



**PRACOVNÍ METODA
ZKOUŠKY**

Zkoušení je ve své podstatě jiná činnost než hraní.

Pochopit a praktikovat tento rozdíl patří k nejdůležitějším zásadám správně pojímané herecké profese.

Příprava je zkoušení způsobů, jak herci spolehlivě uvolňovat cestu k uměleckému výkonu při představení. Jde o usilování uvědomělé, přísné a často drsné k sobě i k okolí.

... učíme se podporovat a rozvíjet proces jednání figury a vyhýbáme se předvádění hotových stavů. To, co herec v dlouhých zkouškách studuje, jsou různé zákonitosti toho procesu; musí se jim naučit, aby z nich vznikl pevný základ jeho projevu; při každé repríze k němu bude zaujímat nový tvůrčí vztah jako k události odvíjející se teď a zde. Tento vztah, aktuální hercova hra, zpřítomňuje jedinečným, okamžiku poplatným způsobem všechno „nastudované“ bohatství projevu figury; reprezentuje především její konkrétní jednání, které bylo rozvrženo při studiu, během tvůrčího hledání.

Pracovní způsob nenahrazuje talent, nezbavuje herce práce a nemá smysl sám v sobě.

Je mnohoúčelovým nástrojem, pomáhá vnést do přípravy inscenace produktivní řád a umožňuje správnou a živou hru při představení. Pro herce to znamená opřít svou profesi, svou osobní tvůrčí metodu o specifiku pracovního způsobu.

Ale je třeba, aby herec na zvláštní moc metodických postupů nespoléhal.

Metoda, která neprostoupí a neovládne hercovy vnitřní hybné síly a je „nasucho“ traktována jako jakási chaotická tříšť rovnocenných jednotlivostí, nemůže přinést žádný užitek.

Metoda nenahrazuje osobnost herce, ani jeho hereckou inteligenci, ani jeho práci. Také nezbavuje herce povinnosti tvůrčí nebo pracovní iniciativy.

Metodický pracovní proces má tedy sloužit jen jako neutrální nástroj. Není to recept, jeho smysl spočívá v tom, že umožňuje herci plné uplatnění osobité tvořivosti v rámci inscenovaného celku, že uvádí individuální tvorbu všech na společného jmenovatele.

... Ideální by jistě bylo pokaždé hledat a vypracovat zkušební metodu nejlépe vyhovující jak uměleckým nárokům hry a inscenace, tak specifickému nadání a profesionální vyspělosti všech na díle zúčastněných. V podmínkách provozního divadla je třeba mezi ideální představou a realitou uzavřít alespoň počestný kompromis. Máme-li k dispozici 60–80 zkoušek, zavazuje nás to v každé zkoušce

připravit zhruba 2–3 minuty příští inscenace. To ovšem přihlížíme jen k času fyzikálnímu, ne dramatickému; ten se neměří minutami, ale estetickými údaji vysílanými do hlediště, jejich kvalitou, originalitou, jedinečností a pravdivostí.

Srovnání s výkony lyrického básníka, skladatele, natož cirkusového artisty, nás nejspíš naplní zahanbujícím pocitem kvapné ledabylosti. Řekněme si tedy, že těch hodin a minut využijeme alespoň promyšleně a intenzivně. Že žádnou z nenahraditelných chvil nepromarníme konflikty a diskusemi, které tak často vznikají z nepochopení spolupracovníckých vztahů.

Z promluvy k souboru Divadla SKN při zahajovací zkoušce Čechovova *Platonova* (1973)

Herec a jeho výkon musí být středem celého zkouškového procesu.

V dobře rozvržené herecké práci lze postupovat; a postupovat metodicky, účelně.

Přípravu je také možno charakterizovat jako překonávání překážek. Nebo z jiné strany jako stálou, otevřenou, přísnou kritiku nedostatků a otevírání dalších a dalších možností. (Jde tedy o činnost spíše nepřijemnou než zábavnou.)

Zkouška je dosahování, pátrání, zahledění dovnitř...
Mělo by na ní vládnout uvolněné soustředění, tvůrčí atmosféra.

I na zkoušku se musí herec připravit. (Nezačíná, až když začne.)

Při zkouškách je třeba se koncentrovat k hledání, objevování.
(A zcela zapomenout na předvádění, dokazování píše, umu, šikovnosti, případně nezájmu atd.)

Touha hrát na zkoušce co nejdřív „jako večer“ bývá u herců frapantní. Je to nesprávné, výkon musí zůstat otevřený – ostatně ukončen v pravém smyslu slova není vzhledem k událostnímu charakteru divadla nikdy.

Čas vymezený na zkoušku je stejně svatý jako čas představení.

Začínáme „empirickým čtