se snaží udržet dekorum a zároveň vyjádřit své city.

John Rath coby Escamillo je méně přesvědčivý. Zřejmě se mu nepodařilo dostatečně se uvolnit a umožnit tělu živě reagovat na všechny jemné podněty v permanentním řetězení akcí–reakcí. Vstupuje do krčmy jako přítel Lilly Pastii, je sebevědomý, společenský, zábavný, kapsy plné bankovek, ale jako by tento typ člověka ve skutečnosti neodpovídal pěvcově osobnosti. Asi nejpodmanivější je ve chvíli, kdy nečekaně přeruší milostné škádlení a na chvíli se ponoří do sebe. V očích má vědomí smrti, která mu coby torerovi věčně hrozí. Právě v ten okamžik si krasavici získá.

---

Notoricky známou se stala poučka pro herce i režiséry, že je mylné pojímat tvorbu herecké postavy jako budování charakteru (tedy něčeho obecného, daného, statického), a že je naopak nutné hledat ji skrze jednotlivé situace, vztahy a konkrétní reakce na konkrétní podněty. Brookova inscenace je nejlepším příkladem takového trpělivé práce. Ve výsledku se každá postava mnohokrát překvapivě proměňuje vlivem daných okolností. Má tajemství a zároveň v nás vyvolává silný pocit, že jí rozumíme. Nejde o hru na „jako“, ale přímo o záhadu lidské existence, kterou tu vidíme ostře nasvícenou.

Inscenace je vzdálená tomu, co je dnes ve velkých operních domech v módě, to jest jakékoli aktualizaci. Kostýmy i scéna vycházejí v zásadě z dobových prvků. Příběh není vykládán ve službách jasně zformulovatelného tématu, ale spíše jako snaha vystihnout, co je na něm archetypálního, univerzálního.

V konečném důsledku se vypráví o metamorfóze člověka, o jeho živoucí neuchopitelnosti. Jednou vrstvou zůstává proměna postav tváří v tvář odkrytým kartám osudu. V součinnosti s tím ale působí proměna samotných aktérů, ke které pod Brookovým vedením došlo a o níž vypráví *Deník zkoušek* s úžasnou názorností. A nakonec je tu režisérova vize divadelního představení – zkušenosti, která přispívá k proměně samotného diváka.

V této víře, připomínané v průběhu zkoušení jenom vzácně a bez jakéhokoli patosu, se skrývá zkušenost tvůrce světového významu a zralého člověka. Muže, který kromě své divadelní práce po desítky let procházel spirituálními prožitky

pod vedením přímé žákyně vlivného duchovního učitele G. I. Gurdžijeva. Brook rozumí osudu a místu člověka ve vesmíru jako málokdo. Kdo se chce o duchovním rozměru jeho tvorby dozvědět více, může začít u autobiografických *Nitek času*.

Cesta k transcenci ovšem vede skrze jednotlivé kroky, každodenní tvrdou dřinu. V čem spočívala, o tom už vyprávějí následující stránky.



**Michel Rostain**

**Deník zkoušek *Tragédie Carmen* Petera Brooka**

**Michel Rostain (\*1942, Francie)**

Významný francouzský operní režisér, teoretik a spisovatel. Vystudoval filozofii a dějiny hudby. Po kariéře středoškolského i vysokoškolského pedagoga v oboru filozofie a psychologie se od roku 1978 věnuje operní režii. V letech 1995-2008 působil jako ředitel Scène nationale de Quimper. Opeře a experimentálnímu hudebnímu divadlu se věnuje i teoreticky. Po ztrátě syna publikoval v roce 2011 částečně autobiografický román *Syn*, za nějž získal významnou Goncourtovu cenu za románovou prvotinu.



**Z francouzského originálu přeložil Jiří Adámek**

Během našeho zkoušení *Tragédie Carmen* jsem se staral o deník, každodenní rychlé záznamy práce, kterou jsme za ten den udělali. Ty se staly základem poznámek, jež jsem nakonec předal Peteru Brookovi a které si můžete na následujících stránkách přečíst.

Úterý



1. září 1981

První setkání v divadle Bouffes du Nord kvůli zkoušení *Tragédie Carmen*. Je tu celý budoucí soubor (až na dva zpěváky, kteří se k nám připojí během několika dnů): tři Angličané, jeden Švéd, jeden Američan, jedna Izraelka a čtyři Francouzky. Rovněž jsou tu tři herci z Brookova souboru. A také tým pro dekorace, světla, techniku a samozřejmě naše pianistka.

Jako úplně první, ještě předtím, než se vzájemně představíme a než se začne povídat, proběhne společná rozcvička, jíž se účastní všichni. Hodina věnovaná rozhýbání těla. Vede ji Maurice Bénichou. Čas na zahřátí, ale také čas věnovaný koncentraci a prvnímu kontaktu. Není to gymnastika v pravém smyslu slova, ale spíše uvolňování zaměřené na držení těla, které není nikdy vedené silou. Cvičíme všichni uskupeni v kruhu. Poté plynule přecházíme k hrám a kolektivním cvičením. Nejprve je třeba vdechnout našemu kruhu život, aby se každý z nás stal vnímavým a pozorným vůči jeho existenci. Vytváříme společné rytmy. Všechno spočívá v naslouchání, v živosti odpovědí. Gesta přecházejí od jednoho k druhému, obíhají v kruhu. Gesto přijde zleva, předám ho napravo. Potom další. Přidávají se rytmy, zvuky; potom to obíhá v obou směrech, je toho čím dál tím víc. Někdy se akce srazí. Zmatek. Jsme neobratní v udržování života kruhu, použitelnost toho, co přichází zleva a zprava, není příliš velká. Všechno se přerušuje. Někdo se na něco ptá. Ne, platí jedno pravidlo: nejprve se to udělá, zkusí ve hře, pak se o tom teprve bude diskutovat. Cílem je nalézt cvičením rytmus vlastní tomuto kruhu a při jeho hledání nepřerušit kontakt a vzájemné naslouchání.

Společně piknikujeme v divadle a Peter toho využívá, aby nám dal několik pokynů ke *Carmen*, kterou připravujeme. Pokyny jsou velmi stručné, dramaturgicky nic dopředu nedefinují. Spíše jen naznačují obrysy. Peter například mluví o cikánech a o Španělsku. Bude potřeba, abychom byli při hraní cikánšší, opravdově cikánšší, a přitom se vyhnuli folkloru. Budeme muset zkoumat

baskické venkovany minulého století a zároveň být současní. Tak jako byl Višňový sad zase ruský bez folkloru, historický a současný zároveň.

Z Bizetovy opery, pokračoval Peter, uchováme pouze ten aspekt, jenž se týká hlavních postav a základního konfliktu. Odstraníme konvenci, povlak opery comique, který tyto zásadní prvky zahaluje. Bude tu tedy Carmen a Don José, Escamillo a Micaela. Co se týče druhých dvou, budeme muset hledat jejich skutečnou sílu. Micaela není partiturou odsouzená k tomu, být slaboučká, stejně jako Escamillo není druhořadý matador. To jen žádá tradice. Ale my v nich a v hudbě můžeme najít něco jiného, zejména budeme-li sledovat, co všechno může Carmen milenci nabídnout, jaké pozemské kořeny poutají k zemi Micaelu nebo Dona Josého, stejně jako kulturní a společenské tradice baskických venkovanů nebo cikánů.

Den uzavírá četba Méricého novely. Během zkoušek se k Méricého textu budeme často vracet, jeho stručnost a přesnost nám bude pomáhat v tom, abychom nepodlehli operní tradici. Každý přečte jednu nebo dvě stránky textu, francouzsky nebo anglicky, a potom předá štafetu sousedovi.

### Středa

#### 2. září

Zkoušky probíhají zhruba od dvanácti do sedmi, s krátkou pauzou na malou svačinu kolem třetí hodiny odpoledne. Vždycky začínáme rozcvičkou. Hlava, paže, obličej, končetiny, celé tělo se uvolňuje. Pracujeme s kruhem, porušujeme ho a rychle, co nejrychleji znovu vytváříme. Necháváme obíhat v kruhu gesta a zvuky, ve všech směrech. Aby bylo tělo schopné přijmout gesto, které přichází zleva, a předat ho doprava, vzápětí hned zase další a potom nějaký zvuk, který naopak přichází zprava atd., nesmí vnímat pouze dílčí akce, ale celý kruh, všechny jeho rytmy a podněty. Samozřejmě celková neobratnost je ještě veliká; v některých chvílích však ustupuje a rýsuje se společně tempo, mizí, vrací se. Následují další hry: jeden za druhým například prochází

kruhem a postupně zrychluje krok, ale snaží se nepřidávat k tomu žádné divadlo. A ještě další cvičení, jako třeba trénink rozpojení: jde o to, natáhnout jednu paži co nejvíce a přitom udržet celý zbytek těla uvolněný atd. Stejně jako jsme včera četli Méricého text, máme dnes první čtení partitury s Dominique Myovou u klavíru. Je to projížďčka, při které se zpěváci střídají. Poprvé poznáváme montáž připravenou pro tuto naši *Tragédii Carmen*. Pořadí árií se od řazení určeného Bizetovou partiturou liší. Sbory jsou samozřejmě vyškrtané, mluvené role jsou svěřeny Zunigovi, Lillovi Pastiovi a Garciovi (ten pochází přímo z Méricého novely). Ve skutečnosti jsou některé věci v návrhu montáže jenom naznačené, ani všechny mluvené texty nejsou ještě zcela dopsané.

Během této přehlídky se střídají zpěváci té samé role (tři pro Carmen a Dona Josého, dva pro Micaelu a Escamilla), všichni mají přirozeně velkou trému: poprvé se slyšíme navzájem.

### Čtvrtek

#### 3. září

Opět rozcvička a cvičení v kruhu. Stále opakujeme hru, kdy od jednoho z nás vyjde gesto, jde k sousedovi a pokračuje jako v dětské hře „předej dál“. Ale gesta, která mají obíhat, se násobí, vše běží rychleji než včera a předevčírem, s větší lehkostí. Stejně jako v té dětské hře se gesta někdy poněkud zkreslují, jak přecházejí od jednoho k druhému. Když se dvě gesta střetnou, stává se, že se popletou. Člověk se občas zapomene. Začne se znovu, chvilka zaváhání, někdo se zarazí, přerušuje hru a žádá nějaké vysvětlení. „Nemohla by se předem určit gesta, která budeme posílat, abychom je znali a nezkrusovali? Nemohli bychom rozložit akce tak, aby všechno bylo dobře připravené?“ Na touhu, aby všechno „šlapalo“, odpovídá Peter jiným návrhem: musíme nechat na samotném těle, aby vstoupilo do hry, aby oživilo hru, a tím umožnilo nenápadně vytvářet nová, společně vymyšlená pravidla, živá pravidla kruhu během živé hry.

Děláme mnoho jiných cvičení, hrajeme jiné hry, ani nevím, jak je vlastně nazvat: ano, je v tom hra, to lze vycítit z určité hravé intenzity: ale všechno to má také stránku učení, studia sama sebe. Cvičení nebo hry se zvuky, které obíhají, se zvukem a pohybem, s gesty atd. Toto vše zabírá dobrou hodinu zkoušky po hodinové rozcvičce. Mezi těmito dvěma hodinami není přestávka, někdy přecházíme nepozorovaně z jedné do druhé. O tom, co děláme, příliš nemluvíme, ale vidíme, že se díky tomu pozvolna vytváří společný jazyk.

Chloé Obolenská, která má na starost kostýmy a „dekorace“, přinesla spoustu různých fotografií: cikány, skupiny španělských tanečnicků, venkovany. Na jedné z těchto fotografií je skupina tanečnicků flamenga, hudebníků a diváků. Každý z nás si vybere jednu postavu z fotky. Nejprve obrázek důkladně prostudujeme a poté zaujímáme pózu vybrané postavy. Přesně stejné gesto, stejný postoj. Je to mnohem těžší, než by se na první pohled mohlo zdát. Ti, kteří se dívají, opravují postoj, aniž by se jakkoli odkazovali na psychologické výklady situace a významů, věnují se pouze samotnému tělu: narovnat polohu ruky, najít napětí pohybu atd. Potom zkusíme situace, které předcházely této fotografii, a ty, které po ní následují. Kde se vzalo gesto na snímku? Kam pokračuje? Hra směřuje až k opětovnému poskládání jedné části fotografie.

Odpoledne jsme se vrátili k partituře. Marius naléhá, abychom studovali všechno od nuly, text i hudbu; abychom pracovali nejprve pouze na notách, rytmu a výslovnosti a nenechali se přitom ovlivnit interpretační tradicí. Žádná tradice není nezbytná. Marius navrhuje pokus: místo toho, abychom zpívali árii toreadora brilantním způsobem, jak se to v divadlech obvykle dělává, budeme hledat její „písňový“ charakter. Improvizujeme celý výstup. Escamillo zpívá Carmen něco plného emocí, smyslnou, něžnou a sytou melodií. Pomilují se spolu.

Naše organizace dne je taková, že zpíváme až po dvou nebo třech hodinách tělesných či divadelních cvičení. Někteří zpěváci říkají, že je pro ně těžké zpívat takto bez rozcvičení hlasu. Peter vyžaduje, aby se zachovala spontánnost. Zpěváci by na zkoušky měli chodit až poté, co za sebou budou

mít cvičení hlasové techniky. Zdá se mi, že Peterovi jde zejména o to, aby rozcvičování hlasu nesloužilo znovuoživení tradice bel canta.

## Pátek



### 4. září

Abych řekl pravdu, zkoušky začínají už chvíli před stanoveným začátkem podle toho, jak kdo přichází do jevištního prostoru. Ještě než se zde všichni sejdou, aby vytvořili kruh a aby začali společně pracovat pod vedením Maurice Bénichoua, každý se začne sám rozcvičovat a ještě před samotnou zkouškou se navodí pracovní atmosféra.

Cvičení v kruhu začínají vždycky gesty, která předáváme jeden druhému, v jednom i druhém směru. Tím pádem plynou současně například rytmus, gesto rukou či nohou, slovo, věta, někdy se míchají rytmy na dvě a na tři doby atd. Zase jednou někdo všechno zastavuje, žádá upřesnění. Peter zakročil: „Kdyby byl v divadle požár, budeme diskutovat, abychom věděli, kterými dveřmi máme odejít? Ne, všichni vyběhneme ven, a tím vytvoříme společné pravidlo.“ Stejně tak musíme ve chvíli, kdy se při cvičení objeví nějaký problém, rychle vytvořit nějaké společné pravidlo, aby hra pokračovala. Tělo ho přitom většinou najde rychleji a přesněji než jakékoli diskuse. Když někdo zazmatkuje, je na tom dalším, aby to dohnal, aby pokračoval a udržel hru při životě. Důležité není vědět, kdo se spletl – taková otázka všechny ochromí, ale využít toho, co je živé, k vypracování pravidel v průběhu cvičení. Slyšet, co se říká, být přítomný, využít příležitosti. O to samé půjde v hudební práci. Když děláme cvičení, kde se spojují gesta a zvuky, pořad ještě většinou gesta ilustrují zvuky, anebo naopak, jako by na sobě závisely. Pohyb se zpomaluje? Hned slyšíme, že se zpomaluje i tempo, zvuky se ztišují do piana atd. Pohyby se podřizují hudebnímu rytmu, zvuky se „psychologicky“ přizpůsobují gestům apod.

Hrajeme hru na zrcadlo: jeden z nás dělá gesta, plynule je spojuje. Druhý ta gesta co nejpřesněji opakuje, čelem k němu jako v zrcadle. Ale navíc musí

vydávat nějaký zvuk. Je obtížné neměnit prudce proud zvuků jen kvůli pohybovému úsilí nebo kvůli předpokládanému významu pohybu.

Improvizace s Mériméeho textem: znovu čteme úryvek z jeho *Carmen*, situaci, kdy autor přijíždí k prameni a potká Dona Josého. Několikrát tuto scénu improvizujeme. Don José se objevuje v různých podobách, více či méně úzkostlivý, více či méně na pozoru před tímto cizím člověkem. Potom obrátíme role (ten, kdo hrál Dona Josého, se stává Mériméem). Jiná část: okamžik, kdy autor potkává cikánku. Ukazuje se více podob *Carmen*, obecně vzato je to opatrná a důstojná žena. Po každé improvizaci krátce mluvíme. Peter nikdy nezasáhne tam, kde by mohlo být na improvizaci něco „špatného“, ale jenom tehdy, když jde o pravdivost a přirozenost jednání a o nějaký nový možný přínos pro postavy.

Dnešní zkoušku uzavírá čtení partitury celé *Tragédie Carmen*, ale tentokrát, místo abychom seděli všichni na židlích okolo klavíru, jsou zpěváci na scéně. Zpívají všichni spolu, a máme tedy tři *Carmen*, tři *Dony José* atd. Je to jakoby improvizované představení, až na to, že Peter zadal jedno pravidlo: „nehrát“. Úkol je vnímat ostatní, jejich přítomnost. Ani v případě potřeby nic nedělat. Jedna věc mě zaujala: okamžiky, kdy například dva *Donové José* učiní ve stejné chvíli na stejnou frázi stejné gesto, aniž by se domluvili nebo se vůbec viděli. Dvě stejná gesta, jako by jim hudba přikazovala. Je očividné, že obecně jde o dvě gesta vynucená operní konvencí, jako by se společný jazyk tradice náhle vynořil v každém těle, ještě než začne pracovat na roli. Výrazy přidané navíc, konvence, „divadlo“ emocí vzdálené jakékoli pravdivosti a čemukoli přirozenému. To je to, na čem budeme muset pracovat.

Po tomto projetí varoval Peter před ilustrativností. V této fázi zkoušení nejsou vhodná velká gesta. Musíme začít hledáním jistého stavu, vzájemného kontaktu, a je proto třeba směřovat spíše k drobným gestům. Během diskuse se několik zpěváků odvolávalo na to, co je učili, na velká gesta, která jsou na operní scéně přece nezbytná. Jako by patos musel čas od času vystřídat pravdivost. Styl a podmínky operního provozu často nedovolují dosáhnout pravdivosti. Nahrazuje se tedy velkými gesty.



00:02:02

První jednání, na náměstí: Carmen

00:03:18

První jednání, na náměstí: Carmen čte z ruky Micoele

00:06:15

První jednání, na náměstí: duet Dona Josého a Micaely

Před projížděním proběhlo společné rozcvičování hlasu, každý pracoval s hlasem jako obvykle, ale najednou s ostatními, a zároveň při tom zkoumal celé divadlo. Máme sice ještě deset týdnů na to, abychom si tento prostor a jeho akustiku osvojili, ale některá cvičení nám k tomu napomáhají již teď.

### Pondělí



#### 7. září

Zkoušeli jsme souboj: dávat úder bez doteku, projevit úder, který jste dostali. V představení budou bitky mezi Donem Josém a Escamillem, mezi Micaelou a Carmen. Musíme se na to tedy připravit. Ale toto cvičení vyžaduje zapojení a obratnost těla – a to ještě dost schází.

Jsme u třetího nebo čtvrtého hudebního provedení a už se mi zdá, že se objevují nové věci. Po týdnu práce získávají linie hlasů na jednoduchosti, hlasové přepjatosti se zmírňují. Marius vyžaduje velkou zřetelnost přednesu, skutečnou přirozenost výrazu, mluví o hlasové čistotě. Stejně tak chce, aby zmizely hlasité nádechy a zadržované tóny.

### Úterý



#### 8. září

Ode dneška mají zpěváci každý den po půlhodině setkání v divadle s klavíristkou, aby pracovali na áriích a duetech.

Pokračujeme v „průzkumu“ divadla hlasovými cvičeními: dnes si například každý ze zpěváků vybral jednoduchý vokál a prochází s ním celým prostorem divadla, nejen jevištěm, ale i balkony a podzemím. Poté vytvoří dvojice a procházejí stejnou cestu, ale tentokrát mají za úkol hlídat kontakt s partnerem, ať už je jakkoliv vzdálen, nad (nebo pod) hlasy ostatních dvojic.

Každý ze dvou nebo tří zpěváků si vybere krátkou hudební frázi. Tato fráze

bude jejich jediným výrazovým prostředkem a budou jejím prostřednictvím muset komunikovat s ostatními. Jedině skrze hlasový projev, aniž by přidávali jakýkoliv mimický nebo gestický komentář. Jde o to, najít čistotu sdělnosti této fráze a bez dalších berliček navázat dialog. Je to velice těžké. Peter: „Nejsme tu proto, abychom dělali falešné divadlo. Zvláště když se jedná o zpěv, hlas a jeho technika nesmějí být oddělené od těla, jak to často bývá. Musíme ve zpěvu a hraní najít svobodu a přirozenost, ty jsou nejdůležitější. Jinak si nebudeme rozumět.“ Jeden zpěvák namítá, že není nic nepřirozenějšího, než zpívat operním hlasem. Další mu na to odpovídá, že tady není proto, aby se zabydlel ve svých operních návycích, ale aby objevil něco nového. Marius: „Nám nejde o to, abychom zpívali hůře nebo nějak snižovali hlasovou či hudební kvalitu. Ale proč nezkusit novou neobvyklou práci, abychom se zbavili obvyklých operních tiků.“

Během pauzy se rozběhnou diskuse na toto téma. Mnozí zpěváci obhajují operní techniku i to, jak svazuje divadelní projev. Základ mi však připadá jasný a je to jeden z důvodů, proč jsem toužil podílet se na *Carmen*: nepodvádět, nepodvádět v divadle ani v hudbě, což podle mě zahrnuje i to, abychom nepodváděli ani ve způsobu zpěvu. Jsem si jistý, že lze dosáhnout překrásného pěveckého přednesu, který se nebude vylučovat s jednoduchým, přirozeným výrazem. To jenom dnešní styl a způsoby inscenování to vylučují.

Jedno cvičení sloužilo k práci na postavě Micaely. Obě představitelky role se posadily na zem čelem k jakémusi tribunálu, jež vytvořili všichni ostatní. Tato porota kladla libovolné otázky, které se ženy týkaly: osobní údaje, stav, její minulost atd. Výslech se ale zaměřoval zejména na podrobnosti Micaelina všedního života; ještě přesněji jejich každodenních gest, šlo o to, zpřesnit každé z nich, najít jeho důležitost, intimní povahu. Když to bylo zapotřebí, nechala porota obě představitelky role dotyčné gesto předvést.

Poté začal samotný klavír hrát Micaelin nástup. Micaela vešla na scénu. Snaha pojmout ten okamžik bez zpěvu jako svého druhu choreografii; také snaha vyjádřit jednání pohybem. Peter vyžaduje, aby se hudba nejprve prožívala zevnitř, aby se skrze její opakování hledalo, co v ní je. Rázně vstoupí

Don José. Poslouchá ji. Micaela a Don José, jeden proti druhému v těsné blízkosti, odříkávají svůj duet skoro bez zpěvu, broukají hlubokým hlasem, především se snaží neztratit jeden druhého, nepřijít o kontakt. Nejprve práce ve dvojicích na jejich vnitřní hudbě. A náhle se v tomto téměř nezatelném duetu zrodí intenzivní emoce. Najdeme ji ve stejné síle, až přijde čas, kdy se bude zpívat naplno?

Improvizace. Dva vojáci balí Micaelu, přicházející ze své vesnice. „Hledám jednoho desátníka,“ říká. Odpovídá jí jenom hudba. Potom zazní vojenský rytmus. Improvizovaný vstup důstojníka; oba vojáci vypnou těla. Jakmile důstojník odejde, vracejí se k Micaele. Jeden se ji pokouší osahávat. Objeví se Don José: „Pusť jí!“ Další improvizace, stále na stejném náměstí ve městě. Carmen zde vykládá karty. A také tu jsou muži, svůdníci, ale nejsou tak smyslní a nadrženi, jak by bylo zapotřebí. Vchází Micaela, důstojná a bojácná. Co tento její vstup doprostřed davu vyvolá? Peter: „Jsem ještě daleko od jakékoli výsledné podoby. Teprve začínáme pracovat s tělem přítomných mužů a s Micaelou.“

Tyto improvizace se někdy dělají s hudbou, někdy bez ní. Když jde o to, říci bez zpěvu slova nějaké árie nebo duetu, zpěváci najednou svůj text neumějí, jako by existoval výhradně ve zpěvu.

Tři Donové José čtou jeden po druhém anglicky – všichni tři jsou anglofonní – začátek vyprávění Dona Josého v Méricého *Carmen*. Nové zahloubání se do navarrských kořenů Dona Josého: jeho urozenost (Don), mladická rvačka, kvůli které musel opustit rodnou vesnici, začátek kariéry v armádě až do setkání s cikánkou. Na nějaký čas se zastavujeme u toho, jak s tím pracuje opera.

## **Středa**



### **9. zří**

Rozděluje se na dvě řady proti sobě. Každá řada si nachází přesně určená gesta pro dialog, jehož struktura je zhruba následující:



Řada A: Hledám jednoho desátníka.

Řada B: ...

Řada A: Jmenuje se Don José.

Řada B: ... (vyjede po ní)

Řada A: Pusť ji!

Tento dialog je němý; každé větě nebo reakci odpovídá jedno gesto, které si předtím v každé řadě společně určili. Je obtížné vést skutečný dialog a zároveň propojit jednotlivá gesta. Další obtíže se vynořují, když k dialogu přidáváme souvislou hudbu, která mu určuje tempo. Zítřka cvičení ještě zkomplikujeme, když k dialogu přidáme navíc jakési taneční figury nohou. Cvičení se provádí ve dvojicích proti sobě, ale v kánonu, kdy každý pár nastupuje na další hudební frázi. Od práce na dialogu gest jsme přešli ke složitější práci, pořád jde o pravdivost, o kontakt, ale navíc ještě o rozdělení pozornosti. A paradoxně asi proto, že je všechno příliš komplikované, se tu nejnázve dosahuje přirozenosti: čas na skládání věcí dohromady...

Peter měl připomínku k debatě o přirozených/typizovaných gestech. Jedna stejně jako druhá mohou být falešná. Opravdový rozpor není mezi různými pojetími gestikulace. To podstatné se odehrává uvnitř herce, v rovině pravdivosti akce. Hélène podotkla, že se jí může stát, že bude hrát Carmen a její city, aniž by jimi byla jakkoliv dotčena. Peter podotkl, že v ní jsou právě různé Heleny a že důležité je, aby se našla ta jedna, která bude pravdivá. Peter dál mluvil o gestech a jako příklad uvedl konverzace na dálku, přes ostnatý drát, mezi politickým vězněm v Chile a jedním jeho přítelem, který zůstal na svobodě: díky jednomu jedinému gestu rukama, opakovanému nenápadně jedním a druhým, díky tomuto pohybu, jehož rychlost provedení a vnitřní tempo se různě měnily, mohli tito dva přátelé mezi sebou udržovat velmi dlouho kontakt, skutečný dialog beze slov i bez mimiky, bez „divadelní hry“. Skutečnou komunikaci. Potom pokračujeme cvičeními na vztah zvuku a gest, na vztah k prostoru, na zvukový kontakt. Jeden z nás se například postaví sám do středu hracího prostoru, zády k sálu. Jeho partner je na

balkoně. Oba, jeden dole a druhý nahoře, zpívají postupně jednu frázi. Snaží se vytvořit kontakt na dálku. Potom vstoupí do hry čtyři páry: čtyři zpěváci dole jsou zády, čtyři další jsou pak na galeriích. Snažíme se udržet kontakt ve dvojicích, přestože všichni zpívají zároveň a vyměňují si pozice. Nakonec si každý zpěvák na galerii tajně zvolí partnera nebo partnerku dole a oslovuje ho frází z partitury Carmen. Jestliže se dole nějaký zpěvák otočený zády cítí osloven, odpoví. Je-li odpověď správná, jestli zamířila k tomu, kdo vás volal, dialog pokračuje. Jinak následují nová volání, nové snahy odpovědět...

Vracíme se k partituře a zpíváme všichni společně předeheru k představení (pro violu), potom klavírní part prvního duetu Don José–Micaela. Pracujeme na tom, co vypráví orchestr. Jeden zpěvák říká: „Něco takového po mně v opeře ještě nikdy nikdo nechtěl!“

Chvilí jsme se zastavili u Carmen balící cigaretu, potom u árie „Láska je vzpurné ptáče“, nejprve odříkávané, potom mumlané pro sebe a následně velmi zlehka zpívané. Představitelky Carmen mají obtíže s rytmickou přesností osmin, triol a šestnáctin. Naopak styl zpěvu se v průběhu zkoušení stává střednějším, méně sofistikovaným. A čas od času se najednou objevují nějaké osudové situace. Carmen se pokouší říkat fakta. Je to tragické, miluje Dona Josého a bude to tragické. Je to tak: „Láska je vzpurné ptáče...“

## Čtvrtek



### 10. září

Improvizovali jsme. Nejprve setkání Micaely a matky Dona Josého. Kdo je ta matka, na niž si Don José uchovává tak silnou vzpomínku („Vidím svou matku...“)? Kde se odehrálo ono setkání, kdy byla Micaela poslána do města, aby matčíným jménem promluvila s Donem Joséem? Improvizace nabízí, že k tomu došlo při odchodu ze mše. Načrtáváme tedy odchod z obřadu; věřící, kostelník, žebrák, vojáci. Matka je stará, Micaela velmi uctivá. Matka obtížně formuluje vzkaz pro svého syna Dona Josého. Další improvizace, situace,

kdy Don José zadrží vězeňkyni Carmen. Jak zareaguje voják na cikánčinu píseň („U hradeb tam za Sevillou...“)? Všechny improvizace nám dělají potíže, ani jednou nenacházíme správný odstup mezi těmi dvěma postavami. Když je Don José příliš blízko, je nepravdivý, když je příliš daleko, vytrácí se. A Carmen je pořád příliš děvka. Ale cílem improvizací není vytvořit mizanscenu; jde zkrátka a jednoduše o to, přiblížit se postavám a situacím.

### Pátek



#### 11. září

Po rozvíčce nás jedno cvičení vybízí k něčemu, co se podobá hře na sochu, kterou jsme v dětství někdy hrávali o přestávkách: točíte se kolem své osy a na znamení znehybníte přesně v pozici, ve které vás signál zastavil. Cílem je, během několika sekund se vcítit do své pozice a potom vymyslet akci, během níž by vás v této pozici zachytila fotografie. A znovu nechat rozběhnout film, pokračovat v zastaveném gestu.

Pracujeme se starou fotografií matadora. Sedí před nějakým oltářem, u nohou mu sedí jakási žena. Situaci toreadorovy modlitby bude zřejmě vyhrazena jedna ještě nenapsaná pasáž představení.

### Pondělí



#### 14. září

Při práci s partiturou se rozhodujeme škrtnout recitativ, který je před Seguedillou („Kam mne vedete?“ – „Do vězení a nemohu s tím nic dělat“). Předtím jsme zkoušeli recitativ a dialog Carmen–Zuniga–Don José. Dělali jsme to bez přerušení desetkrát nebo dvacetkrát, začínali jsme znovu a znovu, měnili jsme partnery a situace v prostoru. Cílem je vdechnout recitativu život a přitom zůstat naprosto přítomným v tom daném okamžiku, o který se jedná



00:07:21

První jednání, na náměstí: Micaela cudně předává Donu Josému polibek od jeho matky

00:07:57

První jednání, na náměstí: Carmen před hozením růže Donu Josému

00:08:45

První jednání, na náměstí: Carmen přeruší duet Dona Josého a Micaely

(ted', ne v nějakém předpokládaném divadle). Peter zdůrazňuje: „Někdy se stane, že při stém představení dosáhnete něčeho zásadního, něčeho, co už nadále nebude skoro vůbec potřeba měnit. Ale to se stane až po velmi dlouhé práci na pravdivosti; všechno musí být nejprve přirozené, pravdivé, musí to být přesná odpověď na to, co prožíváme v tomto okamžiku, a na to, co mu právě předcházelo.“

Jak začínáme zpívat naplno, objevují se často znovu ty samé problémy, především se vytrácí pravdivost, přestože při mluvené zkoušce přítomná byla. Hrozí skutečné nebezpečí krásného, ale prázdného zvuku hlasu, zvuku krásného, dutého, podbízivého.

## Úterý



15. září

Fantastické cvičení: jeden zpěvák se otočí zády k druhému, a aniž by ho viděl, se snaží zopakovat gesto, kterým ten druhý zpěv doprovází. Slyší, nevidí a přece se něco daří předat, komunikovat. Chvillemi to funguje. Magie.

Stále postupujeme krůček po krůčku v partituře, osaháváme si cestu improvizacemi. A často se vrací, jako dnes u „Zatančím vám a pouze vám...“, ten věčný protiklad, který zřejmě určuje jeden z uzlových bodů naší práce: rozpor mezi hlasovým a divadelním stylem.

Zkoušíme smrt Zunigy. První přístup: Don José na něj skočí a zavraždí ho. Druhý přístup: Zuniga přichází urazit Dona Josého a je zabit. Problém je, že ve scénáři naší *Tragédie Carmen* nastupuje Escamillo na scénu okamžitě po Zunigově vraždě. Jak provést tento zcela nečekaný příchod? Zabuší Escamillo na dveře hospody a nechá Lillovi Pastiovi čas na uklizení prostoru a ukrytí Zunigovy mrtvolky? Nebo přijde hned? Pak ale vidí ještě teplou mrtvolu. A Carmen odešla? Ale jak potom může Don José přijet Escamillovi, když před chvilkou ve vzteku zavraždil Zunigu? Otázky se formulují přímo během improvizací a improvizace se na ně snaží odpovědět. První Escamillo se Donu Josému

vysmívá, vyzývá ho a provokuje tím, že zpívá „Toreadore“. Druhý Escamillo se snaží být více okouzlující, je více zaujatý přítomností Carmen než Dona Josého. Během těchto improvizací získala hospoda Lilly Pastii nenápadně pochybné vzezření a celý tento svět v pozadí se zřetelně projevil během jedné improvizace, kdy zkusil roli Carmen zahrát namísto zpěvaček určených pro tu roli jeden herec. Jednou improvizací po druhé hromadíme protikladné přístupy k jedné a té samé scéně, a přece se pod těmi protiklady rýsuje pravdivost.

### Středa



### 16. zázří

Několik opakovaných pozdních příchodů si vyžádalo připomínku: toto je práce s dospělými lidmi a není důvod, proč by se mělo se souborem jednat jinak.

Po rozcvičce přichází cvičení, ve kterém chodíme ve dvojicích jeden vedle druhého tak těsně, aby pokud možno žádný impuls nerozhodil tuto chůzi, její rytmus či společné zastavení. Společná chůze, jeden inspiruje druhého a naopak; nikdo se nesmí projevit jako vůdce. Nakonec se chůze musí přerušit pádem, také simultánním; padáme oba ve stejný okamžik, když už je zkrátka nutné upadnout.

Po Escamillově odchodu zůstává Don José sám. Bude zpívat svou Květinovou árii. Přejít takto z duetu na árii je obtížné. Nejde o to, přeskočit z jedné situace do druhé, z jednoho obrazu do druhého, jako by snad šlo ke každému opernímu číslu přiřadit jeden jediný stav, jako by šlo vytvořit přechod z jedné árie do druhé přeskokem mezi dvěma stavy.

Snažíme se učinit z „cikánské svatby“ obřad. Don José má zavázané oči, jedna stařena přináší sůl a slaný koláč; Carmen a Don José vymýšlejí rituál na hudbu určenou Bizetem k druhé mezihře. Abychom se dostali ještě dál, Peter si přeje setkání s cikány a zkoušení spolu s nimi.

### Čtvrtek



### 17. zázří

Cvičení s hudebními frázemi vyvolalo spoustu problémů. Tyto fráze na sebe měly navazovat, ale neměly být provedeny stejným způsobem. O propojení usilovaly dvě skupiny, ale nikdy se jim to nepodařilo. Jedna skupina zazpívala frázi po svém, ale druhá skupina nikdy nedokázala pokračovat svým vlastním způsobem. Samozřejmě, že kdyby byla hudba napsaná, problém by nevznikl. Ale tady šlo o cvičení. A protože každá skupina pochopila danou hudební pasáž jinak, byl výsledkem vždy zmatek. Kdo se spletl? Kdo má pravdu? Stará otázka, na kterou jsme narazili už dříve a z níž jsme navrhli východisko: jde o to, dostat se z této slepé uličky tak, že vytvoříme společný a přirozený způsob, jak cvičení vnímat. Dnes jsme ještě neuspěli. Ale právě proto máme na zkoušení deset týdnů.

Několik improvizací Garciovy smrti. V jedné z nich Garcia vrávoravě přichází na konci Karetní árie. Jindy naopak vchází velmi prkenně, sedá si ke Carmen, naklání se k ní a umírá bez jakýchkoli velkých gest. Jednou se hned za ním objevil Don José. Náhle ho od Carmen, která seděla vedle mrtvého cikána, dělila hluboká propast.

Při zkoušení Micaeliny árie začínáme poslechem samotného klavíru. Potom následuje první improvizace. Micaela přichází na scénu, na zemi leží mrtvola, vedle ní sedí Carmen. Ale Micaela je příliš nenápadná. Abychom znovu našli tu vnitřní sílu a důstojnost, kterou jsme u Micaely objevili před několika dny, navrhuje Peter jedné z Micael, aby se posadila na zem do tureckého sedu a zkusila tuto vnitřní sílu najít nejprve v samotném držení těla. Pozoruje muže, který stojí před ní. „Jsi Jana z Arku a tento muž je biskup Cauchon. Kolem tebe jsou samí inkvizitoři. Není tu nic, o co by ses mohla opřít. Možná jsi dokonce vyděšená, ale máš v sobě vnitřní sílu, víš, co máš říct, máš v sobě absolutní jistotu.“

## Pátek



### 18. září

Jakmile celý kruh zavře oči a rozžije pulzaci, která probíhá od jednoho k druhému, jde všechno mnohem lépe. Pomalu získáváme schopnost žít tento rytmus společně, pomalu nastolujeme společný řád, na kterém každý den znovu pracujeme.

Zkoušíme souboje. Často se k nim vracíme. Při soubojích, upozorňuje Peter, jsou okamžiky, kdy cítíme, že je to „takhle správně“, že ten či onen úder byl přesný a vypadal, jak by vypadat měl. Jsme přesto v umělé situaci, kdy údery nejsou skutečné a my si vzájemně neubližujeme. I v tom spočívá hledání divadelní pravdy. Peter pokračuje: „Co je to vztek? Co to znamená hrát vztek, radost, strach atd.? Znamená to čerpat z obrázkového alba a vytáhnout z něj klíšé vzteku, strachu nebo radosti? Znamená to vytáhnout ze své fonotéky zvuky ‚typické‘ pro radost? V každém okamžiku každé situace se vztek radikálně proměňuje. Každý cit je naprosto jedinečný. A to je ona pravdivost.“

Duet Escamillo–Carmen („Jestli mě miluješ...“): nejprve ho zkoušíme jako tichý dialog bez vnějších gest. Potom o této scéně diskutujeme. Je to dost dlouhá debata, což je neobvyklé. Zdůrazňujeme blízkost, příbuznost situace Carmen a Escamilla, oba jsou blízko smrti a jsou si toho vědomi. Skutečně se milují? Názory se různí. Bude to zapotřebí hlouběji prozkoumat, ale na scéně, v improvizacích. Mluvíme také o vztahu Carmen k osudu, který jí nezabrání žít a milovat bujarý život, ačkoli ji vnitřní vědomí o existenci osudu neustále provází. Peter připomíná osud některých národů, židů, cikánů; připomíná rovněž *Deník Anny Frankové* a její úniky ke světlym či legračním okamžikům, ve kterých je však stále přítomná její tragédie, jež se jako červená nit táhne každou stránkou a poznamenává celý její život.

Pouštíme se do závěrečné scény, příchod Dona Josého, dialog Carmen a Dona Josého. V této první fázi práce se nehýbou, mluví spolu, nezpívají. Jakmile přejdeme ke zpěvu, všechny vnitřní kvality dialogu se vytrácejí,

veškerá hra se omezí na přitahování se a odpor. Jako by zpěv stále znovu paralyzoval improvizaci. Jednu improvizaci děláme s playbackem: dva herci se ujali role Carmen a Dona Josého, dva zpěváci zpívají a sledují. A najednou se objevuje spousta nových možných cest: zuřivost, rezignace, korida, která se koná hned vedle, pochybnosti, kartami předpovězený osud, přesvědčení o vlastní pravdě, šílenství atd. Divadelní zkušenost herců je větší než zpěváků. Hodně samozřejmě pomáhá možnost improvizovat, aniž by museli zpívat. Ale díky tomuto playbacku se zóna pravdivosti a přirozenosti ukázala s dosud nebývalou silou.

## Pondělí



### 21. září

Peter navrhuje cvičení: jeden po druhém na sebe v rychlém sledu navazujeme všechna možná gesta, pohyby těla, rukou, nohou, obličejů, a přitom neustále střídáme rytmus, přecházíme z rychlého tempa do pomalého apod., zcela oproštěni od jakéhokoli výrazu. Každý objevuje svět svých vlastních nápadů a současně se ukazují hranice tohoto světa. Hranice je nejzřetelnější ve chvílích, kdy Peter po někom chce, aby napodobil svět někoho, koho jsme právě pozorovali. V těchto napodobkách vynikají stereotypy, tiky, pózy každého z nás. „Díky těmto parodiím dobře vidíte, jak má v sobě každý styl cosi násilného. Každý je v čemsi uvězněný. Viděli jsme všechny možné nápady. Smyslem této zkoušky je zbavit se našeho vězení a nechat rozvinout svou nápaditost.“ Vracíme se k práci na začátku partitury. Až do této chvíle se první projížďčky za pomoci cvičení a improvizací zaměřovaly především na přiblížení textu a hudby a na kvalitu vztahů. I nadále budeme pokračovat v improvizacích, ale někdy je už budeme fixovat, stanou se našimi provizorními vodítky v práci.

Při jedné improvizaci zkoušíme nástup Micaely přes první balkon; sestoupí, narazí na dva vojáky, kteří se ji snaží balit, potom potká cikánku, jež se jí

trochu násilně snaží číst budoucnost z ruky. Přichází Don José. Dlouho zkoušíme recitativ, moc to nejde. Uvažujeme o vyškrtnutí některých vět („Pust' ji“). Jsou to věty, které patrně situaci zatěžují.

Setkání Micaely a Dona Josého naznačuje několik pohledů na tuto dvojici. Jednou je to setkání veselé, dokonce uvolněné. V následující improvizaci je Don José fascinován cikánkou, která je na scéně stále přítomná. Zatímco on mluví s Micaelou, myslí už na Carmen. Jindy se zase objevuje Don José ztrápený; je Micaele vzdálený a ta už neví, co si s ním počít. Při každé improvizaci se mění význam. Je těžké dnes odhadovat, kam nás to ve výsledku dovede. Nicméně toto již nejsou pouhé „pokusy“; domnívám se, že tyto improvizace umožňují každému z nás pomalu pronikat ke konzistentnějším postavám. Zřejmě tu bude zároveň Don José milující i trpící.

Škrtáme první dva takty duetu („Vyprávěj mi o matce! Vyprávěj mi o matce!“): zdají se nám příliš patetické. Přesto na scénu během tohoto duetu právě stín matky dopadá.

Jak už jsem říkal, fixujeme nyní některé improvizace. Po některých z nich věnujeme čas jejich opakování, zafixování všech detailů, které se pak učíme: stávají se prozatím našimi společnými vodítky. Mám na starosti zapisování detailů každé improvizace do partitury. Všechna provizorní obsazení se potom učí průběh a strukturu scény, již jsme právě zafixovali. Při improvizacích je velmi cenná přítomnost Maurice Bénichoua, Alaina Maratraty a Jean-Paula Denizona. Mají velkou zkušenost s divadlem a někdy dokážou na scéně úžasné věci. Ale jejich přínos lze spatřovat také v kvalitě jejich přítomnosti, v tom, jak působí na soubor. Jsou zvyklí na práci s Peterem. Proto mohou celou skupinu strhnout a nasměrovat k přesné a plynulé práci. Nejčastěji se jejich improvizace – které dělají v play-backu se zpěvákem, jenž zůstává na kraji jeviště – stanou v dané chvíli základem, z něhož v další práci vycházíme. I když přirozeně poté, co scénu znovu převezmou zpěváci, musejí se věci nutně dále vyvíjet na základě jejich nových podnětů: smyslem je vždycky nechat scénu rozžít, ne zakonzervovat mizanscénu.



00:10:21

První jednání, na náměstí: Micaela sleduje Carmen a Dona Josého

00:16:32

První jednání, na náměstí: Carmen provokuje Zunigu

00:24:20

První jednání, na náměstí: Zuniga propouští Dona Josého z vězení

U postavy Carmen jsme vyšli od staré deky, do které bude na začátku představení úplně zabalená, bude pod ní k nepoznání; vypadá jako žebračka. Toto stvoření bere Micaela za ruce. Toto stvoření také nyní balí cigaretu, žádá Dona Josého o oheň. To ona dráždí Dona Josého, aniž by on věděl, proč vlastně. Hodí mu růži. Na začátku Habanery stvoření tančí jako děsivá, znepokojující silueta. Až ve třetině árie se odhalí, ukáže se jako žena, objeví se Carmen. Téměř převratné odhalení, v této chvíli možná trochu násilné.

„Nic z toho, co nyní děláme, není definitivní,“ upřesňuje Peter. „Za dva týdny budeme možná velmi daleko od toho, co jsme teď zafixovali. Ale dali jsme si vodítka, na jejichž základě budeme společně zkoušet a tvořit. Nic není nezměnitelné, je to zkrátka základ pro další práci.“

## Úterý



22. září

Každý z nás dnes ráno po rozcvičce obdržel několikařádkový text napsaný v nějakém smyšleném jazyce. Asi třicet slov, tolik máme k dispozici pro vzájemný dialog. Snažíme se navázat rozhovory. Něco říci v tomto neznámém, ale nám všem společném jazyku. Není to „surrealistická“ hra založená na kontrastu mezi tím, co chceme říci, a fonémy, kterými disponujeme; nejde ani o to, abychom vypadali, že mluvíme nějakým falešným hovorovým jazykem. Ne, cílem je komunikovat, předat něco tomu, komu to říkáme. Není to ale ani obyčejná situace. Mezi těmito dvěma póly, mezi nezávaznou hrou a normálním jazykem, je však prostor pro něco pravdivého, čeho chvílemi dosahujeme. Pak se to najednou v jedině vteřině zvrátí; zmizí vzájemný dialog, vrátí se fádní divadlo, stereotypní gesta se snaží zachránit alespoň nějaký smysl. Ujme se toho někdo jiný, naváže se nová nit, věty cirkulují, falešný jazyk nevede k falešnému projevu. Zvuky zprostředkovávají něco tělesného, něco, co má lidskou podstatu. Pak se zase všechno zhroutí...

Jak se často u takových cvičení stává, přirozené a pravdivé okamžiky jsou vzácné, křehké a výrazně méně početné než chvíle prázdnoty a falešného divadla; ale stačí jeden jediný takový okamžik, aby všechno rozjasnil a aby chom bez nutnosti jakéhokoli dalšího komentáře pochopili, o co se jedná.

Po takovýchto cvičeních, ale nikdy ne před nimi, se často stává, že Peter stručně upozorní na to, co je jejich účelem. Tentokrát to byla oscilace mezi ochromením (prázdnotou) a klauneríí (falešným divadlem, přepjatostí). Mezi jedním a druhým je něco přirozeného a upřímného, co musíme nalézt, aby nic nefungovalo jako maska. Zpěváci používají jako masku zpěv (hudbu plus hlas). Nechávací se vést slovy a melodií a celé to dohromady funguje jako ochranný kryt, který eliminuje riziko upřímnosti nebo spontaneity. Riziko toho, co se v tom okamžiku děje.

Než začneme pracovat na partituře, navrhuje Peter ještě našim třem Carmen jeden absolutní princip: jediná věc je jim při improvizacích zakázána, naprosto zakázána, a to hraní svůdnic kroucením rameny. Scénář předpokládá, že po Habaneře běží Micaela za Carmen, vrhne se na ni a povalí ji na zem. Carmen v této rvačce poznamená Micaelino čelo nožem. Poprvé jsme se do této scény pustili asi před deseti dny. Improvizace tehdy ukázaly spoustu různých problémů: jak získá Carmen v této rvačce navrch? Musí být Micaela nutně slabší? A co udělá Don José, který je toho svědkem? Vrhne se Micaele na pomoc? S ohledem na tyto problémy bylo zformulováno několik tezí týkajících se, řekněme režie. Potom jsme přešli k něčemu jinému. Dnes jsme scénu kolem rvačky, bez vítěze či poraženého, vystavěli na základě improvizace, nikoli nějaké ideje: Don José ženy odtrhl od sebe. Carmen se stáhla stranou, ale Micaela chtěla pokračovat, chtěla se prát dál. Don José ji chytil a snažil se její vztek uklidnit. A právě v té chvíli se Carmen vrátila. Micaelino tělo držené Donem Josém se naklánělo dopředu a Carmen Micaele zasadila plnou silou ránu nožem. Nic z celého průběhu dnešní improvizace nebylo dáno předem. Rvačka šla nečekaným, ale obzvláště plodným směrem. Obě ženy se válely po zemi, Don José je oddělil, Micaela se znovu vrhla po Carmen. Don José se jí snažil uklidnit a Carmen toho využila, aby škrábla Navařanku po čele.

Vystoupí Zuniga a začíná jakýsi krátký melodram, ve kterém slova přestřihávají hudbu („Tralalalala, řež mě, pal mě, neřeknu ti nic“). Carmen teď už nejsou svůdnicemi, náhle jsou úplně bezbranné. Seguedilla a duet. Improvizací načrtáváme vězení. V prvním plánu zpívá Carmen, vzadu spí Don José a má noční můru. Další improvizace nabízí Carmen, která netančí, ale hladí Dona Josého. Očividně to na něj zabírá. V další zase Carmen desátníka sváže. Peter jedním slovem navede Carmen, aby – než uteče – strčila svého milence na slámu, na níž ležela spoutaná pět minut před tím. Situace pro další scénu je vytvořená, Don José je ve vězení, vchází Zuniga a oznamuje Donu Josému, že je degradován, že se stává opět obyčejným vojínem. První Zuniga při svém výstupu vede moralizující otcovský proslov. Jak se improvizace postupně rozvíjejí, promluva, která se pokus od pokusu proměňuje, se stává autoritativnější, pohrdavější a militantnější. Zuniga končí svůj monolog o řádu sám, zatímco Lillas Pastia téměř z ničeho – ze tří polštářů a láhve – vystaví okolo důstojníka hospodu. Začíná Cikánská píseň. Scénář předpokládá, že vejde Carmen a zazpívá první sloku jenom za rytmického doprovodu, bez orchestru. Ale žádná improvizace nás nepřesvědčila, dokud jsme to nezkusili naopak: Cikánskou píseň začne samotný orchestr a Carmen vstoupí až na konci první sloky. Najednou se tu něco děje, je to velmi zábavná scéna. Zuniga už není v jejím středu, Lillas Pastia a Carmen mohou navázat spojenecký šťastný vztah, který uvolňuje zkoušení celé scény.

## **Středa**



### **23. zří**

Marius nás nechal dnes ráno pokračovat v procházení orchestrální partitury. Žádní sólisté: všichni zpíváme pravou ruku klavírního výtahu závěrečného duetu, árii Micaely, potom árii Escamilla. Potom děláme orchestr sólistům, kteří zpívají. Osvojování si toho, co je „pod“ zpěvem, otevírání dialogu mezi zpěváky a orchestrem. Peter zdůrazňuje další cíl této práce: v naší inscenaci



se nejedná o to, aby byli sólisté odpovědní jen za svůj part, ale aby se podíleli na celku. Vchází Don José: „Zatančím vám a pouze vám...“ začíná recitativ Carmen. Dva herci improvizují výstup, zatímco tenor a mezzosoprán k tomu zpívají mimo scénu. A hned z této první improvizace dne vzniká důležitý materiál. Don José odchází z vězení. Nevrhá se Carmen kolem krku, prohlíží si ji, chodí kolem ní, přibližuje se k ní, zpomalí, zrychlí. Během několika vteřin vzniká bohatý kontakt, plný nuancí. Ruce se můžou stisknout, těla krátce obejmout. Carmen pomůže Donu Josému z kabátu, jedná s ním uctivě. Její tanec bude přípravou k milování, které spolu ještě nikdy neprožili. Svatební tanec, milostná přehlídka. On ji pozoruje a směje se štěstím. Ona tancuje na místě, téměř bez pohybu, veškerou hudbu drží v sobě. Vážnost pak vystřídají dětské hry, škádlení, Carmen sbírá polštáře a hází je po Donu José, který odráží útoky šílených radostí. V dálce zazní fanfára, ale Don José je zcela zabraný do Carmeniných her; přiblíží se po čtyřech, zamilované zvíře, které se vrhá po cikánce. Polnice zaznějí silněji, Don José je zaslechne, přestane hrát. Carmen tančí co nejkrásněji, on se na ni dívá, je stále ještě vzrušený, ale ne, musí se přece vrátit do kasáren. Obléká se: „Tys to nepochopila, Carmen?“ – „Do kasáren? Na povel?“ Carmen nehnutě stojí, pak náhle výbuch zuřivosti, pohrdání... Tempo se mění stejně rychle jako city. „Není dobré, Carmen, že se mi tak posmíváš.“ Don José se ničeho nedoprošuje, naopak se rozčiluje, až se zcela rozběsí; opět tu máme hádavého Dona Josého, který se bil ve vesnici, toho, který zabije Zunigu, Garcii a Carmen. Don José hází svůj vojenský opasek na zem, vyhrožuje Carmen gesty, mlátí do zdí, kope do polštářů. Z tance i duetu se vytratily veškeré společné city, dvě bytosti se šly milovat a přitom se střetly v celé své odlišnosti.

Celé odpoledne zkusíme na základě této improvizace, sledujeme půdorys, který narýsovala. Dlouho zkusíme zejména první stránku recitativu („Zatančím vám a pouze vám, uvidíte, pane, sám...“). Jeden po druhém, všichni Donové José a všechny Carmen pracují na tom, co improvizace přinesla. Gesta jsou jednoduchá, ale stejně nás stojí obrovské úsilí, abychom odstranili takové jednání, které směřuje k povrchnímu sladění se s hudbou

do plochého baletu, jako by právě emoce udávaly takt. Také máme potíže s předbíráním se před slovy. Potíže s tím, abychom našli vztah a neztratili ho. Peter desetkrát vrátí cvičení, při kterém se znovu učíme přirozená gesta při mluvení a při zpívání. Například položit předmět, skutečně ho položit, ne ho položit do taktu, pomalu v pomalém tempu, rychle v rychlém. „Být skutečnými herci znamená být živí.“ Nežít hudbou nebo textem, ale sami je oživit.

Je jasné, že v těchto okamžicích práce je obsažena veškerá činnost, kterou nazýváme interpretací. A proto Peter vyžaduje, aby zpěváci při svých ranních setkáních s klavíristkou na interpretaci nepracovali.

## Čtvrtek



### 24. září

Dnes vede rozcvičku v kruhu Alain Maratrat. Každý si vybíráme jedno gesto a jeden zvuk. Nadále má každý z nás k dispozici sestavu gesto/zvuk, s níž se může obrátit na někoho jiného, kdo nám odpoví svou vlastní sestavou. Ale odpověď musí svojí tonalitou odpovídat výzvě. Jakmile odpovíme, obrátíme se stejným gestem/zvukem, ale v jiné tonalitě, na někoho jiného. Totéž gesto a tentýž zvuk náhle získávají jiný život. Je obtížné přecházet z jedné tonality do druhé, z jednoho napětí do jiného. Pokračujeme v tomto cvičení, ale spojujeme se do dvojic, pak do trojic a často se nám daří podivuhodná věc, že provedeme v jednom okamžiku bez jakékoli domluvy stejný impuls (něžný, surový, ironický...) a adresujeme jej tomu samému příjemci. „Ano, ty mě vyslechneš, Carmen, chci to, ty mě vyslechneš.“ Na konci duetu Carmen odchází a hned se vrací v doprovodu Zunigy. Tato improvizace dokonale zhmotňuje Carmenino odmítnutí, její výzvu. Zuniga se blíží uštěpačně k jedinému Donu Josému, kterého předtím ve vězení degradoval, k Donu Josému, který je cele ponořený do svého střetu s Carmen. Zuniga se přiblíží, Don José vstává: jeden pohyb, jedna rána dýkou, Zuniga se zhrouť mrtev. Tyto pohledy na násilného Dona Josého se v průběhu improvizací ukazují stále zřetelněji.

Když ale pomine kouzlo první improvizace, budeme potřebovat ještě mnoho času, abychom znovu objevili přesnost té rány, vedené skoro lhostejně, zcela bez patosu: Don José nespustil oči z Carmen. Na scéně je mrtvola. Během několika taktů vejde Escamillo. Co se bude dít? Během první improvizace stihne Lillas Pastia s pomocí Dona Josého odnést mrtvolu Zunigy těsně před tím, než Escamillo přijde. Jindy je mrtvola odhozena do rohu scény. Nebo ji pro změnu zakryjí plachtou. Hrajeme také, že ho považují za zhrouceného opilce. Nic ale tak úplně nefunguje. Měli bychom předělat původní scénář nebo prodloužit hudbu? Tato otázka zůstává nerozhodnuta.

Bušení na dveře. Vchází toreador. První Escamillo se objeví, je uvítán Lillem Pastiou, který rychle přináší stoly, židle a nápoje. Hrací prostor, jenž byl až do této chvíle obnažený, náhle působí přeplněně. V následující improvizaci Peter žádá, abychom zkusili zabydlit hospodu jenom jednou židlí. Později zbude na scéně jenom několik pytlů pohozených na zemi. „Na zdraví teď vám připíjím rád...“ Komu ale vlastně Escamillo oplácí přípitek? Zkoušíme přípitek Dona Josého. Nebo Lilly Pastii. Nic přesvědčivého. Escamillo hraje postavu velmi romantickou, velmi zamilovanou do Carmen od první chvíle, kdy ji spatřil. Nová improvizace této toreadorovy árie s jiným Escamillem nabízí matadora ohnivého, překypujícího životem. Po této cestě se vydává i třetí improvizace. A náhle to ožije. K Lillovi Pastiovi přišlo živé stvoření, šťastné svojí povahou, překypující penězi i historkami k vyprávění. Při své árii přeskakuje z jednoho citu do druhého. Pije, a když Lillovi Pastiovi vypráví o koridách, objevuje v něm spřízněnou duši: „Aréna je plná v den svátku...“ A když vejde Carmen, je on tím zábavným, lehkomyšlným a bezproblémovým chlápkem, který ji svede. Dává-li jí peníze, pak nikoli proto, aby ji pokořil a choval se k ní jako k prostitutce, ale proto, že má peněz plné kapsy (ostatně Lillas mu v mezičase kapsy probere – se vším přátelstvím a v naprostém klidu). Není možné odolat šarmu takového Escamilla, míře radosti, kterou bez jakýchkoli postranních myšlenek vyvolává, ani jeho gestům, na která nelze neodpovědět. Improvizace pokračuje, je v ní spousta kouzelných momentů. Vejde Don José a zasáhne: „Kdo nám chce cikánské děvče vzít, ví, že musí zaplatit?“ Don José vytáhne nůž a dá ho



00:27:20

Druhé jednání, v hospodě: Carmen, Lillas Pastia a Zuniga



00:32:00

Druhé jednání, v hospodě: Carmen tančí Donu Josému



00:37:10

Druhé jednání, v hospodě: Escamillo, Lillas Pastia, mrtvý Zuniga  
a Don José



00:59:02

Třetí jednání, na pašerácké stezce: Carmen věští vlastní osud

00:59:28

Třetí jednání, na pašerácké stezce: Don José se vrací po souboji s Garcíou

00:59:27

Třetí jednání, na pašerácké stezce: Carmen nad mrtvým Garcíou

Escamillovi pod krk. Matador použije trik, padne na zem, souboj začal ještě dřív, než se o něm zpívá: „Dávejte si pozor.“ Improvizovaný souboj v zápalu okamžiku, bez předem rozvržených úderů. Don José se vrhnul do improvizace s nožem v ruce. Escamillo jej nemá, bije se tedy bez nože. Polštářem odráží úder; s táčem v druhé ruce útočí, skutečná šelma bojuje proti agresivnímu Donu Josému. Beze zbraně se vyhýbá úderům, Istivě překvapuje, dokonce vojáka povalí na zem, ale šlechetně této výhody nevyužije. Bije se a přitom chraplavým hlasem zpívá, fráze nejsou úplně vyrovnané, ale je to taková krása! Lillas Pastia zasahuje, snaží se zápasníky od sebe odtrhnout, Escamillo se podvolí, Don José však ne, dokonce zrádně zaútočí. Nepozorná Carmen nepředvídala pohyb Dona Josého a zakročila příliš pozdě; Escamilla zachrání Lillas Pastia. Je to tedy on, nikoli Carmen, koho torero oslavuje: „Jak má duše zajásala, že jste to vy (Carmen), kdo mi život zachránil...“ Don José otupěle klečí. Escamillo odchází a jeho udýchaný zpěv („Všechno jsem řekl...“) je velkolepým poselstvím lásky ke Carmen. Obvykle postupujeme scénu po scéně a dnes už jsme v improvizaci dvě scény spojili dohromady. A aniž by se to řeklo nahlas, je jasné, že musíme pokračovat. Don José zůstává sám, s nava-  
jou v ruce. Jedním pohybem odhodí zbraň na zem a posadí se. „Květ, jež jsi mi hodila...“ Vnitřní monolog bez jediného pohybu. Vstupuje Carmen a sedá si proti němu na opačném kraji scény. Když on vstane, kráčí směrem k ní (vidí ji?) a ona ho bere za ruce, okamžik nesmírné něhy. „Carmen, já tě miluji...“

**Pátek**



**25. září**

Promítáme si soukromě v místním kině turecký film *Stádo*, jenž mě opět uchvátil. Nápad, že jej promítneme, vznikl díky postavě Micaely, hledání držení těla a chování venkovanky, kterou formují živé tradice. Po filmu se scházíme na pikniku v divadle, v hracím prostoru. Herci hovoří o svých zkušenostech s improvizací, o tom, že se nikdy nesnaží usadit v jedné emoci, naopak. Pro

názorný příklad Peter náhle bere nůž a ohrožuje Maurice. Různé Mauriceovy reakce (obránné, agresivní, posměšné...) budou vždy vyžadovat jiné pokračování Peterova jednání. Improvizace cikánské svatby zůstávají značně rozpačité. Naopak zkoušení Garciova příchodu dostává zajímavou podobu, když po několika nemotorných pokusech protagonisté improvizují tak, že komunikují každý ve své mateřštině nebo ve smyšleném jazyce. Eva mluví česky, Julian anglicky, Alain svým jazykem a najednou to funguje, přestože zkoušení ve francouzštině přinášelo nevýrazné výsledky. Zejména se vytváří skutečně osobní vztah mezi Garciou a Carmen, cikánské pouto, z něž je Don José vyloučen. Je rozhodnuto: až budeme tuto scénu zkoušet znovu, Garcia a Carmen spolu budou mluvit pokud možno cikánským jazykem.

### Pondělí



### 28. září

Začíná nová etapa práce. Dosud jsme se pokoušeli dát tělu svobodu, zejména ve vztahu k hlasu a k hudbě. Imaginace se uvolnila, gesta jsou spontánnější, vztahy k ostatním jsou pravdivější. Peter se nyní dožaduje nového aspektu práce: vnitřního ohledávání těla a chování každé postavy. Nejde o to, mít o postavě jakousi obecnou představu. Jde o její život v každém okamžiku. Peter si připravil improvizaci pro Carmen: každá ze tří představitelk má věštit budoucnost jednomu z nás. Objevují se všemožné problémy, které souvisejí s námětem improvizace (zastavit kolemjdoucího, říci mu budoucnost, nechat ho zaplatit, vytáhnout z něj maximum peněz apod.), ale především se objeví problémy, které se týkají postavy, její vnitřní svobody, jejího humoru, jejího vztahu k osudu atd. Věří Carmen ve vykládání osudu? Během diskuse, která po této improvizaci následuje, se Peter obrací na Loa a říká mu: „Tvoje přítelkyně má jméno, které začíná na C, že?“ – „No, ano, tedy sice ne příjmení, ale křestní jméno ano. Jak to víš?“ Peter přece není věštec. Takže? Zázrak komunikace ve skupině? Podobně jako když Carmen zpívá Karetní árii a skutečně

vytáhne na scéně káry a piky. Náhoda? Možná, ale možná taky ne. A právě tato pozitivně laděná pochybnost stačí k tomu, abychom věřili na něco víc než náhodu. Stejně tak bude stačit Carmen, aby si při věštění nepřipadala jako podvodnice a aby se nevysmívala kartám, které vytáhne sama sobě.

V jiné improvizaci se Don José a Micaela sejdou u matky Dona Josého. Don José právě zabil ve rvačce jednoho vesnického chlapce. Co se stane? Vše se potvrzuje: otec Dona Josého je už dlouho mrtvý; jeho matka je hrdá žena, pro Dona Josého nesmírně důležitá a respektovaná. Zde svého syna vyhání a proklíná. Ale postava Dona Josého není takto jasná, je vzteklý, ale jako malý kluk, rozhodně se nechová jako člověk, který by mohl vášnivě milovat Carmen a zabít ji. Všechna ta neúnavná práce na detailech postav a situací mě opět nutí myslet na ony úvahy o „statičnosti“ v opeře. Tato statičnost zjevně nezávisí na míře pohybu, jenž vládne na jevišti. Jedná se především o hraní, které tam funguje ve skutečnosti jako prázdný balet nebo jako atmosféra okolo hudby a situace. Jde především o absenci vnitřního života v těle každého z herců a o absenci skutečných vztahů mezi těmito těly.

### Úterý



### 29. září

Technika pracuje po našem boku, ve svém rytmu a podle svého vlastního rozvrhu, který se někdy od toho našeho liší, ale nikdy nezpůsobuje žádné prodlevy. V této chvíli pracují na podlaze scény, která se den za dnem čím dál tím více zakrývá okrově červenou hlínou. Hlína postupně zaplňuje celý hrací prostor. Tuto část práce řídí Jean-Guy Lecat. Nicole Aubryová se zase stará o rekvizity. Nosí nám také provizorní kostýmy a předměty všeho druhu. Nejedná se o kostýmy a rekvizity pro inscenaci, ale různé věci, se kterými můžeme hrát. Každý si pro improvizace půjčuje, co chce. Samozřejmě to, co se hodí, zůstává. To ostatní pak alespoň na chvíli podnítl naši imaginaci. Celý týden nám zabere fixování scén. Na základech získaných během před-

chozích tří týdnů stavíme nové improvizace, a pokud fungují, ponecháváme celou jejich základní strukturu. Přesuny, pauzy i gesta jsou podrobně zaznamenávány a po zpěvácích se žádá, aby je dodržovali. O co vlastně jde? Že by už režisér fixoval mizanscény, jak se to dělává při generálkách – a my teď budeme mít ještě několik týdnů navíc, aby dílo dozrálo? Nebo že by šlo o obvyklé instruování zpěváků ve stylu: „Takže ty vejdeš zleva, ty se rozzlobíš, ty si na takt 142 sedneš, ty se na něj otočíš a pak řekneš... atd.“? My také fixujeme každý přechod a přece je v tom obrovský rozdíl. Tím rozdílem je život nebo něco takového. Peter v této chvíli rozhodně nefixuje předem vymyšlenou mizanscénu. Každá scéna se znovu jednou či vícekrát zkouší v improvizacích (ve kterých často odhalujeme stopy těch, které se dělaly minulý týden.) Mezi dvěma pokusy někdy improvizujeme návrh, který má vést k tomu či onomu vylepšení, k té či oné změně při dalším pokusu. Když pak už improvizace necháme být, opakujeme krůček po krůčku to, co jsme udělali, a vytvoříme orientační náčrt. Zpěváci se budou moci o tyto orientační body opřít při práci na podtextu, který se pořád vyvíjí, a to jim umožní vnímat detaily toho, co se děje kolem nich, v orchestru, u partnerů, v každém impulzu od ostatních. Zmizí-li tento podtext, všechno se vyprazdňuje a stává se falešným, tím spíš, že není dovolena žádná berlička, která by zamaskovala prázdnotu. To je další rozdíl oproti operním návykům.

Peter velmi důrazně trvá na intenzitě a přesnosti vnitřních představ: na nich závisí obrazy vnímané ostatními herci a diváky. (Další rozdíl vzhledem k tradiční opeře: tady nezávisí všechno na „vnějších“ obrazech, přímo naopak. Toto divadlo není dekorace.)

Pracovní náčrt každé scény bude tento týden z velké části určován s pomocí tří herců. Je pravda, že jejich improvizace jsou zpravidla bohatší a živější než ostatních. Protože jsou na to lépe připravení, protože jsou zcela svobodní ve vztahu k operní tradici; možná je to také tím, že nezpívají (když improvizují, zpěv zní z kraje scény). A přece ve fungování skupiny nečiní tato významná role herců pěvcům žádný problém. Především proto, že začíná existovat skutečná pracovní skupina, kde má každý své naprosto nezastupitelné

místo. Na druhou stranu i proto, že herci neslouží jako zástěrka nedokonalosti, nejsou tu proto, aby oživilí jinak mrtvé jeviště, ani aby přinášeli nápady, které potom zpěváci budou muset používat. Vdechují skupině něco velmi cenného, ale jejich přínos je okamžitě zpracovaný ostatními a odráží se v dalším společném zkoušení, znovu se následně objevuje transformovaný a obohacený v práci toho a toho zpěváka atd. Vytvořila se naprosto jedinečná směs, zapůsobila alchymie.

### Středa



### 30. září

Hudební improvizace v kruhu, v němž po celou dobu sedíme. Volná improvizace, nikdo ji nevede, nemá žádná pravidla, snad jen to, že všichni společně posloucháme. Rychle se vytvoří společný rytmus, většinou rozechvělé tóny se obvykle doplňují navzájem, chvílemi se odpojí nějaká melodická linka, jako by byla inspirována něčím mimoevropským či nějakým jiným stylem. Skupina je najednou dostatečně připravená na tento způsob hudební práce a ze zpěvu je cítit jistá radost. Problémy se objevují, když improvizace začíná skomírat: pokud v té chvíli někdo, ty, já, kdokoliv, situaci neoživí, hra končí, i když by skončit vůbec nemusela. Každý je potenciálně odpovědný za život nebo smrt improvizace. O to samé jde samozřejmě u divadelních improvizací, v každé sekundě hry. Včera jsme inscenaci vzali znovu od začátku, cikánka sedí na zemi přikrytá dekou tak, že jí jsou vidět jenom ruce, příchod Micaely, potom Dona Josého. Dnes získala postava Carmen novou pevnost. „Tralalalala, řez mě, pal mě, neřeknu ti nic...“ Čelí Zunigovi. Z Carmen se stává šelma; vyčkává, hraje si s kamínky a náhle se stává nebezpečnou, hodí divoce hlínu nebo strčí Zunigovi do obličeje nůž. Utíká; když ji potom chytí, bezstarostně si zapálí cigaretu apod. Je pomalá, rychlá, přístupná, nepřístupná, opovrhující, lhostejná, bez ustání se mění – a to všechno na méně než dvou stránkách hudby. Peter na Carmen vyžadoval, aby nikdy nekroutila rameny. Nyní k to-

mu ještě dodává: „Je třeba zřeknout se veškerého hraní milostného svádění. Musíme objevit něco jiného, silnějšího, včetně situací, kdy se jedná o lásku.“

### Čtvrtek



#### 1. října

Peter navrhuje cvičení. Jeden zpěvák si vybere pasáž z partitury a zazpívá ji za doprovodu klavíru. Sedí při tom na židli. Nalevo a napravo od něj stojí beze slova dva z nás. Mezi těmito třemi postavami se daná scéna odehrává. Například zpěvák chce svádět svého partnera napravo bez vědomí toho nalevo, přestože ti dva „němí“ mají mezi sebou dialog. Ale zpěvák všemu dá život jenom očima a zpěvem. Například zkusíme árii Dona Josého nebo Habaneru... A ono to kupodivu funguje. Zpěv se oživil, hudební fráze jsou životné, ačkoliv nemají o priori nic společného se situací; a proč ne, hudba přece nevyžaduje scénickou akci. Tudíž opravdové nasazení v jednání může dát smysl árii, která jevištní akci zjevně nijak neodpovídá. Stává se dokonce, že určité árie Carmen mají takovou podobu a svěžest, jakou na zkouškách dodnes nikdy neměly! Těla a hlasy náhle nabírají na intenzitě, kterou zřejmě vyprovokoval výchozí protiklad mezi danou árií a situací vybranou tak, aby byla odlišná. Někdy je ten rozpor dobře provedený a je to zábavné. Někdy se stane, že se podtext sám vnutí do té míry, že vede hudební text k tomu, aby se přizpůsobil scéně, o kterou se jedná.

### Pátek



#### 2. října

Znovu nás zaměstnává árie toreadora. Máme problémy s Escamillovým projevem. Včera večer jsme zkusili všechny možné cesty. Escamillo chmurný a pyšný, potom Escamillo svůdce, potom zase člověk ušlechtilý a životem



01:06:20

Čtvrté jednání, v koridě: Escamillo se připravuje v prázdné aréně

01:07:00

Čtvrté jednání, v koridě: Escamillo se připravuje v prázdné aréně

01:09:17

Čtvrté jednání, v koridě: Escamillo a Carmen při modlitbě před zápasem

překypující. Alain ho načrtnul dokonce jako neskutečně směšného, anti-hrdinského, naivního portnoyovského matadora. Ale nic z toho se nehodilo, pravděpodobně hlavně kvůli návaznosti na předcházející scénu. Torero přichází se svou árií, v níž popisuje koridy, a vletí přímo doprostřed dramatické situace. Don José právě zabil Zunigu. Copak to nevidí? Jak můžeme v takové chvíli vystát výřečného Escamilla?

**Pondělí**



**5. října**

Okrově červená hlína už zaplavila skoro celou scénu. Měsíc před hraním ji tady máme a zdá se, že se neobjevil žádný zásadní technický problém. Nicméně jistě nesnáze s sebou přece jen přináší (prach a stopy hlíny jsou tak trochu všude po divadle...). Ale je jasné, že tento povrch mění pracovní prostor a vnáší do něj nové impulzy. Obohacuje hru, stává se prvkem, s nímž se improvizuje. Carmen sbírá oblázky, Zunigovi hodí do očí hlínu, do písku kreslí slova a tajemné symboly. Nikdy jsme o tom nemluvili, zkrátka se to děje. Jsem ohromený a někdy skoro i zmatený tím, že o tom tak málo mluvíme. Ne, to vlastně není přesné, mluvíme o tom, v určitých okamžicích o tom mluvíme dokonce hodně. Ale skoro nikdy ne předem. Co nejméně před zrozením improvizace, před nějakým cvičením nebo před zkoušením nějakého výstupu. A to samé se děje v celkové organizaci práce. Samozřejmě tím upřednostňujeme velké soustředění na daný okamžik, na ten či onen moment práce, ve kterém se právě nacházíme. A hlavně to, že takto přistupujeme ke každé scéně, bez předchozích řečí či upřesňování, dovoluje, aby se vždy zcela přirozeně objevilo něco živoucího jako základní orientační bod před jakoukoliv debatou.

Dnes jsme se ještě znovu pustili do toreadorovy scény. Tři nebo čtyři improvizace, do nichž Peter vstupoval mnohem víc než obvykle – ačkoli by se mohlo zdát, že si tady na několika řádcích odporuji, je to tak, přímo dával impulzy do hry a podněcoval iniciativu každého z nás. Dva barytony se mají



střídat v roli Escamilla. Zatím jsou způsoby, jak každý z nich tuto scénu rozžívá, natolik protikladné, že ji nelze postavit na jednotném základě. Jeden vede Escamilla k bytosti velmi introvertní. Druhý z Escamilla dělá postavu přetékající vitalitou. Peter je nenutil, aby se jejich hraní přiblížilo, aby si našli alespoň několik málo společných bodů. V dané chvíli máme pro tuto árii dvě mizanscény.

Peter musel ještě jednou připomenout, že práce na hudebním „výkladu“ se odehrává zároveň s prací na mizanscénách. Zkoušky, které zpěváci stále mají každý den s klavíristy, slouží především k rytmickému a vokálnímu zpřesňování. Zase jeden operní návyk, který potměšile odolává.

### Úterý



6. října

Každý den zahajuje naši práci rozcvička. Obvykle jedna hodina zaměřená nikoliv na gymnastiku, ale na rozhýbání všeho, z čeho se tělo skládá. Rozcvičky mají podobný styl, ale liší se podle toho, kdo je vede, tedy zda je to Maurice Bénichou nebo Alain Maratrat. Každý den se cvičení trochu mění, aby skupina nikdy neupadla do stereotypu, aby na ní neulpěl ani stín rutiny. Dnes ráno jsme kladli důraz obzvláště na tělesnou rovnováhu, tyhle základy totiž scházejí hlavně v soubojích, které jsou pak málo věrohodné a chaotické.

Minulý pátek proběhlo promítání filmu *Potkal jsem i šťastné cikány*. Dnes k nám do divadla přišli v rámci naší snahy o pochopení cikánského světa tři funkcionáři jedné cikánské asociace. Film nás částečně uvedl do reality nám všem neznámého světa. Když ale říkám realita, myslím to zejména jako protiklad k folklorním představám, které máme o tématu cikánů víceméně všichni. Dnešní setkání směřuje samozřejmě také proti tomuto folkloru, i když během jedné nebo dvou hodin bylo těžké navázat nějaký hlubší kontakt. Naučili jsme se nějaká cikánská slova, která jsme chtěli pro oživení dialogů Carmen a Garcii. Dostali jsme několik rad k cikánským slavnostem, k rituálům

s chlebem, solí, vínem. Když jsem je poslouchal, získal jsem dojem, že vztahy posvátného a světského u nich nemají stejné hranice jako v křesťanském světě. Toto všechno nám může oživit imaginaci, zbavit nás určitých nesmyslů. Ale nejsme zase žádní sociologové. Každopádně je škoda, že jsme se nemohli setkat s cikánkami.

Je to důsledek setkání s cikány? Scénu nazvanou cikánská svatba (hned po Květinové árii) improvizujeme současně jako rituál a jako milostnou chvíli, která má skončit ve smích a v objetí. Tento smích je dojemný a vzácný: Carmen se směje, přímo smíchem překypuje, ale my na to v této „tragédii“ často zapomínáme. Duetu Escamillo–Carmen („Jestli mě miluješ“) v našem scénáři předchází... předehra opery. Bude to, jak jsme původně předpokládali, situace torerovy modlitby? Bude to chvíle, kdy se soustředuje před zápasem? Bude to okamžik, kdy se obléká a znovu si na sebe bere oslnivý kostým? Několika improvizacemi se bez velkého úspěchu snažíme tuto scénu rozlousknout.

### Středa



7. října

Při rozcvičování byl dnes ráno kladen důraz obzvláště na držení těla, na energii impulzů a na tělesné nasazení. Údery hranou chodidla do země, údery chodidly, nohy ohnuté, tělo vzpřímené. Techniky inspirované východními bojovými uměními a tanci. Sedíme v kruhu a necháváme obíhat zvuky: tón, který někdo vyše, přebere nepozorovaně ten, kdo sedí vedle, a když štafeta doběhne zpátky, první umlkně a jeho soused, jenž je na řadě, neprodleně vypustí svůj tón. Je to orchestrální cvičení, které skupinu baví. Funguje to, ale vlastně je to jen „čistá“ hudba, která zůstává poněkud prázdná. Tam, kde se věci stávají složitějšími, působí tato prázdnota neúnosně, protože by bylo zapotřebí větší nasazení: v jedné hře například máme k dispozici tři zvuky různé výšky a musíme vést dialog za pomoci těchto tří zvuků. Jako zpěváci nebo

hudebníci umíme sice tyto zvuky zpracovat, ale neumíme je pořádně rozžít. Tělo je nenásleduje. To je ten problém: jakmile přijde na zpěv, vytrácí se tělesné nasazení, mizí fyzický kontakt. Jako by zpěv zabíjel odvahu zpívajícího těla. Naše hudební tradice dlouhodobým působením zničila muzikantské tělo. Operní tradice vyrobila stereotypní tělo se sešněrovanými gesty a imaginací, očkoli nic nikoho nezavazuje, aby šel touto cestou.

Často se dnes k tomuto problému vracíme. Například jsme zkoušeli Závěrečný duet. Když jsme ho zkoušeli bez hudby, ukázalo se mnoho vrstev Dona Josého: muž, který miluje, muž, který zoufale žadoní, ale také muž, který může v kterýkoliv okamžik zabít, v desátém taktu stejně jako v posledním, dokonce i později, jak předpokládá náš scénář. Ale když přijde chvíle, kdy se začne zpívat, všechno je paralyzované. Prosadí se jedna jediná emoce, jeden jediný typ napětí a ty se rychle vyprázdní a stanou se falešnými.

Dnes večer Peter opět nechal dlouho zkoušet dva zpěváky tuto scénu. Nejdříve se zkoušel text tohoto výstupu jako mluvený dialog tváří v tvář, bez gest, s veškerou pozorností soustředěnou na slova, odpovědi, vztah, o němž se mluví. Potom Peter ze scény vyňal několik slov, která nahradila rozvíjený dialog. Například: „Nevyhrožuji – nemožné – všechno – nikdy – já – ne!“ A celý dialog mezi Carmen a Donem Josém se koncentruje pouze do těchto slov. Až se pak zase vrátíme ke kompletnímu dialogu, vzpomínka na zkoušku s těmito slovy zůstane. Zpěváci poté přecházejí ke zpěvu, ale začínají volným recitativem, až poté se vrátí ke zpívání s klavírem, ale beze slov. Po práci s textem jsme vstali a hráli jsme scénické vztahy, zatímco současně s tím pokračoval němý dialog, oživený jenom čas od času nějakým slovem. Teprve při zpěvu beze slov, ale za klavírního doprovodu, se konečně objevily silné souvislé linie těl, rukou, živých emocí. Kontakt se nikdy neztrácel. Scénu opanovala velká síla, nebyl v tom však žádný patos. Každou vteřinou se všechno měnilo a objevila se skutečná linka. Samozřejmě že mám tendenci v těchto poznámkách popisovat hlavně nové momenty, objevy a emoce. Tuto scénu jsme dnes zpívali snad pětadvacetkrát. Ale až večer, beze slov, zato s absolutním zapojením těla a vztahů, jsme se konečně dotkli něčeho důležitého.

## Čtvrtek



### 8. října

Poprvé přišel orchestr a my jsme tak měsíc před veřejnými představeními mohli slyšet aranžmá pro čtrnáct nástrojů. Velice nás potěšilo, když jsme se seznámili s úpravou, ve které se ukázaly výhody komorního souboru. Další užitek zkoušky s orchestrem: určité problémy se konkretizují. Kde bude umístěn? Vzadu? Pak bude zapotřebí zvyknout si na to, že budeme otočeni zády k dirigentovi. Dnes jsme proto umístili doprovodný klavír dozadu, abychom si začali zvykat na tento vztah mezi scénou a orchestrem.

## Pátek



### 9. října

Anglofonním, ale někdy i francouzským zpěvákům se stává, že nějaká slova či útržky vět se stanou nesrozumitelnými. Je jasné, že tyto mezery nejčastěji doprovázejí divadelní prázdnotu.

Obecně vzato nesrozumitelná slova nebo věty potvrzují fakt, že přesně na tom či onom místě je nějaký scénický problém: problém vztahu s ostatními, problém vnitřní představy, podtextu atd. Skoro by se dalo říci, že nakolik není zvládnutá divadelní situace, natolik není zvládnutý ani text a zřetelně ochabuje jeho přednes.

Na konci tohoto týdne nás Peter shromáždil, jak to dělá takřka pravidelně na konci každého týdne. Dnes zdůrazňuje sílu a slabost skupiny, kterou tvoříme. Sílu, protože se během uplynulých šesti týdnů vytvořil opravdový pracovní kolektiv, ve kterém obecně fungují velmi kvalitní vztahy. Ale skupina je něco velmi křehkého a čím víc se bude blížit termín představení, tím víc bude vydána na milost jakýmkoli banalitám. Peter naléhá, aby se nikde na okraji kolektivu nehromadily různé úvahy, reptání

a pomluvy a aby se o všem mohlo mluvit uvnitř skupiny, například na takovýchto schůzkách.

Peter také dodal něco velmi důležitého, čím se už dlouho dost zabývám a co shrnuje podle mého mínění nejčastější omezení fungování operních institucí: „Pokud témata, emoce, problémy apod. mohou probíhat mezi námi, pak bude něco moci probíhat i mezi námi a diváky, až přijdou.“ Jak jinak – když nic neprobíhá mezi tvůrci, jak bychom vůbec mohli uvažovat o vytvoření kontaktu mezi jevištěm a hledištěm!

## Sobota



### 10. října

Peter pokračuje v individuální práci s jednotlivými zpěváky. Popsal jsem ji u Závěrečného duetu. Stejně tak bude dnes pracovat s Veronikou na její árii – navrhuje jí práci na uvolnění zpěvu. Zpívat po celém divadle, zpívat bez starosti o slova, bez starosti o smysl, zpívat. Potom ji Peter navádí k tomu, aby brala divadlo jako jeskyni, uzavřené místo, kde je nám dobře. Ať si to najde po svém. S Howardem pracuje na Květinové árii, nejprve slovo od slova, potom na hlavních slovech árie. Na životě každého slova, potom na podtextu, na vnitřním životě od jednoho důležitého slova k druhému. Nejde mimochodem jen o slova, ale také o hudební pasáže, fráze, které se opakují a nemůžou se opakovat, aniž bychom si uvědomovali, že se opakují, aniž bychom si byli vědomi drobných rozdíků, které to vyžaduje. Stejně tak pracuje Peter s Evou na slovech Habanery, na „hitu“, který tím, že je zpívaný, někdy jakoby ztrácí všechnen smysl. Je třeba přijít na to, jak to říci, jako by to bylo poprvé.



01:12:16

Čtvrté jednání, v koridě: Carmen a Don José při posledním setkání

01:14:43

Čtvrté jednání, v koridě: Carmen u zrcadla a Don José při posledním setkání

01:17:29

Čtvrté jednání, v koridě: Carmen a Don José při posledním setkání

## Pondělí až pátek



12.—16. října

Celý týden bude věnován práci na detailech každé scény a případá mi, že přepis mého deníku bude přesnější, pokud se tentokrát nezastavím u každého dne zvlášť. Znovu zkusíme všechny scény tak, jak byly zaznamenány, pracujeme na tom, abychom u nich respektovali hrubé obrisy, a hlavně pracujeme na propracování herectví a vztahů. Ale stává se, že práce na detailu se odrazí na celé scéně, že nějaký nápad s sebou přináší další a že se celá naše struktura musí změnit.

Na dva dny s námi přišel pracovat mladý novillero. Pochází z Nîmes jako já a jak ho tak v Bouffes du Nord pozoruji, s potěšením se mi vybavují vzpomínky na léta dospívání, kdy jsem v koridě nikdy nesměl chybět. Ukázal nám, jak se obléká, a naši dva barytoni se od něj učí podrobnosti tohoto rituálu; je tu také proto, aby naše dva Escamilly zasvětil do pohybů s pláštěm, do práce s muletou i do zabítí býka. Když na scéně předvádí svá gesta, vidí býka, vytváří trasy s ním společné, svůj vztah k němu, celý příběh. Všechna gesta jsou krásná výhradně ve vztahu ke zvířeti, nikoliv sama o sobě. Nahráli jsme toto pracovní sezení na video, abychom s ním mohli pracovat.

Opustila nás jedna Micaela. Nahradí ji Agnès. Tento odchod ukončil období váhání, které se už nemohlo protahovat. „Bude to lepší pro ni i pro naši práci.“

## Sobota



17. října

Poprvé jsme projížděli celek. Po půldruhém měsíci zkoušení a tři neděle před prvními představeními.

Poprvé od začátku zkoušení nám Peter, když zkoušku připomínkoval, podal zprávu o inscenaci. Svými slovy říkal, co se právě odehrálo, co jsme

nikdy nevytvořili nebo nenazkoušeli na základě předem dané domluvy. Tato Peterova zpráva vypichovala ten či onen aspekt, tu či onu emoci, tu či onu situaci, na kterých bude ještě zapotřebí pracovat. Všechno se tu děje, dalo by se říci, jako by režisér přistupoval až k tomu, co prošlo jevištěm. Po všech těch cvičeních, po všech improvizacích, po všech společných zkouškách na jednu mluvil režisér poměrně dlouho o tom, o co v téhle Carmen jde; v jistém slova smyslu to nebylo nic nového: inscenaci už dobře známe, ostatně jsme ji právě celou projeli. Ale na druhou stranu je také pravda, že bylo nutné znovu zdůraznit všechny problémy, které zůstávají.

Před projetím poslední scény, duetu a následné smrti Carmen, požádal Peter zpěváky, aby hodně improvizovali, hledali, naprosto se angažovali, aniž by se v tuto chvíli opírali o strukturu, kterou máme k dispozici pro většinu ostatních scén. Během diskuse po této projížděčce Héléne navrhla, aby Carmen v poslední scéně při pohledu na Escamillovu mrtvolu křičela bolestí. Typická Peterova odpověď: „Možná. Ale takhle se o tom nebavme. Musíš to zkusit na scéně.“ V takových případech nevycházím z úžasu. Nápad mi připadá velmi obtížný. Ale na tom Peterovi nezáleží, možná se mu nápad líbí, možná mu je protivný, možná na něj skutečně nemá a priori názor. Rozhodovat má především hraní na jevišti. Ne diskuse o nápadech.

Samozřejmě že musím schematizovat a zjednodušovat. Inscenace se připravuje dva roky a ve stádiu příprav se určitě vystřídaly všechny možné nápady. Ale při zkouškách je základní linií obrovská důvěra v živou invenci těla. Veškerá cvičení, pracovní rytmus, způsob, jakým přistupujeme ke každé fázi zkoušení, jakým improvizujeme, jakým „fixujeme scénu“ a jak ji potom uvnitř daného rámce znovu vytváříme – to všechno se soustřeďuje na hledání invence a života. Dovést herce do pozice, kdy v každém okamžiku něco přináší, tvoří, vdechuje situaci život. Jedná se o eliminování režiséra? Především je to fantastická výzva pro herce a zpěváky. Ale za touto výzvou stojí někdo, koho nazýváme „režisérem“, to on přináší své vlastní podněty, určuje směr práce, způsob hledání i divadelní techniky.

## Pondělí



19. října

Dnes ráno se všechny hry soustředily na téma autority. Udílet rozkazy a okamžitě uposlechnout. Potom neuposlechnout, udělat přesný opak. Nebo v párech či trojicích dělat soubor pohybů, přesně stejných pohybů, aniž by bylo zjevné, kdo je lídr.

## Středa



21. října

Prošli jsme první čtyři nebo pět výstupů. Peter nám zadal zachovat si co nejvíc svobody vzhledem k dosud zaznamenané mizanscéně, hlavně aby byly pravdivé vztahy, které se v každém okamžiku spřádají na jevišti. Chvillemi nás to mátl, chvílemi to ale přinášelo vynikající věci. Úplně nové nápady, které vznikají přímo v průběhu scény a zpěvu. A nuže, úplná novinka: zpěváci jsou nyní skutečně schopni improvizovat. Okamžitě po této částečné projížděčce jsme zaznamenali a zafixovali nové přínosy improvizací.

Peter nám oznamuje, že budeme zítra vystupovat na Montaignově gymnáziu. Budeme hrát bez dekorací a kostýmů, bez jakýchkoliv našich obvyklých vodítek. Peter naléhá: „Jsou-li vztahy pravdivé a přirozené, mohou všechny doplňky a naše dosavadní vodítka mizanscény zmizet.“ V tomto divadle není místo pro přetvářku. Zítra budeme velmi obnažení. Je to sázka na pravdivost.

## Čtvrtek



### 22. října

V podzemí Montaignova gymnázia je veliký sklep, podlouhlý, s nízkým stropem. Na koncích je několik řad židlí. Uprostřed náš obvyklý koberec z Bouffes du Nord a na obou stranách, blízko zdí, ještě lavice nebo židle. Diváci budou všude okolo koberce. Po rozcvičce definuje Peter pravidla hry: co nejméně rekvizit a improvizovat, kde to jenom půjde. Tento prostor všechno mění, bude třeba hrát ve všech směrech.

Je to vlastně naše skoro úplně první projížďčka celku a je to první prezentace stavu naší práce nějakému publiku. Máme nutně všichni trému. Bojíme se publika posledních ročníků.

A přece to zafungovalo. Ukazuje se, že síla dramatu obstála, a dlouhá diskuse, která následovala po představení (při němž hrála tři obsazení a střídala se scénu od scény!), byla velmi přátelská. Z naší strany se samozřejmě objevily spousty problémů. Večer, po návratu do Bouffes du Nord, je během pikniku znovu probereme. Třeba problém s hlasy, které byly často oslabené. U někoho to byla otázka únavy, otázka trémy. A také problémy s rozčilením. V touze prosadit se, ukázat se namísto skutečného jednání, se zhoršil herecký projev i zpěv.

Celková linie inscenace ještě není zvládnutá. Trpí rytmus, celé se to zdá poněkud zadýchané, a to o to víc, že náš scénář je velmi zhuštěný.

Některé projevy postav se vytratily. Třeba Carmen. Zbyla z ní jen dramatická, ba osudová žena. Její smích a humor zmizely. Prudkost může u Carmen třaskat jako rána nožem, ale také jako výbuch smíchu. Tentokrát ale byla méně živá, těžkopádnější.

Naše debata se hodně točí kolem hlasu. Někdo, snad Howard Hensel, například připomíná, že v opeře, v operním provozu, je prvotním cílem, o nějž se usiluje, vždy stabilní krásný hlas. A že tento cíl hodně ovlivňuje tělesný postoj zpěváků na scéně. Je energie, kterou vydávají na svůj hlas, sluchitelná

s energií, již si žádá divadlo? Donekonečna o tom diskutujeme. Bude nutné šetřit divadlem ve prospěch zpěvu? Fungování operního divadla je podivná věc... Přesně tak, říká Peter: představení bylo příliš šetřivé, příliš middle-class. Toto divadlo potřebuje, abychom nasadili život. Nepřipouští v žádném okamžiku ani chvilkové ochabnutí: a současně si žádá, abychom nikdy neztratili kontrolu nad tím, co děláme. Být otevřený a svobodný vzhledem ke všemu, co přichází, být nad věcí. Jako bychom řídili v rychlosti 250 km/h.

## Pátek



### 23. října

Na základě včerejší práce a diskusí, které po ní následovaly, byly dnešní dvě projížďčky velmi šťastné, chvílemi dokonce dojemné. Šťastné překvapení: ta Carmen, která několik týdnů působila dojemem, že přešlapuje na místě, a která byla včera divadelně i hlasově rozpačitá, dnes zazářila. Bylo nádherné ji poslouchat a vidět, jak žije, reaguje, jak je odvážná, šťastná, že hraje a zpívá. Velmi se postavě Carmen přiblížila.

Včera na Montaignově gymnáziu požádal Peter Lillu Pastiu, aby se v okamžiku, kdy vstoupí, představil publiku a vykreslil svůj svět, svou hospodu. Na to navázala velmi žertovná improvizace a Alain dnes v tomto smyslu pokračoval, bylo to skoro jako v jarmarečním divadle.

## Pondělí



### 26. října

Cvičení na trvání replik a na repetice. Jeden zpěvák si vybere z partitury dostatečně rozvinutou frázi a připraví se na jeden konec jeviště. Na druhý konec se postaví jeho partner, který bude němý a bude příjemce oné fráze. Peter žádá zpěváka, aby třikrát bez přerušení zazpíval tu samou frázi, ale

aby přitom dbal na proměny v dynamice od jednoho opakování k druhému. Například přejít z mezzoforte do piano a pak do fortissima. Samozřejmě že se jedná především o respektování těch nuancí. Ale je za tím ještě něco, co musí mluvčí zahrát v souvislosti s odlišnými dynamikami a koneckonců se samotným opakováním. Musí rozehrát nějaký vztah, nějaký příběh. A to nutí hledat při zpívání více než jen zjednodušené psychologické konotace typu fortissimo = vztek apod.

Peter klade důraz na trvání repliky. Dva měsíce jsme pracovali na svobodě těla, na svobodě gest ve vztahu k hlasu, na nápadech, vztazích atd. Nyní je třeba pracovat na délce, plynulosti, dechu repliky, dráze, kterou sleduje. Kromě daného okamžiku je nutné vnímat život, který tento okamžik obklopuje, to znamená jeho minulost a podnět, jenž ho vyvolává. Nikoliv však jeho budoucnost, abychom byli přesní: ta je v jistém smyslu jenom krokem vpřed, aniž bychom přesně věděli, kam jím směřujeme. Spontaneita se nesmíří s kalkulem o budoucnosti. Ale například ve cvičení, které jsme právě dělali, je napoprvé fráze naplněna jedním výrazem a na jejím konci je nutné vycítit, že ten již nestačí a že nový impulz vyžaduje další opakování.

## Úterý



27. října

Tento týden se způsob Peterových zásahů během práce na jednotlivých scénách poněkud změnil. Stává se teď, že opraví celou část mizanscény a struktury, které jsme dosud měli zafixované. Nikdy to není nic, co by bylo cizí naší minulé práci, ale přece jen jsou to podstatné a zcela nové věci. Například Závěrečný duet. V posledních týdnech jsme v něm zkoušeli násilí a nepochybně jsme zapomínali na další dimenze této pasáže. Včera Peter požádal Alaina a Maurice, aby tuto scénu improvizovali ještě jednou, a krom násilí se objevilo také něco úplně nového: láska a něha. Krutost situace už nebyla v pohybech a gestech; byla přítomna tlumeně. Viděli jsme Dona Josého,



01:28:15

Při zkoušení: dirigent Marius Constant v popředí vlevo

01:31:42

Při zkoušení: neustálé změny v pohybu těla současně s plynulým zpěvem árie

01:33:22

Při zkoušení: společný zpěv orchestrálního partu současně s psaním na imaginárním psacím stroji

který je zcela závislý na své lásce a není schopen vidět, že se situace změnila, že je konec. Tento posun najednou přinesl neuvěřitelně intenzivní hrozbu násilí. Peter nechal dlouho zkoušet tuto novou improvizaci. Nejenže ji zafixoval, ale navíc do ní vložil spoustu různých věcí. Nevím, jaká bude tato scéna za čtrnáct dní, ale dnes byla úžasně bohatá, bohatá veškerou svou proměnlivostí. A když jsme například sledovali, jak Don José hladí Carmen po tváři, cítili jsme v tomto pohlázení ještě stopu stejné pasáže, jak jsme ji hráli před osmi dny, kdy Don José kroutil Carmen rukou.

### Úterý až pátek



27.—30. října

Stává se, že Peter dává skutečné lekce interpretace. Jak nenechat Habaneru zmechaničtět, jak udělat z Cikánské písně skutečnou píseň, jak dát Micaele pravdivé frázování: i to tvoří součást „režie“. Aby například z Cikánské písně přímo číselná radost, čistě jenom z radosti ze zpěvu – bez zvláštního důrazu na slova, shromáždili jsme se všichni okolo Carmen a prosili jsme ji, ať nám zazpívá. Tleskali jsme, hvízdali, hladili ji po bradě, tančili, dokud se píseň neroztančila, nerozskotačila, nevzepjala v radost ze zpěvu. U této velmi dlouhé Habanery, která má pro některé poněkud obtížný hlasový rozsah, vrací Peter sloku po sloce, rýsuje křivku, vývoj pohybu, žádá různé hlasové projevy, něhu, vzrušení, orgasmus, sprostou lásku, vášeň... Černou magii, čarodějnictví, sílu živlů...

Cvičení v kruhu: je dána věta „Hledám někoho, kdo mě dobře zná.“ Každému v kruhu je přiřčeno právě jedno slovo. První řekne „hledám“, druhý „někoho“ atd. Cílem cvičení je, aby slova v kruhu obíhala jako skutečná, přirozeně vyřčená věta.

Potřít je samozřejmě v tom, nenechat to zmechaničtět; je třeba podvolit se impulzům, nuancím, zkoušet to znovu. Každá věta se skládá z mnoha jemných odstínů. Cílem je dosáhnout toho samého jako u jedné věty též u celého



dialogu, následně i u každé scény a celé inscenace. Dbáme na to, aby slova (věty, gesta, situace...) na sebe navazovala, věnujeme obrovskou pozornost přirozenosti a vývoji jednotlivých slov.

## Sobota



### 31. října

Dnes ráno jsme zkoušeli s orchestrem a nic nefungovalo. Orchester nám působí obrovské problémy (tempo, přesnost, nástupy atd.). Kromě toho byla tato projížďčka zmatená a chaotická, nepřinesla žádný vnitřní pokrok. Během večerní projížďčky hrál orchestr méně chybně, ale bez radosti. Je samozřejmě veliký rozdíl mezi orchestrem, který teď nastoupil, a naším souborem, jenž existuje a společně pracuje skoro deset týdnů. Jak tento protiklad překonat?

Při každém nástupu orchestru se rozpoutá němý spor: kdo vede? Dirigent, nebo zpěváci? Obě strany mají dobré argumenty. Dirigent například ve chvílích, kdy netoleruje neustále se zpomalující tempo nebo chyby ve frázování. Zpěváci zase tehdy, když na sebe v duchu inscenace a rozmístění na jevišti (vzhledem k orchestru) berou zodpovědnost.

## Pondělí



### 2. listopadu

Učinili jsme pokus: orchestr jsme umístili na balkony. Aby se proměnily vztahy. To sice výrazně posílilo jeho zvuk, ale ubíjelo to hlasy dole. A navíc hrál tak špatně jako nikdy; všichni jsou zoufalí. Při celosouborové schůzce se těmito problémům s orchestrem dlouze věnujeme. Jak ukončit neustálé přemísťování hudebníků? Jak sbližít orchestr s děním na jevišti? Peter navrhuje pokus: vělnit do orchestru Dominique a její klavír. Doprovázela nás od

začátku zkoušení, podílela se na celé práci. Možná se jí podaří vytvořit první můstek mezi scénou a hudebníky v orchestru.

Tatáž schůzka také umožnila Peterovi naplánovat následujících čtrnáct dní: 17., 18. a 19. listopadu se budou konat tři „generálky pro novináře“ (jedna pro každé obsazení). Ať už si myslíme o kritikách a elitním publiku cokoli, i když víme, že hrajeme především pro obecenstvo, které přijde až potom, i když jsme přesvědčeni, že inscenace není zcela hotová ani v den premiéry, využijeme tohoto termínu generálek pro novináře jako naší příští mety, jako bychom se připravovali na večer pro bohy. Dále zahrajeme tři představení zadarmo před různým publikem a potom bude následovat šest předpremiér. Na ně sice můžeme pozvat své blízké, ale Peter po nás chce, abychom na ně nezvali ani divadelníky, ani odborníky, jejichž nadšené či kritické „rady“ by ve výsledku mohly napáchat víc škody než užítku. Byl stanoven pořádek střídání zpěváků: podle abecedy.

## Úterý až středa



### 3.—4. listopadu

V úterý byla zkouška s orchestrem velmi vzrušující. Zkusili jsme postavit některé nástroje do pozice sólistů, violu a flétnu například, a umístili jsme je na různá místa v sále. Mělo to kouzlo, efekt, ale neslo to s sebou zase jiné potíže (kontakt s dirigentem), aniž by to řešilo základní problém vztahů orchestru a herců na scéně. Náhle Peter vyrazil s celou kaskádou podnětů, kvůli vyřešení problému s orchestrem zašel dokonce až k tomu, že proměnil celou část své režijní koncepce. Nejprve nechal umístit klavír doprostřed orchestru. To sice poněkud mění původně zamýšlenou instrumentaci, ale otevírá to nové hudební možnosti, které se pokusíme využít. A zejména hluboká zainteresovanost Dominique na zkoušení dělá zázraky.

Ale průnik klavíru do prostoru orchestru přináší problémy. Hudebníci obsadili jeviště. Peter je tedy požádal, aby umístili harfu nalevo vedle bicích.

Ale koneckonců proč ji skrývat? Peter tedy poprosil, aby přinesli koberec, a harfistka se opět objevila viditelně na scéně. Další koberec, tentokrát pro violistku, přibude na pravé straně scény.

Dnešní večerní projížděčku improvizujeme s těmito novými prvky. Zpěváci se budou muset pohybovat přímo v blízkosti některých hudebníků z orchestru. Novinka na obou stranách vyvolává jiskru. Orchester a soubor dýchají společně. Přímou v průběhu hraní Peter navrhuje změny.

### **Čtvrtek až sobota**



#### **5.—7. listopadu**

Série tří veřejných představení s velmi odlišným obecnstvem: čtvrtek místní publikum, pátek abonentní obecnstvo, sobota studenti a žáci divadelních škol.

Před každým představením děláme projížděčku se zítřejším obsazením, pak minizkoušku s obsazením toho dne. Ve čtvrtek je tu výjimečné obecnstvo. Vidíme v něm sousedy, které v okolí divadla již dva měsíce potkáváme. Publikum se směje, nepokrytě se baví. Na konci každé scény tleská. Zuniga sklízí úspěchy při každém svém příchodu.

V pátek při zkoušce škrtneme text v Garciově scéně. Na této scéně ještě budeme muset pracovat. Večer je pak obecnstvo velmi odlišné, představení také. Dýchá, upevňuje se.

Před sobotním veřejným představením Peter ještě zdůrazňoval, že se musíme snažit nalézat život i přímo při hraní. Na nějakých těch chybách nesejde, hlavní jsou vztahy, pravdivost vztahů.

Po každém z těchto veřejných představení se scházíme v šatnách, abychom zhodnotili výsledky práce. Peter zadává úkoly pro příští dny: půjde především o to, aby inscenace dýchala. Zásadní problém spočívá v lince jednání, občas se přeruší nebo o stupínek klesne. Je třeba dosáhnout toho, aby nikdy nenastal propad během árie ani mezi dvěma scénami.

S představením se musí pracovat jako s vlnou, která stoupá, stoupá, ale nikdy neklesne zpět. Tato vlna roste z komických momentů, z dojemných okamžiků a neustále se vyvíjí. A podobně jako v symfonii, je i zde třeba najít její dech. Obvykle je na dirigentovi, aby tento vývoj vedl. Zde je za něj odpovědný každý. Peter dodává: „Nemám rád ideologická poselství. V něčem jsou neúčinná. Ale my můžeme publiku něco předat. Jsme drobnou součástí lidstva. Pokud je náš způsob práce a života obdařen určitou kvalitou, pak tuto kvalitu vnímá i obecnstvo, a právě obecnstvo pak odchází nakaženo pracovní zkušeností, kterou jsme si prožili my. Toto je zřejmě ta drobnost, kterou lidstvu chceme předat.“

### **Pondělí**



#### **9. listopadu**

Peter pokračoval ve své úvaze o dechu a vysvětlil nám jeden japonský divadelní a filozofický princip: DŽÓ-HA-KJU (nejsem si jistý pravopisem), úvod, rozvinutí, závěr. Nikdy nesmí jednu část nahradit jiná. Podle tohoto principu může fungovat třeba věta, začít, rozvinout se, dojít cíle; ale totéž platí i pro scénu nebo pro celou inscenaci. V takovém případě nikdy nenastane pád, ani náhlý skok jinam, ani obrat zpět. Dynamické principy do sebe zapadají a energie nikdy neklesá. Například okamžik, kdy jsme někomu předali nějaký předmět, není okamžikem, kdy jednání přestává. I tento moment je obdařen vlastní energií a vlastními souvislostmi.

Při práci na Garciově scéně jsme došli k tomu, že ho doprovodí harfa s hudbou z Karetní árie. Tím pádem již v této scéně začíná hudba následující scény.

Je třeba sejít se kvůli fotografům. A přesvědčit je, že nemáme dvojí nebo trojí alternaci; ale že máme tři různá obsazení. Samozřejmě to není moc praktické ani uspokojivé, budeme-li mluvit po novinářsku...

## Úterý až sobota

10.—14. listopadu

Tento týden máme každý večer jednu předpremiéru pro platící obecenstvo. Během dne pokračujeme ve zkoušení. Cvičení a debaty umožňují Peterovi zpřesnit ještě spoustu věcí. Ke vztahům postav: „Jedna část tebe je Don José, druhá část je Laurence. A ta druhá část musí být také zmobilizována a projevit se.“ Ke vztahům zpěvu a života: „Naše myšlenky ubíhají mnohem rychleji, než jak o nich zpíváme. Pokud budeme hrát jenom zpívaná slova, vstoupí do hry něco falešného. Stejně tak, když tělo podléhá jenom vnější hudbě, je hraní falešné (stáhněte si v televizi zvuk při přenosu opery; bude to groteskní). Zůstane z toho jakýsi podivný, fádňí a umělý balet. Je třeba dosáhnout toho, aby tělo žilo svými impulzy a našimi myšlenkami v jejich přirozené rychlosti.“

Některé věci se v inscenaci ještě mění. Někdy jsou to detaily, jindy je to i něco více. Peter mi říká: „Vidíš, teď můžu zkoušet spoustu detailů a neutopíme se v nich. Před měsícem by to možné nebylo. Často ztrácíme důležitý čas tím, že se příliš brzo věnujeme takovým detailům. Mnoho věcí můžu klidně změnit na poslední chvíli. Pokud bereme v potaz práci, kterou jsme už udělali, nebude nám to činit vlastně žádný problém. Stalo se mi, že jsem na poslední chvíli změnil celou mizanscénu. Herci měli strach, že si to nebudou pamatovat. Ve skutečnosti to ale vůbec těžké nebylo.“

## Pondělí

16. listopadu

Zítřka se koná první ze tří představení zvaných „premiéra“. Obávaný termín, ať chceme nebo ne. Byl přijat striktní abecední pořádek pro střídání zpěváků (minulý týden jsme vyzkoušeli několik různých kombinací). Peter: „Opravdu se nesnažím zjistit, která ze tří Carmen je nejlepší, kdo nejlépe zpívá.“



01:37:51

Při zkoušení: představitel Dona Josého s třemi různými partnery  
současne řeší jednoduché matematické úkoly, odpovídá na otázky  
a hraje na zrcadlo

01:40:51

Při zkoušení: pohyb mezi třemi žíněnkami, na jedné se zpívá potichu,  
na druhé ve střední dynamice a na třetí forte

01:43:55

Při zkoušení: Jean-Paul Denizon herecky inspiruje představitelku Micaely

Podstatné je vědět, jestli každý dělá to nejlepší, co umí. V tom spočívá jediné hodnotící kritérium, které společně máme. Do nynějška jsme byli chráněni před vnějším světem. Nyní tento svět přichází se všemi svými nedostatky i radostmi. Musíme být připraveni na všechno, na překvapivý ohlas, na věty, které budou chtít způsobit rozbroje atd. Je na nás, abychom o tom společně mluvili a pokračovali v naší práci."

Zítřka začíná série představení, která bude pokračovat až do dubna. Moje účast na práci končí zde, se závěrem zkoušení. Peter mě požádal, abych před odchodem načisto přepsal strukturu inscenace, jak ji mám v této chvíli zaznamenanou. Se zápisem mu předám i tento deník, poznámky, které jsem si dělal po zkouškách každý večer během celých deseti týdnů. A jemu i všem ostatním řeknu, v čem vidím to podstatné na práci, která se tu udělala. Co jsem se tu naučil, a také to, co jsem viděl a co se mi tu potvrdilo: tato *Tragédie Carmen* je důkazem, že jiný etický i estetický způsob přístupu k opernímu divadlu je možný.

Jana Pilátová

—  
**Století zkoušek**

## Peter Brook

Proč je Brookova *Tragédie Carmen* tak plná života, pochopíme i díky *Deníku zkoušek*, kde se vznik této skvělé inscenace povedlo zachytit. Běžné zkoušky ovšem takové nebývají. Někdy jsou spíš nácvikem, jindy hledáním nového výrazu a nezáleží jen na režisérech, jestli tradice a zvyky zkoušením pulírují, nebo se s nimi zápasí. Konvence na jedné a spontaneita na druhé straně jsou ovšem krajními póly. Divadlo se odehrává mezi nimi; upne-li se jen k jednomu, buď ztuhne, nebo se pro samou spontánnost nezmůže na celistvé dílo. V šedesátých letech převládla touha zbavit se klišé, reglementací a konformního života – a také mrtvolného divadla. Peter Brook tento pojem nabídl roku 1968, ale od jiných rebelů tzv. druhé divadelní reformy se liší tím, že uspěl v inscenacích Shakespeara ve Stratfordu stejně dobře jako při divadelních výzkumech v Africe.<sup>1</sup> Zná totiž přitažlivost i rizika obou pólů a pro každý svůj počín hledá to pravé místo na škále mezi nimi. Je mezi reformátory tím, kdo sleduje pulzování mezi svobodou a závazností a naslouchá změnám toho pulzu v divadle i v životě jako v jednom organismu.

Náš rozběh za svobodou zastavily roku 1968 tanky a rozběh ke zkouškám, které mají *spíš odnaučit jistému divadelnímu pohybu, než naučit se mu*,<sup>2</sup> jak říkal Alfréd Radok, nebo *k divadlu ve stavu zrodu a k neřivadlu*, jak říká Ivan Vyskočil,<sup>3</sup> zahнала do emigrace či do podzemí éra normalizace. Až v osmdesátých letech jsme začínali navazovat přetrženou nit, ačkoli ve světě se tehdy po letech výbojů zdálo, že hledání už bylo dost. Nám by se roku 1985 výzva *L'Art du théâtre, že je třeba mluvit o díle spíš nežli o procesu jeho vzniku. Spíš o umění než o práci*,<sup>4</sup> zdála hloupá, u nás se procesy odehrávaly spíš jen pod peřinou. Připomínám to na vysvětlenou, proč podoba a smysl zkoušek nezáleží *pouze* na režisérech, ale může záležet *také* na nich. Podívejte se

- 1 Roku 1963 vedl tehdy už úspěšný Brook s rebelem Marowitzem „nezávislou výzkumnou jednotku“ Divadlo krutosti při stratfordské Královské shakespeareovské společnosti, a když roku 1970 založil v Paříži Mezinárodní centrum divadelního výzkumu (CIRT), jeho interkulturní inscenace bouraly kulturní bariéry.
- 2 Havel, Václav. Radokova práce s herci. *Divadlo*. Květen 1963, s. 56.
- 3 „...mám z divadla vůbec nejraději zkoušky (...) moment, kdy najednou se něco stane a herci, režisér i ti, kteří se dívají, jsou najednou účastní dění, které se děje s nimi, které je přesahuje (...). Mně se ohromně líbí divadlo ve stavu zrodu.“ Dialog s Ivanem Vyskočilem. *Divadlo*. Červen 1969, s. 17.
- 4 Banu, Georges. *Renesance zkoušky? Divadelní revue*. 1998, č. 4, s. 77, překlad Nina Vangeli.

na Petera Brooka na fotografiích: naslouchá. Jako starý doktor, uchem, bez fonendoskopu vyšetřuje ducha doby.

*Tragédie Carmen* z roku 1983 vděčí za mimořádný ohlas (vidělo ji 150 000 diváků po celém světě)<sup>5</sup> nejen kvalitě díla, ale i tomu, že nezdůrazňovala ani dílo, ani proces: prostě je spojovala. Disciplínu a spontánnost, dva konce jedné tkaničky, zavázala tak, aby o ně divadlo nezakopávalo a mohlo dojít k divákům. Brook konvence opery dobře znal a nechtěl je přemoci, chtěl je oživit. K renesanci procesu vznikání i obnově díla s příběhem se opera zvláště hodí: to nezměnitelné (Vodníka skutečně nemůže zpívat tenor) se může stát trampolínou pro odraz k proměnám. Stačí jen pustit se zbytečností. Ale co je zbytečné?

Herci občas jako zbytečnou zátěž odkládají řemeslo, pokládají je za něco přízemního, ale zpěvák se bez zvládnutí náročného řemesla (hudby, dechové a hlasové techniky) neobejde, a proto je pro takový úkol ideálním partnerem.<sup>6</sup> Brook po *Carmen* řekl, že *zpěvák, který má intuici, vnímavost a chuť dělat opravdově, může být vlastně pravdivější a jednodušší než profesionální herec. Nemusí toho tolik dělat. Někdy stačí, když prostě je.*<sup>7</sup> Jako by přijetím hereckého úkolu zpěvák začínal hledat divadlo až za či nad svým řemeslem, v přesahu; ovládá totiž operní, ne divadelní figle. Stačí osmělit ho, aby se pustil profese a orientoval se v dané situaci naivně, lidsky. Hudba, to univerzální pojítko, synchronizující rytmem i zněním naše mozky, srdce a duše, ho k tomu navede. Potřebuje pak už jen partnery, chráněný prostor a čas, aby všechno mohlo být znovu vyzkoušeno: zkoušku.

Ovšem vydobýt takové „jen“ je to nejtěžší a dokáže to jen ten, kdo najde své lidi a zkrátí vliv kasy, cenzury i termínů premiéry. Podíváme se tedy, jak se zkouška z nutné provozně-organizační záležitosti mění v prostor zkoumání divadla a zápasů o vlastní výraz. Všimneme si, že prozrazuje jak intimní zázemí, tak divadelní

ambice té které kultury a politiky, a když se od dalších hledačů a soupeřů, jako je například Jerzy Grotowski, budeme vracet k Peteru Brookovi a k *Deníku zkoušek*, snad poznáme, čím přispěl ke „století režiséra“ a zkoušek právě on.

### Zkoušky a učení

Začnu dávno, u Molièra, který sem patří hned z několika důvodů. Čtenáři této knížky mají nejspíš co dělat s divadlem, a tak si asi nedělají iluze o jeho soběstačnosti. Divadlo se samo neuživí. Potřebuje mecenáše, a ať už jím je platící divák, panovník, stát nebo strana, je tvůrce jejich rukojmím. Zápas s mocí jedince, instituce nebo peněz vyjde skoro nastejno (snad kromě dob revolučních). Je dobré vědět, že to nikdy nebylo snadné, že tvůrce je častěji zajatcem úspěchu než neúspěchu, ale že nic není ztraceno: klec se otevírá zevnitř.

Molière napsal polemiku s oponenty svých komedií na výzvu panovníka. Těžko si představit větší tlak, než zápasit v režii krále a přitom tvořit na osobně ožehavé téma pro dané diváky v dané konvenci. *Versaillská improvizace* je jen hříčka, ale když za textem rozpoznáme divadlo, můžeme smeknout. Principál napsal *improvizaci* pro svůj soubor a o něm a s ním taky hrál sám sebe; nazkoušeli a před králem sehráli zkoušku, po níž nedojde k představení. Bylo – nebylo, dobře to dopadlo: král premiéru odložil. S takovou fintou může autor nechat herce, tísňeně vnějšími útoky, vnitřním pnutím a lanařením konkurence, brblat při zkoušení objednané hry, řešit přitom své plotky, probírat drby, ironizovat konkurenty a polemiky a sobě může dovolit stáhnout své ambice na zápas se souborem a s časem. Otázky, co je a není směšné, co se smí a nesmí říct a jak to má kdo říkat, se nedořeší, protože čumilové i „důležití muži“ ode dvora co chvíli otravují, kdy už se začne, herečky nechtějí hrát a principál si zoufá. Na zkoušce jako pod lupou vidíme bezmoc „králových herců“, čelících protivníkům i vlastní situaci. Jenže když už nemůžou svobodně hrát, smát se můžou: konkurentům, vrchnosti, i sobě. Asi by v podání jiného než Molièrova souboru – a za asistence zesměšněných celebrit, dle zvyklostí sedících všem na očích na jevišti – nemohla ta hra vyznít v celé své brilantní potměšilosti; je neopakovatelná a ukazuje, že divadlo je své, ne královo, dokud může zkoušet.

Neopakovatelné jsou i happeningy; také užívají finty chytré horákyne „představení/nepředstavení“ a zkoušejí, co je možné. *Milánská improvizace*

5 Engelová, Lída. Hledání ztraceného divadla. In Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988, s. 222.

6 Právě to vedlo Stanislavského v Operním studiu Velkého divadla k experimentování; jeho inscenace *Evžena Oněgina* (1922) je pokládána za klíčové dílo operní reformy XX. století. V roce 1935 režíroval i *Carmen*. Viz Osińska. *Katarzyna. Leksykon teatru rosijskiego XX wieku*. Warszawa: Semper, 1997, s. 128.

7 Brook, Peter. *Carmen*. In *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 186, překlad Jan Hančil.

amerického Living Theatre na oslavě divadelního časopisu *Sipario* (1967) se udála v Miláně také za účasti celebrit – i když jen divadelních. Herci organizátorům slíbili představit *Scobodné divadlo*. Neurčili si žádné téma, jen se rozhodli hodinu se nepohnout a neříct ani slovo. Mezi roz dováděnými účastníky výročního večírku vytvořili semknutou skupinu a mlčeli. Prý tak vyjadřovali svou pospolitost a neobyčejně intenzivně existovali. *Lidé nás začali postrkovat, líbat, snažili se vyprovokovat naše reakce. Po tříčtvrtěhodině jejich pokusů zasáhnout a našeho mlčení jsme opustili sál,* vypráví Judith Malinová. Byl to skandál se vším všudy, i s policií: prý nesplnili smlouvu, nic nezahráli. Herci ale tvrdili, že něco tak hlubokého ještě nedokázali, že byli sami sebou a diváci přece reagovali také velmi intenzivně.<sup>8</sup> Ty dva typy neopakovatelných zkoušek se liší tím, že v Miláně se nesmáli ani tvůrci ani diváci.

Další přístup ke zkoušce ukazuje, že divadlo se nedá spoutat ani zkoušením. Jean-Louis Barrault kromě artaudovských výbojů uskutečňoval také vizi „totálního divadla“ – hlavně s dramaty Paula Claudela. *Knihu o Kryštofu Kolumbovi* zkoušel roku 1953, a to už byl Claudel téměř devadesátiletý. Na zkoušky chodil, ale špatně slyšel, proto sedával uprostřed jeviště a soubor zkoušel kolem něj. Při první generálce ho chtěl Barrault přesadit do hlediště a on prý škemral: ještě dneska, ať si to naposled poslechnu. Tak to vypráví teatrolog Georges Banu a dodává, že *tenkrát ještě Barraulta nenapadla geniální kantorovská myšlenka, aby hráli s Claudelem uprostřed herců.*<sup>9</sup> Budiž, ale věřím, že Claudel byl mezi nimi dál, dokud to hráli; i po smrti. Zkoušky jsou totiž jakýsi akumulátor díla: zkoušením se nabíjí a pak z něj může při představení proudit něco navíc, co se nedá ukázat. Náboj životní energie: neviditelná, ale rozhodující kvalita, o níž mluví Brook a dodává, že se nemůže objevit automaticky. *Musí tu být vždycky něco konkrétního, co neviditelné podpírá.*<sup>10</sup>

Zkouška je přitom také otevřenou formou, tranzitním územím mezi svobodou a závazností díla. Andrzej Wajda využil v Teatru Starym roku 1977 formu

8 Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: DÚ, MLK a AMU, 1993, s. 104, překlad Jiří Vondráček.

9 Banu, Georges. *Tamtéž*, s. 79.

10 Okamžik srozumění. Rozhovor SADu s Brookem. Ptali se Karel Král a Jitka Sloupová. SAD. 1991, č. 6, s. 68.

otevřené zkoušky i se zásahy režiséra při komorním provedení své adaptace Dostojevského *Idiota*. Zkouška pod jménem *Nastasja Filipovna* se mnohokrát reprízovala a kdo z diváků chtěl, mohl sledovat proměny díla a třibení významů herecké akce takřka v drobných.

Jeden z herců *Nastasji Filipovny*, Jerzy Stuhr, vzpomíná na ještě jinou zkoušku, při natáčení filmu Krzysztofa Kieślowského *Amatér*. Hraje tam filmového fanouška, který kdesi na provincii uvidí v restauraci režiséra Zanussiho a odváží se ho pozvat na besedu do jejich klubu. Zanussi hrál sám sebe. Při zkoušce všechno klaplo, pan režisér uměl text, vlídně slíbil, že přijde, rytmus, tón, všechno skvělé. Pauza, zasvěcování – točíme! „*Jurku, jdeš!*“ *Jdu, přistupuji k Zanussimu: „Promiňte, nepřišel byste k nám?“ Zanussi stojí, kouká na mne, nic neříká, pauza roste. Nahrávám mu: „Prosím, řekněte...“ On nic. Ticho. Stojí, dívá se a nic. „Stop! Napovězte mu, přece vidíte, že zapomněl text!“ Zanussi: „Ne, dobře si to pamatuju, jenže...“ Kieślowski: „No co, jenže...“ Zanussi: „Jen je mi nějak hloupé říct to panu Stuhrovi normálně, jako by nic, když už jsem mu to přece jednou řekl...“ Tak takhle si pan režisér sám na sobě zkusil, v čem je vlastně podstata mé profese. Právě v pozbytí studu, v eliminaci, v zapomenutí, tak jako děti zapomínají, že už tu hru před chvílí hrály a vrhají se s novou vervou a plným zaujetím, doopravdy!, do války nebo do rodiny s Barbie a Kenem. Doopravdy!<sup>11</sup> Všimněme si „podstaty profese“. Divadlo potřebuje k životu proměny v drobných, aby nikdy nebylo opakováním a každé představení bylo doopravdy: záleží na hercích, jak to dokážou.*

Když divadlo a zkoušky pojmem jako učení, bude to jasnější. Představme si stupně. Napřed nevím, že nevím. To se stalo režisérovi Zanussimu: myslel si, že ví, co dělá herec. Když to zkusil, zjistil, že to nevěděl (vím, že nevím) a nevěděl si s tím rady. Z toho bodu začíná herec zkoušet a chce vědět (co a jak udělat). Když dosáhne úrovně „vím, že vím“ a zůstane na ní, už to bude jen opakování a my to poznáme, říkáme tomu předstírání či předvádění se. Zanussi neuměl jako pan Stuhr zapomenout, že už to přece řekl. Aby to nebylo nějak hloupé a bylo to znovu poprvé, je nutné to zapomenout (nebo se tomu vyhnout a nic neopakovat, jako to dělá happening). Umět zapomenout, že vím, je ten nejvyšší

11 Stuhr, Jerzy. *Srdeční choroba neboli můj život v umění*. SAD. 1993, č. 3, s. 52-53, překlad Jana Pilátová



schod a zkoušky jsou schodiště, kde se člověk učí: nevím, že nevím; vím, že nevím; vím, že vím; nevím, že vím – a z vrcholu zase dolů. Něco neznámého tu je vždycky, nikdy nevím všechno a nevím, že nevím; takže znovu nahoru, už vím, že nevím, a dál...<sup>12</sup>

Jistě má divadelní zkouška víc aspektů, ale jmenované možnosti – zkouška/představení jako finta, jako akumulátor, jako třibení významů v kontaktu s diváky a jako škola profese – můžeme sledovat i v *Deníku zkoušek* – kromě té první možnosti: Brook nemusel tvořit pod kuratelou a bez fint i happeningů se mohl obejít. Tím se liší od ostatních tvůrců, o nichž tu je a bude řeč. Ale je to výhoda? A je to vůbec pravda? Už zmíněný Tadeusz Kantor říkal, že bez té zdi, o níž tluče hlavou, by byl ztracený. Není zvláštní, že divadelníci z různých dob a poměrů mají tolik společných potíží? Možná ta zeď, do níž tlučeme, abychom se mohli svobodně vyjádřit, není ani tak ve světě, v poměrech, v okolnostech, jako v nás a s námi i v divadle.

### Podoby zkoušky

Teď zaostříme na formu, na hledání podoby divadla: na zkoušku řemeslníků, kteří ve *Snu noci svatojanské* objevují jeho taje. Neznají ty správné divadelní grify, což nás diváky i panstvo při představení ve hře nejvíc pobaví. Klubko váhá, jestli čekat, až vyjde skutečný měsíc, nebo poslat na scénu člověka s lucernou a skutečnost *prezentovat*. Ve hře potřebují strašného lva, ale dámy se nesmějí polekat, tak je herec uklidní, že to není skutečný lev. Zeď se škvírou je nutná, ale jak ji dostat na scénu a pak zas pryč? Někdo ji musí zahrát a pak odejít. Řemeslníci kutilsky obrábějí svůj příběh v zápasu se skutečností, která klade odpor, ale na druhé straně zas splývá se snem, v němž je Klubko oslem, a odhalují tak bezděky skutečnost divadla: **jiskření rozdílů mezi životní a divadelní pravdou.**

12 Podobný koncept učení líčí Peter Brook jako tajemství samurajů. Prý když dosáhnou vrcholu schopností, mají na ně zapomenout a být jako začátečníci. Když samuraj nedokáže odhodit, co už umí, celou svou fyzickou a mentální výzbroj, a stanout vůči protivníkovi – vůči neznámému – naivně jako dítě, jako síla přírody, bude zabít. Jen když zapomene na možnost vítězství, má šanci. Říká se tomu „umění začátečnicka“. Brookovo podání viz Grotowski, Jerzy. *Wędrowanie za Teatrem Źródła*. Dialog. 1979, nr. 11, s. 94.

O tři sta let později v jiném divadle na divadle autor a režisér Treplev opravdu čeká na východ měsíce a příchod herečky a trne, jestli se sejdou a představení začne včas. Když pak Nina u jezera ve svitu měsíce ztělesňuje jeho představu, že je duší světa a všechno, všechno, všechno prožívá v sobě znovu..., opět se diváci baví na účet tvůrců, jen v komentářích už se neshodnou. Herečku rozčílí, že její syn, autor, prezentuje dekadentní blábol, že tu nesmrđěl sírou ze žertu, ale pro demonstraci, aby vyhlásoval nějaké nové formy umění. Ona na žádné nové formy nevěří, syn je prostě nekňuba. Učitel si myslí, že by se mělo spíš hrát, jak těžký život má našinec. Doktora Dorna ale představení dojalo, cítil prý tvůrčí zápal, chuť odpoutat se od své fyzické existence, odlétnout trochu do výšky.

Čechov zachytil ztrátu sdíleného a potřebu nového divadelního jazyka na obou stranách rampy jako analogii rozpadu sdílení v životě. V té době se Klubkových naivních otázek chopili i odborníci a povznesli je do ranku otázek estetických a sociologických. Otázky, co je v divadle realismus, tvůrčí svoboda či konformita, se však dodnes týkají každého, kdo do divadla ještě chodí. Student Univerzity třetího věku na Akademii múzických umění, věrný návštěvník divadla, si při výkladu o jeho formách a reformách postěžoval: od rána se těší, koupe se, holí, žehlí košili, a pak mu místo normálního Čechova nabídnou nějakou hořící žirafu. Až dodatečně mě napadla odpověď: *Racek* přece v Alexandrinském divadle propadl proto, že ho tam hráli normálně, jak bylo zvykem, podle hereckých oborů. Čechov se po tom debaklu zařekl, že s divadlem skončil. Teprve ty nenormální zkoušky jeho hry, kde Stanislavskij s herci objevili jinou možnost, nám Čechova dramatika zachránily. Další hry psal už pro ně, a ačkoli se mu ani jejich inscenace nelíbily, způsobilo takové hraní jeho dramatu zvrát v pojetí divadla a proměnu jeho „normální“ podoby.

Ten zvrát nevznikl vyhlášením nějakých nových forem, svévolí tvůrců ani na rozkaz, ale reakcí na proměny života. Bývala předtím změna úzu reakcí na proměny umění? Nevím, když ale rozdíl mezi životní a divadelní pravdou přestane jiskřit a pravda mizí v mlze iluzí, začne být snazší manipulace s jejich záměnou. **Režirovat se dá život i umění**, a mluvíme-li o dvacátém století jako o „století režisérů“, vyjadřujeme tu dvojznačnost s přesahem do politiky, stejnou, jakou cítíme i v hesle „století zkoušek“. Ambivalence nezmizí, ani když zúžíme fokus

a řekneme „století Stanislavského“.<sup>13</sup> Je patriarchou divadelních reforem a předkem mnoha reformátorů. Ti, kdo s ním polemizují, často navazují na jeho myšlenky, na jeho žáky a žáky jeho žáků a odpovídají tak i na jeho otázky. Dědictvím jsou přece otázky, ne odpovědi.

Ve své *Odpovědi Stanislavskému* Jerzy Grotowski obdivuje jeho trvalou *sebereformaci* a praktičnost při hledání cest ke skrytým procesům a závidí mu *ten úžasný rejstřík jeho žáků, z nichž tolik dokázalo najít vlastní cestu – někdy jako zlom, jindy jako odraz do dálky, někdy v mezích blízkého spojení s ním*.<sup>14</sup> Důrazem na praktičnost upozorňuje, že na rozdíl od vizionářů začíná pro Stanislavského **reforma divadla jako změna způsobu práce herců na zkoušce**. Obdivuje to tím víc, že ví, kolik to mistra a jeho žáky stálo; sám dobře ví, jak těžké je uhájit si pracovní podmínky. Přesun jeho Teatru Laboratorium z Opole do Wrocławu uchránil soubor před likvidací; ještě roku 1964 byl pro místní funkcionáře příliš extravagantní. Tehdy polští režiséři odpovídali na otázku, čím portrét by chtěli mít v pracovně. Grotowski v té anketě napsal, že kdyby ji měl, měl by v ní portréty mučedníků divadla: Mejercholda, Osterwy, Artauda, Witkacyho a Stanislavského. Tak rozdílné tvůrce prý spojuje podobný osud.<sup>15</sup>

### **Zkouška jako zápas o divadlo – i o život: Stanislavskij**

Při zápasech o podobu divadla v Sovětském svazu bylo nutné vědět, jaký je správný způsob tvorby, a ve třicátých letech už i to, že je životu nebezpečné být *formalistou*. Právě tehdy se odehrává Bulgakovův *Divadelní román*, kde se mladý dramatik konečně dočká zkoušek svého díla a žasne. Slavný režisér Nezávislého divadla (Stanislavskij a MCHAT) nechce, aby herec hrál autorovu oblíbenou scénu normálně, jak se mu to líbilo. Chce, aby nehrál zamilovanost, a jestli je

hrdina s to pro svou vyvolenou udělat cokoli, ať kvůli ní jezdí na kole jen pro ni. Riskantní zkoušení zamilované jízdy utne až karambol. Při zkoušení další scény jsou zakázána gesta; herci mají vést dialog s rukama za zády a vyjádřit smysl jen slovy, bez posunků. Jindy má hrdina dát své milé kytici; jeden po druhém to zkouší každý a režisér je nejlepší, skvělý!<sup>16</sup> Pak zas všichni včetně rekvizitáře píší na neviditelném stole neviditelným perem na neviditelný papír milostný dopis, ačkoli ve hře hrdinka dopis čte. Dramatik nechápe, proč si tak vymýšlejí, proč má škrtat a dopisovat scény, když herci stejně říkají, co chtějí, marní čas věcmi, které sem nepatří, proč ti lidé dělají hlouposti, místo aby chystali premiéru jeho hry. Bojí se, že to nestihnou. Závidí Ostrovskému. Na něj by si netroufli jako na mne, myslí si (my už víme, že troufli); je však jako uhranutý. *Stravován láskou k Nezávislému divadlu byl jsem k němu připoután jako klíště. Večer co večer jsem chodil na představení...*<sup>17</sup>

Zde končí příběh, který z dramatických třicátých let v MCHATu výtěžil Michail Bulgakov a nechal ho nedopsaný. Vysvětlil to mystifikačním úvodem: jde o zápisky sebevraha, který neměl s divadlem nic společného. Všechno je to sice výplod choré fantazie, ale Bulgakov to vydá, vždyť jde o zoufalcovo poslední přání.

Vydání se *Divadelní román* dočkal až pětadvacet let po autorově smrti<sup>18</sup> a ještě i tehdy v divadelním světě explodoval jako granát vržený do svatyně. Po éře velebení Stanislavského jsme nad tím románem, který se tu objevil už rok po vydání (1966), slzeli smíchy tím spíš, že nešlo o Klubka, ale o vzor profesionality. Bulgakov vzal na mistra kartáč a bez ideologického nánosu zasnily paradoxy

13 V Paříži se v roce 1988 konala konference Le siècle Stanislavski za účasti tak rozdílných mistrů z divadelního světa jako Stella Adler, Augusto Boal, Otomar Krejča, Sydney Pollack, Jerzy Jarocki, Georgij Tovstonogov, Yutaka Wada a další.

14 Grotowski, Jerzy. *Odpověď Stanislavskému*. In *Texty – Teatr Laboratorium*, třetí část, ed. a překlad Jana Pilátová. Praha: Pražské kulturní středisko a Městská knihovna v Praze, 1990, s. 164, 176.

15 Jerzy Grotowski v anketě *Czyj portret? Teatr* nr. 21. Dle Zbigniew Osieński. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: PIW, 1980, s. 145.

16 Je mnoho svědků, že to není ironie. Vachtangov líčil svým žákům, že na zkouškách předehrával Stanislavskij kteroukoli roli tak geniálně, že kdyby při tom mohli být diváci, byla by to prý ta nejúžasnější představení MCHATu. Viz Osieński, Katarzyna. *Jewgenij Wachtangow – Co zostaje po artyście teatru? Wrocław: Instytut Jerzego Grotowskiego*, 2008, s. 72-73. Autorka cituje z paměti mnoha herců, zde Borise Věršilova.

17 Bulgakov, Michail. *Divadelní román*. Praha: Svět sovětů, 1966, překlad Alena Morávková.

18 Bulgakov byl od konce dvacátých let umlčován; napsal Gorkému a Stalinovi žádost, aby mohl buď emigrovat, nebo pracovat v divadle. Na Stalinův pokyn byl 1930-1936 v MCHATu dramaturgem; chránilo ho to i ničilo. Zemřel r. 1940, vydání svého životního díla *Mistra a Markétky* se nedočkal (román vyšel až r. 1967).

jeho tvorby tak, že groteska – vzhledem k proklamovanému realismu – vznikala sama. Byla v životě a autor ji jen přesně podchytil – podobně jako třeba Vsevolod Mejerchold; byla to pravda, proto to bylo neodpuštělné. Smysl těch geniálních nesmyslů byl zamaskovaný doktrínou a oficiální podobou Mistra, které skrývaly jak jeho rozpory s režimem, tak umanuté hledání pravdy divadla.

Jeden z mistrových žáků, Vasilij Toporkov, jenž s ním v letech 1932–38 zkoušel *Mrtvé duše* (dramatizované Bulgakovem) a pak *Tartuffa*, o tom vydal svědectví až roku 1949. V knize *Stanislavskij na repeticii* (Stanislavskij na zkoušce)<sup>19</sup> cituje z rukopisu satirického díla zemřelého nejmenovaného dramatika i tu zkoušku s bicyklem a dodá, že posměch nezabránil vtípalčkovi vystihnout podstatu mistrový práce s herci. Cílem metody fyzických jednání je **pravda života a pravda divadla v jednom**. Také on líčí psaní imaginárních dopisů a další cvičení a jeho popis zkoušek se Stanislavským v ústraní je obdivným pohledem na totéž, co viděl Bulgakov: na bourání stereotypů a hledání úkolů – překážek, aby se při jejich zmaňání člověk projevil pravdivěji než v životě a **život v umění byl živější než běžný život**. Mistr nechystá premiéru a jeho žáky jsou jen ti, kdo ho ctí a chtějí s ním trpělivě hledat. Každý prvek akce, uchopení pera například, se dělí na mnoho dějství, aby jej herec zažil jako životní proces, a navíc i s různými variantami, aby ho mohl pochopit líp než v životě.

Stanislavskij nelpěl na svých starých pravdách, ačkoli v divadle pod vedením komisaře už platily jako dogma.<sup>20</sup> Starým sešitům nevěřte, spalte je, říkal. Úspěch systému ho ničí, už to ví; a nemoc, izolace i počínající čistky ho brzdí i pohánějí zároveň. Celý život pracoval na rozvoji své metody a teď, starý a bezmocný, se z ní chce vysvobodit. O tom Toporkov nepíše, věnuje se hlavně popisu úkolů a záznamům komentářů a ideologii dodává jen jako kečup. Že ale herec může stát nebo i mlčet ve špatném rytmu nebo že jeho jednání chybí přesná dikce, zaráží i Toporkova, který sem přišel už jako zkušený praktik.

**Má říkat podtexty:** slova jsou jen deset procent toho, co se vám honí hlavou, řekněte si i to ostatní, ať víte, co neříkáte; pak tím můžete žít, nabádá učitel. (To je přece princip Vyskočilova dialogického jednání!) Zabydlet se v divadle jako v Orgonově domě, aby se zjistilo, jak rodina funguje, a další divné věci, jaké herci při zkoušení *Tartuffa* řešili, to bylo k politování či pro smích i blízkým kolegům; mistr zdětinštěl. Z překryvu svědectví ironika a ctitele pod dozorem komisaře se vynořuje směšný, úžasný a podezřelý **Stanislavskij jako tvůrce jiné zkoušky**.

Co vlastně chtěl? Zkoušky nejen na představení, takové, při nichž by herec objevoval, proč potřebuje partnery a jak se může od nich učit. Také aby se herec na zkoušku připravoval a uměl cvičit doma, jako to dělá každý houslista, tedy jistý druh cvičení a skic. Zkouška může být nácvikem, domluvou profesionálů i řemeslníků, ale i evokací ducha textu, nebo života. Převědme si to do reality. Zprofanovaný termín *metoda fyzických jednání* znamená úkol: co má herec dělat? Má jednat a uvědomovat si, co se děje. Reagovat na podněty kolegů a překážky svých záměrů. Čím přesněji je bude vnímat, tím líp jim bude odpovídat, učí se totiž rozpoznávat je. Když přitom budeme *dané okolnosti* chápat jako to, s čím zápasí každý, nejenom herec, uvidíme, že takový přístup oživuje nejen divadlo. Takovou zkoušku – dílnu zkušenosti i přichystané zkušenosti (cvičení) – začali znovu objevovat dvacet let po smrti Stanislavského Grotowski, Brook, Barba a další. Proč znovu? Alespoň ze dvou důvodů. Ten evidentní je, že *dané okolnosti* třicátých let vyřadily z divadla i ze života Mejercholda a další tvůrce, zatímco Stanislavského nadřadily divadlu a vzaly mu smysl života.

### Zabíjení a křížení zkušenosti

Stanislavskij nebyl pouze směšný či úžasný: jeho „systém“ byl i postrachem, když ho „v socialistickém táboře“ zavedli jako vzor socrealistického divadla. Nešlo jen o estetiku (o drama a inscenaci), ale i o zkoušky pojaté jako technologie výroby představení. Zkouška, Molièrovo útočiště, se dala o tři sta let později ve jménu Stanislavského kontrolovat. Čtené zkoušky byly prověrkou ideovosti díla a další práce prokázala, *na které straně barikády režisér stojí*. Kdo to dělal jinak, byl

<sup>19</sup> Toporkov, Vasilij. *Stanislavskij při práci*. Praha: Osvěta, 1961, překlad Amalie Šoršová.

<sup>20</sup> Jako nepřátelé státu byli ve třicátých letech zavražděni „formalisté“ Mejerchold, Mandelštam, Babel a spousta dalších, jiní byli léta vězněni. Stanislavskij intervenoval ve prospěch svých kolegů a přátel marně.

podezřelý z režisérismu.<sup>21</sup> Táž nadávka ale zahrnovala i režiséry hájící tvůrčí svobodu a svrchovanost umění, což zvyšovalo zmatek a nejistotu – i šance udavačů.

*Nemožno na jvišti dále trpět naturalismy vyhlašované za sloh Stanislavského a kryjící jeden z nejpěšších nešvarů, šmírácství,*<sup>22</sup> zapsal si do deníku 3. srpna 1957 Emil František Burian. Svou euforií všechny strhoval, a že má na jedné zkoušce víc nápadů než jiní za rok, o něm říkali i jeho nepřátelé. A přesto mu spolupracovníci, zvláště ti mladí, utíkali ke konkurenci; některým se vzdaloval svým stranictvím, jiní ho zas díky tomu „měli na lopatě“. *Když padl Stalin, odhalili v divadle kult osobnosti E. F. B.,* vzpomíná herečka Marta Kučírková; roku 1956 *byli ochotni Buriana odstřelit. Oni nesnášeli tu jeho vůdčí roli.*<sup>23</sup> Zdrtilo ho to.

Jeden tehdejší bojovník **proti kultu osobnosti režiséra** o tom roku 2005 napsal: *až s odstupem doby jsem přišel na to, že jsme neměli ve své kritice pravdu my, ale ani E. F. B. Jeho divadlo bylo divadlem autorským a tím mělo zůstat.*<sup>24</sup> Ani po letech neví, co to provedli člověku, který žil divadlem. Což byla tehdy možná nějaká autorská divadla? V lednu 1959 si Burian zapsal: *D 34 zápasí o socialistický realismus bez podpory strany.* V březnu už vnímal, že *kampaň, která dopadá na mou hlavu, je hon na člověka. Mám se uhnat a zalknout.*<sup>25</sup> Jan Burian si píše s mrtvým otcem, aby pochopil, co jako „koryfej avantgardy“ zažil a jak mohl vykonat tolik práce jen za čtrnáct poválečných let. I ti, kteří jej opouštěli, dnes vidí, za co mu vděčí a kolik inspirace od něj načerpali. Jako by Burian sdílel osud učitelů, s nimiž žákům vyroste křídla, ale létat s nimi nesvedou. Síla učitele je tísní, a tím je nutí osamostatnit se, vyletět z hnízda. Trpký příběh učitele, jemuž žáci neodpustí, že je poznal jako bezmocná mláďata a ve svém

21 Zastánci herecké volnosti, kteří soudili Buriana za despotický „režisérismus“, by si měli (...) všimnout, že tu se svými herci hledal ztracenou rovnováhu, kterou způsobili jak herečtí virtuosové, tak různé utopické vize „nadrutek“. Hyvnar, Jan. Metaforizované herectví v Burianově syntetickém divadle. In Disk. 13. 9. 2005, s. 83.

22 Zápas o možnost tvorby u nás v době procesů a poprav sleduje v dobových svědectvích syn E. F. Buriana. Podezření, že zemřel na objednávku, souvisí s tím, že protestoval proti uvěznění Mejercholda (1937) a snad psal i Stalinovi (čímž se odhalil jako trockista). Viz Burian, Jan. *Nežádoucí návraty E. F. Buriana.* Praha: Galén, 2012, s. 359–360.

23 Kučírková, Marta. Tamtéž, s. 270.

24 Tamtéž, s. 272. Daneš, Ladislav. *Můj život s múzami, televizí a tak vůbec.* Praha: Malá Skála, 2005, s. 70–71.

25 Tamtéž, s. 458, 425.

rozletu si neuvědomují, co jim dal, však tentokrát překryla politika. Žádný tvůrce politice neunikne, ale s ideologií je to nemoc – a se Stranou už je nevyhléčitelná.

Těžko zjistit, jak to bylo se Stanislavským; vždycky o sobě prohlašoval, že je zoufale apolitický, ale i jeho prokletím byla politika. Zradili ho a ještě i posmrtně zabijeli jeho děsní ruští žáci, říkal Grotowski. Nepomohli mu ale ani ti, kdo po turné MCHATu (1922–1924) zůstali v Americe a udělali tam skvělou kariéru, přestože jeho další vývoj neznali a to, co předávali jako Stanislavského metodu herectví, dostávali jejich žáci jako konzervu s prošlou zárukou. U nás byla stejně zkažená. Nikdy se tolik nemluvalo o tom, že na scéně se má otevírat život lidského ducha; nikdy se herci tak nepřehrabovali v duších; a když je otevřeli, kde nic, tu nic; ani život ani duše ani duch. Duch zkoušky ovšem nezmezil jen kvůli ideologii, rutině, epigonství či sporům o dědictví loga. Hlavní důvod, proč musíme objevovat všechno znovu, je věčný. Rozhoduje zkušenost a ta se nedá předat z ruky do ruky jako cihla; každý ji musí získávat sám. Ani *připravená zkušenost* různých cvičení se nedá předávat. Učení je rekonstrukce zkušenosti, říkal John Dewey, tvůrce pragmatické pedagogiky. Lpěním na originálu, **bez rekonstrukcí zkušenost degeneruje** a vězni nás ve „vím, že vím“.

*Vždyť já vím, že jsem pro vás něco jako mamut. Mamut metody Stanislavského,*<sup>26</sup> řekl nám Jerzy Stuhr po představení Süskindova *Kontrabasu* (sám si ho režíroval a hraje ho už třicet let). Vyprávěl, co mu kolegové provedli: do sklepní scény Starego Teatru, kde hrává, pozvali kontrabasisty krakovských symfonických orchestrů. Přišlo jich kolem dvaceti, začali ho poslouchat a za chvíli mu začali přizvukovat: „jasně, kolego, tak to je, život nanic a blbé povolání.“ Spletli se a uvěřili, že se jim zpovídá kontrabasista. Süskindovým textem totiž herec oslovuje diváky. Když měl pan Stuhr na DAMU roku 1992 zkoušku (prý technickou), taky jsme párkrát spletli, kdy se k nám obrací jako k divákům a kdy jako k pomocníkům. Text jsme neznali, a tak jsme lezli basistovi do scény nebo zas nereagovali na Stuhrovu prosbu. Všechno bylo doopravdy. Co herec našel ve Stanislavském, je jeho. Ví, že není mamut (říká „pro vás“); navzdory pověsti Stanislavského se ale nebojí být jeho mamutem v našich očích. Sám si ho objevil. Každý si musí Ameriku objevit sám.

26 Stuhr, Jerzy. Srdeční choroba neboli můj život v umění. SAD. 1993, č. 3, překlad Jana Pilátová.

Anebo nemusí, když nechce nebo se bojí. Roku 1992 měl Peter Brook ve Vídni dílnu pro mladé režiséry ze střední a východní Evropy, kde je zasvěcoval do tajemství povolání. Jeden z nich si všiml, jak strašně „brookovatá“ byla většina jejich etud. Měli mistra načteného a nakoukaného a dělali etudy tak, aby se mu líbily či aby se mu zalíbili. On je prý upozornil, že jeho tajemství z něj stejně nevypáčí. Mohli by objevit to své, ale s cizí výbavou ho nenajdou. *V divadle má smysl poctivě odhalit, co je nepravdivé, což se nepodaří, dokud nedáme do hry to, co je doopravdy naše,*<sup>27</sup> řekl Brook. Odhalit, co je nepravdivé, to je jiná ambice než odhalit pravdu. Nepravda se dá v divadle dobře poznat, chce to jen vnímat rozdíl mezi divadelní a životní pravdou, jiskření mezi nimi a kritéria nad nimi. Neotevírat lidem oči sekerou, ani jim je nezavírat iluzí. Tak vidí k stáru svůj úkol mistr burcování i mistr kouzel *Snu noci svatojanské*.

### Nové možnosti a staré zvyky

Jak viděl samouk Brook svůj úkol za mlada? *Měli jsme s Charlesem Marowitzem velice silný pocit, že se některé základní zdroje divadelního výrazu zanedbávají, a proto jsme se rozhodli dát dohromady skupinu herců a hereček, s nimiž bychom tyto problémy studovali, vzpomíná.*<sup>28</sup> Roku 1963 vybrali z adeptů dvanáctičlennou skupinu a díky benevolenci Královského shakespearovského divadla mohli dvanáct týdnů osm hodin denně zkoušet bez tlaků na výsledek použitelný pro divadelní provoz. Tehdy to bylo *nové území, žádné vzory neexistovaly*. Z reformátorů znali Artauda a podle něj svůj projekt nazvali Divadlo krutosti. Když Brook zjistil, že v Polsku provádí *Jerzy Grotowski experimenty, které jsou velice přesné a (...) systematictější, než byly ty naše*, prý se mu ulevilo, že není sám.<sup>29</sup>

Vynalézali cvičení bránící uplatnit konvence a klišé, a tím objevovali nové možnosti. Marowitz si ale všiml, že když herci poznali, oč jde, už to nehledali: *začali to až s hrůzou lehkově vyrábět*. Za chvíli *byli zrovna tak zběhlí v klišé nenaturalistických zvuků a pohybů, jako bývali v klišé dramatických*. Kdyby se Artaudovy vize uskuteč-

nily, stejně by se vzápětí zkonvencionalizovaly a zkomercionalizovaly,<sup>30</sup> napsal Marowitz a Brook shrnul, že svěrací kazajky **zvyku nás nezavírají možnost dělat cokoli**: „spontánní“ výrazy herců jsou odkoukané. *Kdyby Pavlovův pes improvizoval, stejně by slinil, když se ozve zvonek; jenomže by to s jistotou považoval za osobitý projev. „Sliním,“ pravil by celý bez sebe nad svou smělostí.*<sup>31</sup>

Režisér Alfréd Radok se o projev bez manýr tehdy pokoušel bez cvičení, jen způsobem práce s herci. Nedával se odradit střety s nimi ani s institucemi; tvořil své jedinečné inscenace na náročných zkouškách – ovšem za cenu řetězce vyhozů a hledání práce v dalších divadlech. Herci se proti napjaté atmosféře práce s ním bouřili, i když věděli, že je umí dovést k úspěchu. Neměl herce ochotné cvičit, ale dovolil jim zkoušet napřed pouze technicky. Svému asistentovi Václavu Havlovi prozradil, že *technicky správný výraz herce je základní zbrání proti manýře*. Po měsíci práce, kdy se směl užívat jen věcný, přesný a organický pohyb, hlas i dech, si herci zvyknou odkládat své návyky a začínou normálně chodit a mluvit, píše Havel roku 1963. *Jsou v tomto okamžiku v jistém smyslu docela nazí – jsou však zároveň potenciálně nejbohatší*. Pak začíná druhá etapa, tvorba postav. Režisér neprozrazuje, co potřebuje, aby to herec nedělal na zakázku, a tak jde do tuhého. Evokuje, podněcuje i provokuje, aby naboural krunýř úspěchů a donutil herce zareagovat. K Radokově proslulé zkouškové provokaci patří dotaz zasloužilému umělci, za co vlastně ten titul dostal. Po bouřlivém odchodu do šatny a Havlově přemlouvání se herec vrátil na scénu a byl živý jako nikdy. Havel to nazval *herectví živoucího procesu*, což zní jak od Grotowského, ale v divadle zasloužilých umělců to byl masakr: oni trpěli, když se nemohli prezentovat. Prý se před blížící se premiérou báli a ptali se, *kdy už konečně začnou „opravdu hrát“*. Radok odpovídal, že – *jak on doufá – k tomu nikdy nedojde*.<sup>32</sup> To mu mnozí neodpustili, ani když výsledkem toho trápení byla skvělá inscenace.

Radokova práce s herci sledovala podobný cíl jako práce Grotowského nebo Brooka. Tehdy se na zkouškách spousta času propovíдалa, ale oni šetřili slovy. Dohadovat se a vysvětlovat je ztráta energie. Má to smysl až po akci, nebo to vůbec

27 Cieplak, P.; Brzoza, Z.; Kilian, J. Poszukiwanie międzykulturowego Boga. Dialog. 2005, č. 5, s. 185–195.

28 Brook, Peter. Divadlo krutosti. In Pohyblivý bod, op. cit., s. 67.

29 Brook, Peter. Nitky času. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 133, překlad Jan Hančič.

30 Marowitz, Charles. Divadlo krutosti. Divadlo. Březen 1969, s. 56–72, překlad František Fröhlich.

31 Brook, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988, s. 157, překlad Alois Bejblík.

32 Havel, Václav. Radokova práce s herci. Divadlo. Květen 1963, s. 56–61.

není nutné. Nutné je **napřed to udělat**. Radok při zkoušce *Ženitby* chtěl, aby při přemlouvání Podkolatova Josef Bek jako Kočkarev přerušil větu, šel se kouknout do kamen a pak se vrátil a dokončil ji. Herec chtěl vědět, proč. Nevím, řekl Radok, ale bude to tak lepší. Ta scéna pak spolehlivě vyvolávala bouři smíchu. **Vědět neznamená rozumět**, a když herec věděl, že neví, sám to chtěl pochopit. Víc než vysvětlování pomáhá jasný úkol a provokace.

Život se nemusí vysvětlovat, ale vyvolávat, říkal Grotowski. Při zkouškách býval tichý a pekelně soustředěný, a když jednou z ničeho nic při nudné scéně zařval stop, herečka ve střehu se obrátila, aby se bránila. Usmál se: „To je rozdíl, co? Teď tu jsi.“ Rozdíl je ale i v tom, že Radok dělal tak skandální věci v divadelní instituci se stranickým a odborovým výborem. Jeho *Hra o lásce a smrti* (1963) byla režijním a prostorovým řešením i po smyslu blízká Grotowského *Vytrvalému Princí*, a dokud jsem ho neviděla, byla mi měřítkem kvality. Chyběla jí ale ta neuchopitelná a přitom zásadní kvalita z „akumulátoru zkoušek“. Lidé, kteří se mají rádi, ho nabíjejí jinou energií, proto je takový rozdíl mezi riskantní prací se souborem v angažmá, nebo se zaangažovanou skupinou, natož pak s nadšenci, kterým jde v divadle o život.

Zkusme se na to ale podívat i z hlediska herců; uvědomit si, jak bezpečné jsou pro ně konvence a osvědčené divadelní figle a jak opovážlivé je zbavovat je těch opor. Jsou jako šnek vytahovaný z ulity. Havel přesně poznal, že jsou v té chvíli *docela nazi*. Že jsou přitom zároveň *potenciálně nejbohatší*, je sice důležité pro dílo, ale pro ně je to těžké. Pro režiséra jsou omyly a chyby při zkouškách inspirací, jakou by ze života tak snadno nenačerpal. V životě se snažíme pokud možno nic nedělat, a tím pádem nic nezkatit; při zkoušce se to dá zkoušet v bezpečí. V životě dění spíš brzdíme, aby se nic moc neměnilo, ale na divadle nás zajímají dramata a krize, proto se má na zkoušce dění odbrzdovat, a ať už zásluhou, či vinou režiséra, to má způsobit změny. Představy o tom, co bychom chtěli, se na zkouškách korigují; ukazuje se, co můžeme a čeho jsme schopni. Jenže co když to není nic pěkného? Jaképak bezpečí! Považme, jak je herec zranitelný oproti spisovateli, skladateli či malíři, který si může hledání toho pravého slova, rytmu, odstínu nebo linie odbýt beze svědků. Pisatel se zlobí, když mu přes rameno koukáme do poškrtného rukopisu, malíř nám dovolí uvidět až hotový obraz, skladatel uslyšet kompozici,

kteřá neprozradí jeho trápení. Jak odvážný je ten, kdo dovolí, aby ho při hledání, v nejistotě, zmatku a zahanbující nešikovnosti viděl nekdokoli, ale kolegové a konkurenti, na nichž závisí. Jak musí věřit jim i smyslu té práce, aby se mohl vydat všanc, když přitom každý z nich může jedním rázem, náhodou nebo schválně, jeho dílo zničit. Vlastimil Brodský říkal, že v příštím životě bude malířem, aby jeho práce závisela jen na něm. Je prý strašné, že ji může jeden hlupák jedním rázem zničit. Jenže právě proto, že v divadle jeden může vmžiku zničit práci všech, je to i tak, že jeden každý může svou duchapřítomností v té chvíli všechno zachránit. Na každém záleží. To je to úžasné i děsné; tak jako v životě. Právě tím je divadlo tak přesným trenažérem života. Kruté je i bez Artauda.

A teď si představme, oč je to pro herce těžší, když přijde obecenstvo – a přijít může kdokoli. Latinské přísloví praví, že senátoři jsou dobří mužové, ale senát zlá šelma. Reakce hlediště, smích, odchody, šum a poznámky mohou zničit naděje všech tvůrců, ale co herec, který se v těch reakcích diváků poznává jinak, než jak se zná, a musí přitom pokračovat? Jak se ubrání? Není nic divného, že má chuť zmocnit se vlády nad obecenstvem – nebo mu vyhovět.

### Je možné ručit sebou?

Když se herec té krutosti nebojí a dá za pravdu Artaudovi, že *herec má být jak za živa upalovaný mučedník, který nám ještě z hranice dává znamení*, a když je jich víc a společně věří, že ze snahy vyžrát na osud vyrosté jen strach ze života, který nám brání žít a nestydět se za to, vznikne soubor jako Grotowského Teatr Laboratorium. Zprávu o něm pak může kritik nazvat *Obnažený herec v chudém divadle*.<sup>33</sup> Ryszard Cieślak byl v šedesátých letech ztělesněním té ideje. Divadlo pro něj bylo mytickým bitevním polem, kde se vydával bez rezerv a vyvracel tak představu, že skutečně je to, co je tam venku, za dveřmi. Byl to dar divákům, i když jich bylo jen odpočítaně (na *Vytrvalého prince* ve Wroclawi třicet čtyři a ve světě nanejvýš sto). Měly to být osoby, ne publikum, ale na zájezdech to občas byl senát, a tak bolely i ovace. Doma se hrálo bez potlesku, do ticha. Když na to Ryszard Cieślak, ikona

33 Hořínek, Zdeněk. *Obnažený herec v chudém divadle*. Divadlo. Říjen 1966, s. 43-52.

této práce, po letech vzpomínal, nelitoval. Cítil se tak živější, chtěl to; věděl, že *když něco chceme, musíme za to ručit sebou*.<sup>34</sup> Zemřel roku 1990 ve třiapadesáti letech.<sup>35</sup>

Grotowski tvrdil, že námaha a riziko umocňují proudění života, a provokoval je,<sup>36</sup> ale vyvažoval je péčí o bezpečí. Zákulisní neomalenosti a vtipy na něčí účet byly vyloučené. Dbal o vzájemnou úctu v souboru i o úctu k prostoru, rekvizitám a všem nástrojům práce. Pečoval o detaily na zkouškách, při představení i v provozu divadla: dochvilnost na minutu, přesnost na centimetr, čistota, pořádek. O pracovních problémech se mluvilo při práci, ne stranou. Na přímo volí člověk slova tak, aby se ten, koho se to týká, mohl podílet na řešení. V soukromých hovorech užije našťavané výrazy (děsné, hrůza, blbec atd.) a ty se na dotyčné či na problém nalepí a špiní je. Slušnost, spolehlivost, diskrétnost, běžné ctnosti jsou nutné, aby se vize nehroutily pod prkotinami a herec pod uštěpačnými pohledy. Díky respektu k práci mohli cvičení a zkoušky sledovat roku 1968 i stážísté a od herců se učili být odvážní, když pak před nimi měli zas oni odhalit své zahanbující pokusy. Hledám-li, jakého ducha zkoušek a učení jsem zažila v Teatru Laboratorium, myslím, že to byl akumulátor nejen díla, ale i života; a určitě to byl i trénink na schodech poznávání toho, co všechno ještě nevíme.

Víme už ale, že v šedesátých letech se žilo na doraz, že v běžných divadlech se zkouší jinak než ve studiích či ve skupinách, že herecká cvičení nejsou extravagance a ztráta času ani všelék, ale mohou být jak univerzálním doplňkem zkoušek, tak specifickou přípravou k určité inscenaci. Víme také, že otázka, zda se herci mají něčemu učit, nebo spíš odnaučit, je pošetilá, zvláště když se už řada herců hlásí k autorství svých představení a vede je k takové poctivosti, jaké jsou schopni. Jak metoda fyzických jednání, tak třeba Mejercholdova biomechanika a další rigorózní cvičení jsou **tréninkem osvobozování**: herec se jimi **odnaučuje diletantství**.

34 Cieślak, Ryszard. Górnicy. *Didaskalia*. 2006, s. 99.

35 V divadle Odéon, kde se r. 1966 stal *Vytrvalý princ* – Cieślak zjevením nového herectví, na něj 9. 12. 1990 vzpomínali bok po boku Grotowski a Brook, který s ním pracoval na *Mahábháratě*. Viz Osiński, Zbigniew. *Homage à Ryszard Cieślak. Spotkania z Jerzym Grotowskim*. Gdaňsk: Stowo/obraz terytorija, 2013, s. 118.

36 (...) *tep života se stává mocnějším a artikulovanějším ve chvílích intenzity, nebezpečí. Nebezpečí a šance jdou spolu. Nelze být na výši než vůči nebezpečí. Tvář v tvář výzvě dosahují lidské impulsy rytmu*. Viz Grotowski, Jerzy. *Performer. SAD*. 1999, č. 3, s. 101, překlad Jana Pilátová.

Dokud neví, že neví, svazuje ho to stejně, jako když ví, že ví. Snad už i skeptici za to půlstoletí pochopili, že **nejde o nácvik forem, ale schopností**. Vlastně za sto let, vždyt už u Mejercholda si herci mohli vybrat buď biomechaniku, nebo box – a obě cvičení byla „transformační“.<sup>37</sup>

Rozdíl mezi herectvím prožívání a tím, které můžeme nazvat herectvím uschopňování či proměny, je zřetelný v příkladu Jana Fersleva z Odin Teatret. Eugenio Barba dal herci, který byl v inscenaci *Kaosmos* strážcem brány, za úkol naučit se žonglovat noži; zvládl to a režisér to brzy po premiéře vyřadil. Proč to ukazovat, když Jan vnímal přesněji než předtím, když už byl lepším strážcem. Barba pokaždé hledá pro každého herce úkol na míru, říká, že režisér nemá usnadňovat, ale hledat ty pravé překážky. Jen rutiněři ještě věří na „metody“. Barba ani Brook neřeší, zda herci pomůže metoda fyzických jednání nebo biomechanika, hledají pro něj úkol, jímž by rozvinul své možnosti, nejen úkol, jímž by naplnil jejich představy o díle.

Hlavní změnu však vidím v tom, že jsme si uvědomili propojenost herce a režiséra. Grotowski by bez Cieślaka nebyl tím, kým byl, Cieślak by nebyl sebou bez Grotowského. Stanislavskij inspiroval své žáky, ale i oni jeho; bůhví, zda by bez vzpurného žáka Mejercholda došel k fyzickým jednáním. **Vzájemnost** jsme v úctě k autorství režiséra dlouho ignorovali.

### Co bylo

Teatrolog Milan Lukeš, někdejší šéfredaktor časopisu *Divadlo*, byl koncem šedesátých let v Americe a o tom, čemu se pak začalo říkat druhá divadelní reforma, měl odtamtud zprávy z první ruky. S odstupem soudil, že ta reforma *oplývala talenty, exhibicionisty i šarlatány, ale skutečného génia, vrostlého do tradice a vysoce originálního zároveň, měla jediného – Jerzyho Grotowského*, od něhož *prý všichni (Brooka nevyjímaje) opisovali*.<sup>38</sup> Myslím, že nevnímal jejich vzájemnost. Brook a Grotowski jsou každý svůj, každý je jiný, ale patří k sobě jako jin a jang. S pomocí jednoho

37 Beatrice Picon-Valin sbírala svědectví žáků Mejercholdova Studia. Na tato cvičení vzpomínala Jelena Ťjapkina, která si vybrala box. Z referátu na konferenci *Praktyki teatralne Wsewolda Meyerholda* v Institutu Grotowského, říjen 2013.

38 Lukeš, Milan. S Dionýsem divno hrát. *SAD*. 1994, č. 3, s. 14.

můžeme lépe poznat druhého; tak to dělali i oni. Odpovídají na výzvy doby různě, ale tím tvoří rozpětí možností divadla; na rozhodující úrovni se přitom setkávají.

Příznačné je, že oba zásadní texty druhé půlky dvacátého století, které se staly biblí hledačů nového divadla po celém světě, Brookův *Prázdný prostor* a Grotowského *K chudému divadlu*, byly dílem praktiků, věnovaly se hlavně zkouškám a cvičením a dávaly zprávu z obou stran „železné opony“. V každé přitom figuruje i autor té druhé. Obě vyšly v roce 1968, jako by se touha po proměně divadla zformovala na různých místech zároveň a začala v oponě provrtávat díry a hledat spojení. (Příznějme, že bez pomoci z druhé strany to nešlo. *Towards a Poor Theatre* s Brookovou předmluvou vydal v Dánsku Grotowského žák Barba; chvíli se zdálo, že na tom Odin Teatret zbankrotuje, ale dobře to dopadlo.)<sup>39</sup>

Nebyl to ovšem první pokus o spojení. Díru provrtával i polský teatrolog Jan Kott, jehož interpretace vytáhly Shakespeara z krunýře klasika. Brook je vzal za své a v tom duchu vytvořil svou inscenaci *Krále Leara* jako výraz naší doby (1962). Kott je prý jediný autor, píšící o alžbětinské době, který pokládá za samozřejmé, že každého z jeho čtenářů někdy vzbudila o půlnoci policie. S ním začal Brook uvažovat, kolik vlastní zkušenosti s tím, co sděluje, musí mít teoretik, režisér či herec. V britském závěťtí prý mají starost jen o správný styl. Mohou vůbec lidé za zdí s břechtanem chápat drsnou realitu? *Dnes má právě Polsko nejbliže k vření, nebezpečí, intenzitě, imaginativnosti a každodennímu zapojení člověka do společenského dění*, tuší Brook a zvažuje, jak se má metafyzika k politice a jakou magií je spojit.<sup>40</sup> Myslí přitom na Grotowského, s nímž skupina Divadla krutosti dva týdny pracovala. Prý to byla série šoků: poznali vlastní úhybné manévry a triky, ucítili své nevyužité rezervy a žasli, že někde na světě je herectví uměním naprostého odevzdání, umění řeholní a totální.<sup>41</sup> Brook vidí styčné body práce Grotowského a své i to, že se jejich životy a divadla téměř ve všem liší. Ve své knize nazval jeho divadlo svatým a své divadlem drsným a bezprostředním.

Myslí na své inscenace Shakespeara, ale i na hru Petera Weisse *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata, jak bylo předvedeno chovanci blázince v Charentonu v režii Markýze de Sade*, kterou nazkoušel s účastníky Divadla krutosti a s herci shakespearovského souboru tak, aby *dala divákovi ránu do zubů, pak na něj chrstila ledovou vodou, přiměla jej inteligentně zhodnotit, co jej potkało, pak ho kopnout do rozkroku a znovu přivést ke smyslům*. Brook v ní užívá, jak říká, třesku ze srážky stylů, srážky komického a vážného, lidového a vznešeného, intelektuálního a fyzického,<sup>42</sup> jako by hledal onu kantorovskou zeď, kterou je třeba prorazit. Zkoumá to zanícené odhodlání změnit člověka i svět, jaké hra tematizuje a *Living Theatre* reprezentuje na ostro. Nehledá ale přechod od divadla otázek k divadlu odpovědí, jak chtěl Julian Beck, nýbrž něco jiného. Připomínám Brookův útok na diváky, abychom viděli *Tragédii Carmen* v pravém světle a uvědomili si, kudy k ní dospěl; nevědět, odkud má dílo svou podobu, ke komu míří a kdy, znamená netušit, oč tvůrcům šlo a jak se jim to povedlo. Ať chceme, nebo ne, máme přece politiku za nehty my i herci. Ve filmu, který z inscenace *Marat/Sade* vznikl, sledujeme bravurní přehlídku divadelnosti, politický apel a podobenství světa v jednom, tedy něco velmi odlišného než ve zfilmované *Tragédii Carmen*.

Brookovi se podařilo realizovat řadu velkých a působivých inscenací, ale nepřestal přitom snít o možnosti systematictější zkoumat, jak se účinně dotknout diváků i bez politických či estetických šoků. Za nejlepšího herce, s jakým kdy pracoval, pokládal Ryszarda Cieślaka, za prozářené a precizní inscenace obdivoval Grotowského, ale ještě víc ho obdivoval za to, že *ovládl strategii, která mu umožnila získat pro své hledání, jež bylo v jádru tajně mystické, podporu komunistického režimu*.<sup>43</sup> Grotowski to uměl díky polské a ruské zkušenosti.

Už roku 1954 chtěl jako student režie objevit tajemství Stanislavského. Nehledal ale dokumentaci slavných inscenací. Hledal v denících zkoušek a nejvíc prý našel u Toporkova. Když pak roku 1956 studoval v Moskvě a sháněl žáky MCHATu a jeho Studií i mezi svými učiteli na GITISu, nebylo už hlavní **odhalování nitra**, ale **odhalování kultu osobnosti**. Lidé se přestávali bát odlišit se od

39 Archiv Institutu Grotowského má překlady *Towards a Poor Theatre* v 19 jazycích; nejsou všechny.

40 Brook, Peter. *Stalo se v Polsku* (1964). In *Pohyblivý bod*, s. 54–56.

41 Brook, Peter. Grotowski. Tamtéž, s. 49–51. Jde o předmluvu k *Towards a Poor Theatre*.

42 Brook, Peter. Injekce od Petera Weisse. Tamtéž, s. 56–59.

43 Brook, Peter. *Nitky času*, s. 133.



davů, začínaly rehabilitace, bylo možné se ptát. Grotowski se pídil po pamětnících Stanislavského i jeho neposlušných žáků (Mejercholda a Vachtangova).<sup>44</sup> Jeho profesor Jurij Zavadskij, ve Vachtangovově *Princezně Turandot* princ Kalaf, prý ale víc než o umění mluvil o životě; varoval ho před kompromisy v tvůrčí práci, jimiž dosáhl úspěchů a výsad, ale připravily ho o radost a inspiraci, a vzpomínal na dávno zapřené kolegy, od nichž se tolik naučil. Od účastníků brutálních zápasů ruské kultury tak Grotowski hned na startu zjistil, že tvůrce zápasí na mnoha úrovních, protože i skutečnost má mnoho dimenzí. Možná proto pro něj – tak jako pro jiné režiséry ve válečném, revolučním či politickém zmatku – byly zkoušky oázou života, důležitější než představení.

Zkoušky se ani za časů dozoru nedají cenzurovat, říkal Grotowski (jako by loajalita herců byla samozřejmost!), a tak v nich můžeme odložit strach z pohledů zvenčí a pustit se do hloubky. Zkušenosti ze zkoušek – a hlavně chyby a omyly – jsou cennější než dílo: představy a sny o díle se testují krizí, která mobilizuje; když je nutné bleskově reagovat na různé výzvy, zjistíme pravdu o tom, oč nám jde, protože zachránit se dá jen to nejdůležitější a ostatní musí počkat. Tak se na zkouškách dozvídáme o sobě, o práci i o tom hlavním, co se nesmí ztratit ani zakonzervovat. Zkouškami to můžeme pěstovat.

Stopy, tehdy v Moskvě jen dvacet let staré (a od té doby vzdálenější o dalších padesát), přímým podáním mapovaly síť vztahů mezi žáky a učiteli, sledovaly proud sdílení od Mistra k žákům a jejich žákům a dál, od ucha k uchu. Je to jako hra na tichou poštu, ale když se to prověřuje prakticky, zkouškami dalších generací, je to síť, která pruží i mezi živými a mrtvými a dává současné práci víc šancí než přímé dědictví a poučky. Ten proud odnáší dílo od autora k lidem a jako lidová píseň jim dává tvůrčí svobodu i meze; mezi břehem svobody a břehem věrnosti proudí život. Ovšem jen mezi těmi, kdo tu píseň v hemžení a hluku světa slyší.

<sup>44</sup> Grotowského učili i Maria Knebel, členka Studia Michaila Čechova, a Michail Kedrov. Říká to při setkání s Anatolijem Vasiljevem a jeho souborem ve Valicelle u Pontedery. Svou práci tam vidí jako práci starého Stanislavského; jako měl on Toporkova a Kedrova, má Grotowski Richardse a Biaginiho, žáci režirují a staří mistři upozorňují na rezervy. Vysvětluje, že mu jde o čištění prvků – jako v liturgii. Viz Zapis spotkań Grotowskiego ze szkół Wasiljewa (25. 2. 1989). In *Pamiętnik teatralny*. Warszawa 2001, nr. 1-2, s. 265-294.

*Naslouchat je mystérium*, píše Brook, čerpající z jiných zdrojů. Jednou šel na koncert kvůli dirigentovi pověstnému vášnivou gestikulací; nedočkal se však smršťe pohybů. Jen minimální pohyby – a naslouchání. *Toscanini naslouchal celou svou chvilivou nehybností*. Pokoušel se prý uplatnit jeho techniku při zkoušení jedné hry, ale byla to katastrofa, přeskočil totiž dlouhou cestu k nehybnosti a skočil až k výsledku. Člověk se musí rozvíjet v pohybu, až pak je schopen naslouchat nehybně. Ne náhodu dirigenti žijí tak dlouho, uvažuje Brook (dnes už to může vztáhnout i na sebe, bude mu devadesát): *tráví život neustálým cvičením a tím, že udáždí v soulad tělo, cit a myšlení. (...) Kdo se rozvinul tímto způsobem, nakonec dokáže tiše stát a naslouchat*.<sup>45</sup> Je plně přítomný.

Možná Brook díky Toscaninimu objevil cvičení, která pak užíval při zkouškách *Carmen* ke zvýšení intenzity projevu minimalizací, k redukci pohybů, gest a slov. Vzpomínáte na *Divadelní román* a úkol zkoušet dialog s rukama za zády? Podobná cvičení praktikuje i Barba a další režiséři. Nejvíce připomínají folklor právě herecká cvičení: obsahují prověřené zkušenosti a další do sebe vsakují, jak tak putují světem a sem tam si je někdo zkouší.

### Proměny Petera Brooka a *Carmen*

Při zkouškách *Carmen* je vzájemnost režiséra a herců v popředí. Hlavní je celestnost skupiny: Brook ji podporuje (piknikování v divadle) a neruší provokacemi ani individuálními úkoly transformačních cvičení. Není to zapotřebí (nešlo o diletanty, ale o profesionální zpěváky a zkušené Brookovy herce). Aktéři se učí navzájem (předehrávky rytmicky zdatných herců zpěváci hbitě uchopují) a například záměny úloh, kdy si každý zkouší úlohu partnera a zevnitř pozná, na co vlastně reaguje, nebo zkouška téže scény třemi dvojicemi, kde vyjdou najevo i minirozdíly, pomáhají pronikat k řádu a zároveň ke svobodě i tím, že si při nich herci objevují nutná pravidla společně. Zkouškami jejich souhry jsou pak setkání s různými typy diváků (azylanti, studenti, děti) při předpremiérách v jejich prostředí, ne v bezpečí divadla.

<sup>45</sup> Brook, Peter. *Nitky času*, s. 87-88.

Zkoušky začínaly společným cvičením a leckdy přešly rovnou do improvizací; na víc nebyl při přípravě inscenace čas. Přesto však z *Deníku* není cítit spěch. Časem se totiž neplýtvá, protože v uvolněném duchu zkoušek Brook volí úkoly přesně na míru situace. Vyvažuje přitom závazné úkoly zbavující zlovyků (kopie postoje z fotografie, analýza jednoho gesta, redukce výrazu posilující intenzitu) s podněty k improvizacím a osvobozování fantazie. Cvičení plynou z potíží předchozího dne tak, aby navodila otevřené vnímání, a střídají se s usnadňujícími a zábavnými cvičeními, posilujícími důvěru ve zdar práce i sebedůvěru herců. Konec zkoušky dřív, když se něco zvlášť podařilo, volný den či práce v sobotu a další ovlivňování nálady souboru budí pocit svobody, s nímž je i stres kolem premiéry chťením, ne pachtěním. Nečekané technické potíže (problém s umístěním orchestru) vedou k originálním řešením stejně jako otevřené zkoušky bez pomoci kostýmů a dekorací, tedy s řešením improvizovaným. Taková atmosféra rozvíjí schopnost aktérů snášet riziko a posiluje jejich odvalu. Vzhledem k drsným zkouškám šedesátých let či stresovým zkouškám jiných režisérů je Brookova péče o souhru až nápadná. Nabíjí akumulátor díla. Kde ale bere ten klid?

Ještě roku 1968, tedy už po zkušenosti se spontánním Divadlem krutosti, Brook psal: *Úloha režiséra je věru zoláštmi: nežádá státi se bohem, a přece je to v jeho funkci zahrnuto. Přeje si zůstat omylným, leč pudovým spiknutím herců je učiněn rozhodčím sporů, neboť rozhodčího je tu po celý čas zoufale třeba. V určitém smyslu je režisér vždycky falešný hráč, průvodce noci, krajem, který nezná, a přece nemá jinou volbu – musí vést a cestou se učit, kudy se vlastně cesta vine.*<sup>46</sup> Roku 1992 na dílně, o níž už byla řeč, si jeden z účastníků zapsal: *režisér může být bezradný, nebojte se toho, vymizí si představu režiséra-demiurga, který všechno ví.*<sup>47</sup> *Carmen* vznikala na půli cesty mezi těmi možnostmi a herecká cvičení na téma autority se zadáním okamžitě poslechnout, nebo naprosto neposlechnout, udělat opak, rozvíjela jak odvalu trvat na svém, tak schopnost dosáhnout takové souhry, že se nepozná, kdo je vůdce.

<sup>46</sup> Brook, Peter. *Prázdný prostor*, s. 50.

<sup>47</sup> Cieplak, P.; Brzoza, Z.; Kilian, J. *Poszukiwanie międzykulturowego Boga. Dialog*. 2005, č. 5, s. 185–195.

Rozdíl oněch postojů vznikl osobním vývojem i proměnou doby. U Grotowského byl čas práce svatý a pozdní příchod nemyslitelný. Brook při *Carmen* řešil pozdní příchody vlídnou domluvou. Nevíme, co v *Deníku* není, ale záznamy ze zkoušek jsou plné pohody. Obě možnosti (nežádaná božská autorita nebo bezradnost, která může být stejně domnělá) mají své výhody a nevýhody, ale společnou podmínkou jejich fungování je důvěra k režisérovi. Není to osobní otázka: při zkoušení je to výrobní prostředek. Režisér musí jako maják osvětlovat obě strany, dílo i soubor. Jde to líp, když se strany sjednotí a o společné dílo jde každému. O souhru je ale nutné pečovat pořád. Brook musel při zkouškách připomínat, že i banality ovlivňují práci. Oslovoval skupinu, ale myslel přitom i na určité osoby v ní; když o týden později (12.–16. října) čteme, že *jedna Micaela nás opustila a je to lepší pro ni i pro naši práci*, vidíme, že se snažil předejít roztržce, ale přednost muselo dostat dílo, které *potřebuje nasazení života. Nedovoluje v žádném okamžiku žádné ochabnutí a současně vyžaduje nikdy neztratit kontrolu nad tím, co děláme. Být otevřený a svobodný vzhledem ke všemu, co přichází, a být pánem věci. Jako bychom řídili 250 km/hod.*<sup>48</sup>

Vždycky je snažší zápasit s druhými než se sebou; pro herce je nejbližším protivníkem režisér. Je záhadné, jak to Brook dělá, že to neumožňuje; je mimo sféru sporů v *Deníku zkoušek* i v realitě. Na různých setkáních, diskusích i konferencích je vidět, jak si umí poradit s provokativními i hloupými otázkami. Autorita se dnes nenosí; režisér, který se časem musel stát učitelem, se stává stále víc partnerem, a tím spíš může být protivníkem. „Ať je po mém,“ říká si útočník; ale nepochodí. Jeden účastník režiséřské dílny si všiml, že mezi Brookem a jeho spolupracovníky je něco vzácného, co plyne z úcty žáků k mistrovi; druhý se diví, jak prosté to je: jde prý jen o ticho a odvalu; třetí obdivuje jeho absolutní soustředění na člověka, s nímž rozmlouvá. Mladé režiséry, zvyklé na radikální řešení, překvapilo, jak je Brook zdrženlivý, věcný, jaký má smysl pro humor, jak formuluje a řeší problémy na elementární úrovni. To jej vede z oblasti sporů, spěchu a starostí o úspěch k tomu podstatnému.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> 12.–16. října. *Deník zkoušek Tragédie Carmen*, s. 71.

<sup>49</sup> *Poszukiwanie międzykulturowego boga*, op. cit.

## Fyzická jednání, nebo rituál?

Vrtá mi hlavou, že Brook, který říká: *Bohudík jsem nikdy nečetl Stanislavského*,<sup>50</sup> mohl vytvořit *Višňový sad* a *Tragédii Carmen* (obě premiéry 1981) v duchu tak blízkém právě jemu. Možná právě proto, že ho nečetl, mohl ten přístup bez předpojetí objevit, když ho potřeboval. Vysvětlují si to několika okolnostmi. Jednak Mezinárodní centrum divadelního výzkumu dovršilo v roce 1980 svou práci a členové Centra se rozběhli do světa. Tři inscenace (*Ubu*, *Ikové*, *Ptačí sněm*) okomentoval Brook jako souhrn svých sociálních, etických a estetických názorů a se zkušenostmi z riskantních cest se pustil s novou skupinou do tradičnější práce.

Myslím také na dobu, kdy *Tragédie Carmen* vznikala. Brook už tehdy víc než na své vize myslí na diváky. Asi už vážně měli dost šoků a procesů a potřebovali příběh věrný životu. Za rok přijde *Mahábhárata*, ale její scénář se zatím ještě chystá, takže díky za Čechova a za *Carmen*. Brook píše, že *Višňový sad* je *mikrokosmos politických tendencí své doby. Jsou tu tací, kdo věří ve společenské změny, a jiní, kteří jsou připoutáni k mizející minulosti. (...) Viděno z vnějšku, může se jejich existence jevit prázdná, nsmyslná. (...) Jejich drama je v tom, že společnost, vnější svět, blokuje jejich energii*.<sup>51</sup> To je atmosféra osmdesátých let. I ve volbě *Carmen* vidím Brookovu touhu vyvažovat to, co je, tím, co chybí. Nevytváří iluze, jen svět je tu úplnější, i když krutý.

Za třetí myslím na písek na scéně obou těch inscenací a na fyzické jednání herců. Na kroky. Grotowski na zkoušce *Apocalypsis cum Figuris* zadal úkol: *Krok jde člověkem, ne člověk krokem*. To ale mohl chtít od lidí, kteří s ním léta pracovali a různé typy kroků a běhu byly s dalšími úkoly součástí cvičení. Ve *Višňovém sadu* i v *Tragédii Carmen* pracovala většina lidí s Brookem poprvé, nemohl od nich chtít nemožné. Sice si také hned na začátku zkoušení začali hrát s kroky a s tanečními figurami, ale hlavně je písek. Není to „scénografie“, ale sjednocující překážka a východisko akce pro ty, kdo mají autenticky jednat. Není nutné vykládat jim, že nohy jsou naše opora a spojnice se zemí. V písku to dojde každému. Východní kodifikovaná divadla učí herce/tanečníky zvláštní, neběžné chůzi, která vzpřímenému člověku přímo dá charakteristiku a moduluje přítom jeho energii jako spojnicí mezi zemí

a nebem.<sup>52</sup> Je nutné vědět, že je to fyzická akce s metafyzickým přesahem? Co když to nevíme, ale děláme to, když písek pod nohama vnímáme?

A myslím tím pádem i na rituál jako na něco samozřejmého, o čem sice přesně nevíme, ale přesně to děláme. Nevíme, že víme, ale cítíme to zevnitř i zvenčí. Brook zná jevištní podlahu jako své boty a rád si s ní hraje. Zná rozdíl mezi akcí na proslulém koberečku vymezujícím hrací plochu (to jest ten kus „jiného světa“), kdekoli se hraje, a stykem holých chodidel či bot (jsou izolací a ochranou) s prkny jeviště nebo s pískem. Při zkoušení *Carmen* se to i střídá, aby si přechody mezi nimi herci zažili a uvědomili si, co ten fyzický impuls spouští. V Africe si člověk uvědomí, že nosit boty je zvláštní zvyk. A právě díky botě tam došlo k pochopení. V jedné osadě ji herci při akci dali do hry a situaci pak rozehrávali dál, až bota zůstala u jednoho z diváků. Když ji po představení chtěli zpátky, nechtěl ji ten člověk vrátit. Nechápal, proč ho přede všemi obdarovali a pak ho pro nic za nic ponižují. Herci netušili, že potkají lidi, pro něž bude divadlo na stejné rovině závaznosti jako realita, že tím, co se stane ve hře, změní skutečnost. Nevěděli, že hrají pro diváky důvěrně obeznámené s rituálem, nikoli s divadlem. Rituál tu fungoval jako součást chápání světa, ne jako zvláštní forma. A právě tak, ne jako přísada, se dostal rituál i do *Tragédie Carmen*. Patří ke světu, kde se setkáváme s osudem, ne s okolnostmi.

Evropané se pletou, když pokládají Afričany za primitivy, vysvětluje Brook své africké zkušenosti. Soudíme je podle jejich hmotné kultury, ale ta pro ně není tak důležitá jako pro nás, a nechápeme, že kulturu spoluzítí a sociálních vztahů mají daleko propracovanější než my, že víc diferencují v jednání vůči bližním i světu. Odtud, z touhy po kvalitě vztahů, vzešla další Brookova spolupráce s africkými herci i na představeních nerituálních, ba přímo politických. Nejde mu tolik o formy a struktury, jako o lidi a vztahy. *Mizí-li živý obřad, jsou-li rituály prázdné nebo mrtvé, neproudí mezi jedinci žádná energie a nemocné tělo společnosti nelze vyléčit*.<sup>53</sup> I dnešním divadlem však může proudit energie a může být živým obřadem.

50 Okamžik srozumění, s. 66.

51 Brook, Peter. *Višňový sad*. In *Pohyblivý bod*, s. 166.

52 To sleduje Eugenio Barba komparací technik chůze ve *Slovníku divadelní antropologie*; užívá to i v představeních (někdy bosé nohy, jindy chůdy, vysoké podpatky, ale i šterk na scéně).

53 Brook, Peter. *Ikové*. In *Pohyblivý bod*, s. 144.

Inscenaci *Ikové* vytvořili Brookovi herci podle knihy Colina Turnbulla o rozpadu rituálů a lidskosti v kmeni, který pohroma připravila o obživu. Brook si všiml antropologova překvapení, že účast na představení mu vrátila soucit s lidmi, které dva roky studoval a začal je nenávidět. Vysvětloval to takto: *Tato otázka se týká samotného jádra a smyslu herectví. Žádný herec nemůže pohlížet na postavu, kterou hraje, jako chladný pozorovatel, musí ji cítit zevnitř, jako ruka rukavici.* V divadle je přece normální rozumět prostřednictvím ztotožnění.<sup>54</sup> Ačkoli cvičení, jimiž k tomu Brook herce vedl (detailní identifikace s postojem na fotografii a hledání předchozí a následující pozice), se lišila od cvičení Stanislavského, vedla k podobné hloubce porozumění a Brook tuto inscenaci pokládal za téměř naturalistickou *oslavu detailu*.<sup>55</sup> Ke shodě poznání lze dojít různými cestami. Netvrdím, že Stanislavskij objevil univerzální kód herecké práce, když k témuž pojetí dospěl Brook přes Afriku s pomocí japonského asistenta,<sup>56</sup> ale je to příklad rekonstrukcí zkušenosti, které rezonují i se vzdálenými impulzy. Navíc se v *Deníku* dá sledovat, jak k tomu vedou i hudba a hlas, osvobozený od žánrových kliše, a jak zásadní je nalézání rytmu.

### Umění jako vehikulum

V prosinci 1981 (když začínal Brook turné s *Carmen*) vyhlásil v Polsku generál Jaruzelski stanné právo, což převrátilo život mnoha lidí naruby. Po letech zve exulant Grotowski exulanta Kotta, aby se podíval, co dělá se svými žáky na samotě v Irvine. Kott o tom napsal úvahu, která si pomáhá charakteristikou Brooka, čímž pomůže i nám.

*Po Brookových cestách jako po všem, co dělal, zůstala dokumentace: popisy, reportáže, snímky. Po putování Grotowského – řadu měsíců procházel rozlehlé prostory Indie – zůstaly stopy jen v něm. Brook, stále lačnící po divadelnosti, v mnoha koutech světa, v zapadlých vsích Afriky a Asie hledal, čím divadlo obohatit: hledal dosud neznámé gesto, nástroj, melodii. (...) U Brooka jsou oheň, voda a písek vzrušujícími znaky, symboly, které nepřestávají*

*být materiální. Červený písek na scénu přivážel od Gangy. Jak nikdo jiný proměňoval rituál v divadlo. Grotowski dlouho a úporně chtěl proměnit divadlo zpátky v rituál.* Toto rozlišení mi připadalo roku 1989 přesné; zkusím vyjasnit, proč teď už ne.

Kott popsal i plenérovou akci žáků za asistence několika přátel a líčení doplnil otázkami, jako například, zda ta chvíle krásy, kdy mezi aktéry na stráň při rozednění vešli bílý a černý kůň s pouty na předních nohou, byla narežirovaná: *Ne, velkým režisérem je jen Bůh*, řekl Grotowski. Ptal se ho také na dokumentaci té roční práce, na fotografie a záznamy, a on se divil: *Proč? Skutečná stopa je jen v paměti.* Nadšení je u Kotta vzácnost, ale zde prý viděl *sílu sebeomezení* a poprvé spatřil *hranice divadla. Na stepi blížící se k jurte Grotowského za východu slunce syčeli chřestýši a vzduch se hýbal. Takové chvění vzduchu jsem viděl před tím jenom jednou: na poušti Negeb u růžových sloupů Šalamounových.* Popsal také zkoušku, která trvala dlouho bez přerušování a snoubil se v ní monotónní zpěv a taneční krok. V něm bylo *něco hypnotického, protože se k němu postupně připojovali, opakující ten kývavý krok a popěvek i hosté z města. Ptal jsem se pak Grotowského, kde vzal ten divný krok, který tak týrá tělo. Řekl, že je v něm rituální kývání se chasidů a poslední z meditačních pozic zenu.*<sup>57</sup>

Co to bylo? Rituál? To bylo to, co bylo hlavní už při cvičeních ve Wrocławu. Grotowski říkal, že cvičení je tvořivé hledání. Blížíme se tajemství, když nelpíme na dosažené pozici; když jednáme, proud života z nás vyplavuje špínu. Musíme provést to neznámé a tajemství objeví sama naše přirozenost, když nezaváháme a ponoříme se do akce. Být plně přítomný v dané chvíli, neditigovat se, vědět, že v tom stavu, v jakém jsem, nejsem ještě úplný, ale nebát se. Člověk má za úkol propracovávat se k úplnosti v dané chvíli – a tím k jiné úrovni bytí i v jiných chvílích.<sup>58</sup>

Grotowski to až do smrti propracovával ve své „poustevně“.<sup>59</sup> Už roku 1969 psal, že u metody fyzických jednání prý Stanislavskij nezůstal proto, že *by v nich*

54 Tamtéž. Od roku 1975 se změnil i přístup antropologů; ani oni už nejsou „chladnými pozorovateli“.

55 Engelová, Lída. Hledání ztraceného divadla. In *Prázdný prostor*, s. 221.

56 Při zkouškách *Iků* asistoval japonský režisér Yutaka Wada, který studoval řadu let techniky Stanislavského v Sovětském svazu. Viz Ziōtkowski, Grzegorz. *Teatr bezpośredni Petera Brooka*. Gdaňsk: Stowo/obraz terytoria, 2000, s. 232.

57 Kott, Jan. Dvě strany. *Grotowski aneb hranice*. SAD. 1991, č. 9, s. 63–66, překlad Jana Pilátové.

58 Grotowski, Jerzy. *Cvičení*. In *Texty, druhá část*, op. cit., s. 103–125.

59 Ludwik Flaszen, dramaturg Grotowského v prvním desetiletí práce, zdůrazňuje kontinuitu jeho hledání. Jeho cesta k esenci divadla prý vedla *skrze ouško hlehy chudého divadla*. Starším bratrem performerem je herec – mistr své partitury. Flaszen, Ludwik. *Kilka kluczy do laboratoriów, studiów i instytutów*. *Dialog*. 1998, č. 7, s. 109.

našel tu nejvyšší pravdu, ale proto, že mu smrt zabránila ve výzkumech pokračovat; on chce pokračovat tam, kde mistr přestal.<sup>60</sup> Žák, který s ním přešel z Irvine do Valicelle u Pontedery, kde pracovali společně zbývajících deset let, nazval knížku o této zkušenosti *Práce s Grotowským na fyzických jednáních*.<sup>61</sup> Co by Stanislavskij říkal takovému pokračování? Možná by ho zajímalo, vždyť i jeho práce měla spodní duchovní proud. Dlouho se to tajilo a málo o tom víme; bylo to napřed z církevních a pak zase z politických důvodů nepřijatelné.<sup>62</sup> Jeho spolupracovník Leopold Suleržickij však k této dimenzi divadla žáky Studií vedl a učil je vyzařovat z duše do duše diváků; jeho žák Michail Čechov zase našel oporu ve steineriánství. V Rusku byla na přelomu století až do začátků revoluce idea teurgického umění a divadla jako chrámu značně populární a náčrty těchto témat najdeme i ve Stanislavského rukopisech.<sup>63</sup>

Brook Grotowského práci sledoval, obhajoval, a dokonce i finančně podporoval a na otázku, co má společného s divadlem, když už nejsou představení, říkal, že jde o spojení divadla s duchovním poznáváním a tradicemi, což potřebuje klid a solidní základ pro niternou práci: řemeslo. *Jedním z vehikulů, umožňujících člověku vystoupit na jinou úroveň a lépe plnit svou funkci v universu, je dramatické umění ve všech svých formách jakožto prostředek porozumění*.<sup>64</sup> Brook vysvětluje přítelovu práci přesněji než Kott.

### Brook a Grotowski

V téže době jako Grotowski, kolem roku 1970, se odpoutal od úspěchů a od povinnosti tvořit i Brook. Tvoření je výsada, ne úvazek. Začal zkoumat další možnosti kontaktu s diváky v Mezinárodním centru divadelního výzkumu, které vytvořil, protože chtěl *pracovat mimo kontexty*;<sup>65</sup> mimo kontexty geografické, kulturní,

lingvistické a tak dále, aby mohl prokouknout „etnické manýry“ herců i diváků. Spoléhá na univerzální základ všech rozdílných kultur – tak jako Grotowski, který věří, že je možné zredukovat se až na holého člověka.<sup>66</sup> Pro Brooka to znamená, že v divadle jsou diváci stejně tvořiví jako herci, a proto se mohou navzájem mnoho naučit, když dosáhnou souhry. Odchází z běžného divadla, aby hledal kontakt s nejrůznějšími diváky. Pro Grotowského to znamená, že musí zrušit diváctví. Proto začíná zkoušet s herci – rozehrávači a s malými skupinami účastníků paradivadelní akce, kde nikdo není divákem.

Brooka sice zajímá oživení divadla citací rituálu, ale postupně objevuje, že rituál se nedá citovat, může však na jisté úrovni srozumění začít fungovat a navodit přechod obou stran do jiné roviny vnímání. O tu jde i Grotowskému, ale jen mezi vybranými účastníky. Rozdíl není v úrovni, ale v adresátech. Zastřeně o tom Brook mluvil před lety i v Praze: *Rituál je konstrukce, jako noty v hudebním díle (...), které umožňují, že jsme schopni slyšet neviditelnou melodii*. Vysvětluje, že rituální děj není zajímavý sám o sobě, ale hned přechází k tomu, že *má-li být vztah mezi herci a diváky živý, musí probíhat ve vlnách. Musí začínat nízko, protože diváci začínají nízko, a pak musíte společně mířit vzhůru. (...) A jestliže vážnost trvá jen o jedinou vteřinu dle, lidskost je ta tam. Musíte zase dolů*.<sup>67</sup> Zde ještě Gurdžijevovo učení prozrazuje jen narážkami. Mluví o úrovni, kterou poznal jako možnost v Africe. Grotowski o ní mluví jako o viditelných a neviditelných člancích řetězce „performing arts“, kde zkoušky jsou tou hlavní prací. *Normálně se v divadle (...) pracuje na vizi díla, která se objeví v percepci diváka. (...) Na druhém konci dlouhého řetězce (...) se nachází umění jako vehikulum, které se nesnaží tvořit montáž v percepci diváků, ale v umělcích, kteří to dělají. To existovalo už v minulosti, ve starověkých mystériích*.<sup>68</sup> Rozdíl mezi Brookem a Grotowským není v úrovni hledaného spojení, ale ve směru, jímž se z té křižovatky vydal jeden k rezonanci s diváky a druhý k hloubkové práci s malou skupinou.

60 Grotowski, Jerzy. Odpověď Stanislavskému. In *Texty*, třetí část, op. cit., s. 158–177.

61 Richards, Thomas. *Pracující z Grotowským nad działaniami fizycznymi*. Kraków: Homini, 2003.

62 Zabýval se jógou a pocházel ze starověcké rodiny; starověci byli pronásledováni oficiální církví.

63 Sergej V. Stachorskij. „Balagan“ nebo „chrám“? *Divadelní revue*. 1996, č. 2, s. 3–15, překlad Františka Faktorová.

64 Brook, Peter. Grotowski, umění jako vehikulum. *SAD*. 1996, č. 6, s. 129–131, překlad Jana Pilátová.

65 Brook, Peter. Život v soustředěnějším tvaru. In *Pohyblivý bod*, s. 121–137.

66 Je možné zredukovat se až na sebe, na člověka, jakým jsem bez masky, bez role, bez hry, bez taháku, obrazů o sobě, oblečení – jen člověk sám. Viz Rozhovor s Grotowským. Andrzej Bonarski. In *Texty*, první část, op. cit., s. 24.

67 Okamžik srozumění, s. 66.

68 Grotowski, Jerzy. Od divadelního souboru k umění jako vehikulu. *SAD*. 1996, č. 6, s. 133–134, překlad Jana Pilátová.

Grotowski přirovnává umění jako vehikulum k primitivní zdviži. Je to jako nějaký koš na laně, jehož popotahováním se jednající sami zvedají k jemnější energii, aby spolu s ní mohli sestoupit k našemu instinktivnímu tělu. To je objektivita rituálu. Působí v něm energie těžké, ale organické (související se životními silami, s instinkty, se smyslovostí), a jiné, jemnější energie. Nejde totiž o prostou změnu úrovně, ale o to, jak zvednout hrubé k jemnému a přivést jemné k obyčejné skutečnosti, spjaté s „hustotou“ těla. Jako bychom se pokoušeli vstoupit do higher connection. To neznamená zříkat se části své přirozenosti; všechno si musí udržet své přirozené místo: tělo, srdce, hlava, to, co je „pod nohama“, i to, co je „nad hlavou“. Je to prý jako Jákobův žebřík, po němž ve snu viděl vystupovat a sestupovat anděly – nebo „síly“. On takový žebřík zkouší vystavět, a aby fungoval, musí být každý příčel provedený sovědomitě, s řemeslnou důkladností. (...) Všechno záleží na kvalitě maličkostí, na kvalitě jednání a rytmu, na posloupnosti. (...) Oba konce řetězce – Umění jako prezentace a Umění jako vehikulum – musejí existovat: jeden viditelný – veřejný – a druhý téměř neviditelný. Proč říkám „téměř“? Protože kdyby byl skrytý úplně, nemohl by dát život anonymním olivům. Tak tedy musí být skrytý, ale ne úplně.<sup>69</sup> Tak Grotowski vykládá smysl své práce „v poustevně“.

Brook dodnes nepřestal zkoušet představení pro diváky, ačkoli i on hledá něco za divadlem; kvalitu vztahů, porozumění, poznání. Věří ovšem, že je neobjevíme v poustevně, ale jedině dlouhou trpělivou prací s ostatními, v téměř nemožných podmínkách každodenního života. Ve sklepech s uhlím.<sup>70</sup> Tvrdí, že pro diváky je kvalita setkání jediným kritériem. Při hře z herce vyzařuje proud energie, který přímo ovlivňuje kvalitu pozornosti diváků. Ve vzácných chvílích, při kulminaci, se herci s diváky sjednotí, mizí rozdělení na jeviště a hlediště a jednotlivá ega už nepřekážejí společné zkušenosti. Takové chvíle poznáme podle různých kvalit ticha. Napřed je ticho šelestivé, kde je ještě každý ponořený do šumu svých starostí, ale pak můžeme začít stoupat úrovněmi utišení a postupně se naladovat na lidi kolem sebe.

Někdy se kvalita ticha prohlubuje, až dosáhne bodu, kdy by bylo slyšet spadlý špendlík, bodu, kdy je ticho zároveň plné i prázdné. V těch vzácných chvílích diváci jako jedna bytost

překračují práh neobyčejně intenzivní a krásné prázdnoty. V té zkušenosti vyvstává povaha vzestupné a sestupné škály hodnot a pomáhá nám pochopit, že kvalita je něco reálného. (...) Ona prázdnota je bezejmenná, všeobjímající, nekonečná a nadčasová, a do časného světa z ní plynou nejjemnější energie. Takové zakoušení, živé shora i zdola, se podobá navzájem propleteným polím odlišných kvalit – jako dvě ticha v jednom: ticho oživené vědomím a hluché ticho olova. Mezi nimi stoupá a klesá proud našeho bytí.<sup>71</sup>

Díky divadlu to lze zakoušet, ale předat nám to jako pochopení něčeho, to divadlo nedokáže. Jen navadět může a napovídat něco o úrovních soustředění, vědomí a souvislostí, které mění kvalitu bytí v procesech, z jejichž poznání plyne možnost překlenout propast mezi člověkem a světem mechaniky a behaviorismu a mířit k vesmíru, v němž všechno nachází své místo.<sup>72</sup> Tak otevřeně o tom Brook píše až roku 1992 a tehdy také začínají být jeho inscenace stále prostší a stále míň libivé. Nemyslím, že od Grotowského „opisoval“. Jde jinam – i když obě cesty – ta otevřená každému, kdo má zájem, i ta téměř neviditelná – vycházejí z poznání, že divadlo zpřítomňuje životní situace tak kondenzovaně, že je ideální laboratoří, v níž se mohou ideje dostávat do lidských dimenzí a být bezprostředně ověřovány.<sup>73</sup>

Brook je starý mistr, Prospero, který pomocí kouzel provedl svůj plán a propustil Ariela. Je a od svých herců nechce nic víc, než aby byli a sdíleli s námi, co mají na srdci. Inscenace *Tierno Bokar, mudrc z Bandiagara* je jako chleba. V době obav z islámu a terorismu rekonstruuje mezinárodní soubor svědectví malijského autora o jeho učiteli, sufijském mistrovi, který se stal obětí náboženské nesnášenlivosti. Mladí se cítí ošizeni: Kde je kouzlení? Brook sice dál věří, že divadlo může prolamovat bariéry, vyvolávat skandály, odhalovat násilí, spílat, vysmívat se předsudkům a dělat zázraky. Jenže tím už jeho herci prošli. Už dokázali, že nás umějí vodit přes hranice života a divadla a oživení umějí oživovat; jsou to stejně jako on staří mistři, napojení na proudění mezi hledištěm a jevištěm celou svou chvějivou nehybností. Doba pokročila; přesvědčení jsou tekutá, kouzla neokouzlují,

69 Grotowski, Jerzy. Od divadelního souboru k umění jako vehikulu, kapitoly 4–9. SAD. 1999, č. 3, s. 94–95, 99–101, překlad Jana Pilátová.

70 Brook, Peter. Nitky času, s. 83.

71 Brook, Peter. Sekretny wymiar. In Brook, P.; Carrière, J.-C.; Grotowski, J. Georgij Iwanowicz Gurdžijew. Wrocław: Ośrodek badań J.Grotowskiego, 2001, s. 20–22. Úvahy o druzích ticha v Nitky času, op. cit., s. 121. Tam odkazy na Gurdžijeva i Brookův film o něm – Setkání s nevěštními lidmi.

72 Brook, Peter. Sekretny wymiar, op. cit., s. 23.

73 Tamtéž, s. 19.

šokující efekty nešokují. Tak proluly do života, že se změnil v banalitu. Ať tedy divadlo zkouší zpřítomnit, co nám chybí: prostotu a sílu víry.<sup>74</sup> To jsem napsala už dřív, ale dnes to znovu připomínám.

### Mistr Gurdžijev

Brookovým průvodcem při hledání místa člověka v řádu hodnot byl Georgij Gurdžijev.<sup>75</sup> Učil o herci-člověku, který nepodléhá „teroru situace“ a je ochoten snášet otřes: přijímat a předávat impuls, bez něhož se život rutinizuje. Když takový impuls přijde v pravou chvíli a člověk ho zachytí, umožní mu dodaná energie přechod ke kvalitě vyššího řádu. Když nelpí na svých tužbách, jeho ego zprůzrační a vřadí se do škály harmonického bytí, stoupající vzhůru. Chaos úzkostí a snah nás zase stahuje dolů. Bolest ze ztráty kvality a radost z té objevované poháně naše hledání, vysvětluje Brook.

V listopadu 2001 se v bývalém Teatru Laboratorium, kde sídlí Centrum Grotowského, konal třídní seminář „K esenci“. Název odkazoval ke Gurdžijevově konceptu člověka, jenž se skládá ze dvou vrstev: osobnosti a esence. Esence je „vlastní“, osobnost i okolnosti jsou iluzorní. Protagonistou setkání byl Brook, propojující téma s místem konání. Když se setkal s Grotowským, myslel, že i on je „gurdžijevovec“, protože se také pokoušel nakouknout za závoj viditelného světa a chtěl zakusit, co je za tím zdáním; to je prý spojovalo. S Brookem přijeli jeho kolegové – matematik Tilo Ulbricht, spisovatel James Moore a hudebník Laurenc Rosenthal, který měl ve Wroclawi koncert z Gurdžijevových kompozic.

Brook hovořil vsedě, mírně, tiše, vnímal přitom ostatní a hledal slova pomocí prstů, jako by soukal nitky souvislostí. (Nedlouho předtím na jiné konferenci ve stejném sále, do něhož se dřív vstupovalo bosýma nohama na cvičení a kde se děly

74 Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 350.

75 Gurdžijev se objevil roku 1916 v St. Peterburgu a v Moskvě. Poté procházel se svými žáky frontami občanské války s průvodními listy od všech bojujících stran. Ignoroval jejich spory i vlastní nesnáze. Revoluce, vydávající se za osud, má člověk „přehrát“, aby mohl splnit svůj úkol. Zemřel r. 1949 v Paříži, kde chtěl spojit západní vědu s moudrostí Východu v Institutu harmonického lidského rozvoje pomocí sakrálních tanců a hudby.

zázraky proměny člověka i divadla, o nich vykládal jeden americký profesor a bušil přitom pěstí do stolu.)

Gurdžijev nám neodpovídá na otázky, jak být lepším hercem, muzikantem, vědcem – nebo snad lepším člověkem. Jde mu o úroveň, jakou hledali už dávní duchovní mistři všech kultur, o jakousi centrální životní osu. Herec je pro Gurdžijeva metaforou člověka a jeho možností. Nejde mu o životní role, o shakespearovskou metaforu, o předstírání, že jsem někdo, kdo ve skutečnosti nejsem. Učí, jak se uvolnit od „daných okolností“, nezůstat u pouhých reakcí. A co s tím má co dělat herec? V angličtině existují slovesa *act* a *react*. **Akce a reakce**, to známe (*to act*, *actor* v angličtině souvisí s hraním, herectvím). V životě pořád jen reagujeme. Brook ukazuje příklad: uchopil skleničku. Viděl láhev a zeptal se Jamese, jestli se nechce napít. Byly to automatické reakce, a když teď tu sklenici drží, připadá mu, že je svým pánem. Ve skutečnosti ale jen reaguje na to, že je tu horko, že má žízeň a že je dobře vychovaný. Celý život jen reagujeme a reagujeme. Být schopen akce, aktivně **jednat, to je náročná meta!** Je to pracné, dlouho musíme být učedníky, než se k ní začneme blížit.

Gurdžijev si pomohl obrazem herce, ale nechtěl zlepšovat divadlo. Divadlo je pro něho jen užitečným terénem zkoumání. Gurdžijev ho pokládal za odraz skutečnosti. Právě v tomto odrazu jsme podle něj s to zahlédnout určité procesy, které nám mohou pomoci něco pochopit. Týká se to bezprostředně vnitřního prostoru. Jenom v něm může existovat centrální osa svobody. Pořád nás to láká uvěřit v sílu své vůle. Vytvořit si v sobě svobodný prostor však není věc rozhodnutí. Do organismu musí vstoupit něco nového, subtilnější energie. Potřebujeme, aby se objevila v poli ostatních energií a začala harmonizovat jejich působení. Nic víc o tom Brook neřekne, vysvětlování je zbytečné. Vnitřní práce je praktická. Otevírá velké životní otázky a je to jen výchozí bod hledání, které nikdo nemůže dovést až do konce sám.<sup>76</sup> Na onom setkání jsme viděli Brooka ještě soustředěnějšího než jindy. Obracel se ke kolegům pro souhlas, jestli to říká přesně, a vysvětloval, jak trestuhodné je komolit učitelova slova. Sledovat starého Mistra se spolužáky bylo úžasné.

76 Poznámky z přednášky jsem konfrontovala s přepisem záznamu. Brook, Peter. *Grając rolę w życiu. Konteksty*. 2005, nr. 2 (269), s. 13, překlad Grzegorz Ziółkowski.

Dodám jen, že poslední dílo Grotowského a jeho spolupracovníků se jmenuje *Akce*. Je to akce šesti lidí, kteří s ním v malé vsi u Pontedery pracovali několik let, než ze setkání s archaickými písněmi (*píseň-tělo*, zakořeněná v organičnosti, je nástrojem vertikality – ona *zpívá nás!*) a ze setkání s archaickými tanečními kroky vydestilovali detailní performativní strukturu. *Akce* není určena divákům, není představením. Kdyby existovala jen pro oči diváků, ztratila by svou kvalitu, říkal Grotowski, ale jednou za čas může být přítomnost svědků užitečná, aby to nebyla *soukromá záležitost bez užítku pro druhé*.<sup>77</sup> Proto se ještě i dnes může občas několik diváků-svědků zúčastnit. Spory o to, co se *Akcí* aktivizuje, trvají.

### Zkouška beze zkoušky

Calderónův *Vytrvalý princ* v překladu mystika Juliusze Słowackého, triumf Teatru Laboratorium, nám pomůže zkonkretizovat to, co vysvětloval Brook a proč pokládal Grotowského za zasvěceného. Grotowski odsunul konflikt mezi Portugalci a Maury a z historické do univerzální úrovně ho přesunul důrazem na konflikt mezi konformní společností a svobodným člověkem. Paradoxní bylo, že svobodným člověkem byl zajatec a jeho vytrvalost nepocházela ze síly a odvahy, ale z rozdílu řádu, k němuž se vztahoval. Se zákony mocenského světa a s jeho manipulacemi nepolemizoval, ale nebral je na vědomí, a tak *ačkoli s ním mohou dělat všechno, nemohou mu udělat nic*,<sup>78</sup> shrnul Ludvik Flaszen. Konkrétně: hned v první scéně polapí „černí“ zajatce, manipulují s ním, on na to reaguje a nakonec se dá obléci také do černého. Pak vidíme tutéž scénu ve stejném aranžmá, jen zajatec je jiný, Don Fernando (Ryszard Cieślak): nepřijímá impulzy od mučitelů, nereaguje a v rozhodující chvíli udělá něco nečekaného. Pohladí svou trýznitelku. Je rukojmím, ale nepodléhá „daným okolnostem“, ani když by se mohl vykoupit za město Ceutu, o které „černým“ jde; stupňují proto jeho trýznění. Ve finále jim vítězně a pak pokorně uniká do smrti. Vykoupení není věc kšeftování, něco za něco, a Ryszard Cieślak to ztělesnil jako radostnou oběť, ne jako utrpení. Zářil.

77 Grotowski, Jerzy. *Od divadelního souboru...* ŠAD. 1999, č. 3, s. 96–97.

78 Flaszen, Ludvik. *Księża Niezłomny*. In *Misterium zgrozy i urzeczzenia*. Wrocław: Instytut Grotowskiego, 2006, s. 83–88.

Calderónovo auto sacramental patří ke světu, kde každý má svou úlohu a ví, že jde o to, jak ji splní, to je zdrojem jeho aktivity, ne osobní ambice. Grotowski chtěl po *Vytrvalém princ* začít zkoušet i *Velké divadlo světa*, ale nenašel zájemce o obtížný překlad. I u nás máme jen matoucí překlad Vrchlického, kde ledacos chybí, například naléhání, jasně v polském překladu Leszka Biatego (1997). Herci *Velkého divadla světa* žadoní: *Potřebujeme zkoušku! I známá hra se musí čas od času zkoušet, abychom se nepletli. Máme hrát novou – hrozí fiasko!*<sup>79</sup>

Zkouška je dobrodiní, jakého se herci – Král, Krása, Moudrost, Boháč, Sedlák, Žebrák a Dítě – nedomohou. El Autor, v překladech Tvůrce či Mistr, je pošle na scénu v režii Světa bez zkoušení. (Dnes si to trochu pleteme se zápasem v Improlize.) Pravidla (*zákon*) herci znají, o nástupy a odchody se stará Mistr: *Třeba připraven vždy být, / kdy je rodit, mřítí vám, / v konec vás již zavolám*. Hrají bez příprav a výběru role, ale zato s pomocí Boží. Nerozhoduje, jakou úlohu kdo hraje, ale jak dobře: *citím, dušit, správnou hrou / úlohy jich stejně jsou, / spokojen buď s partem svým, / uvaž, stejně odměním / krále snahu jako tvou*, ujišťuje Mistr Žebráka a dodává, že každý dostal *tu úlohu, jež sluší jemu právě*, a také *každý vůle své jest pán* a na něm záleží, jak bude hrát. Komu se to podaří, toho Mistr odmění pozváním ke společnému stolu. *S každou rolí vítěziti / lze, když celé lidské žití / za divadlo pokládáte*,<sup>80</sup> vysvětluje Calderón.

Snad to všechno, co režisér Svět představil skrze nás – lidi-herce – Autorovi a my jsme to pokládali za představení, byla jen riskantní a namáhavá zkouška a teprve za scénou, u společného stolu, poznáme své bytí podle toho, jak jsme si poradili se svou úlohou – s osudem. Je pozoruhodné, jak důležitá je ve spektakulárním dvacátém století pro reformátory divadla jeho neviditelná dimenze, jakou péči věnují zkoušení jeho možností a jak umění zapomenout to vyzkoušené a čelit neznámému. Každé představení je pro tvůrce zkouškou – a zkouška představením, protože tu není jen pro ně, ale pro něco nebo pro někoho, i když se třeba nikdo nevidí.

79 Cit. dle Baczyńska, Beata. *Świat, teatr, życie i sen w dramacie Calderóna*. In *Wielki Teatr Świata*. Warszawa: Teatr Narodowy, 2003, s. 79.

80 Calderón de la Barca, Pedro. *Velké divadlo světa*. Bez nakl., 1903, překlad Jaroslav Vrchlický.



Molièrovi se podařilo provést dílo formou zkoušky. Living Theatre provedl zkoušku formou díla. Grotowski o díle – i o *Vytrvalém princ* – mluvil tak, jako by bylo jen průzkumem herectví. Asi to nebyla finta, protože i když už mluví o mystériích a proměně aktérů, nepřestává zdůrazňovat, jak záleží na řemeslné důkladnosti a kvalitě maličností. Brook se obešel bez fint, ale také nešel se vším na trh: v inscenaci *Orghast* hrané v ruinách Persepole užil citací z *Velkého divadla světa* v překladu do avesty, dva tisíce let starého ceremoniálního jazyka, jemuž dnes rozumí už jen pár učenců. Jeho herci mohli v Persepoli improvizovat významuplné zvuky a nikdo se nemusel namáhat s překladem. Jenže zvučení avesty prý mělo posvátnou sílu...

**Michel Rostain**

**Deník zkoušek *Tragédie Carmen* Petera Brooka**

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Předmluvu napsal Jiří Adámek, doslov napsala Jana Pilátová.

Odborná redakce: Petr Christov

Jazyková redakce: Tereza Hůsková

Obálka, grafická úprava a sazba: Ondřej Gerik

Výroba: Nakladatelství AMU

1. vydání

Praha 2013

ISBN 978-80-7331-275-6

[www.namu.cz](http://www.namu.cz), [www.amu.cz](http://www.amu.cz)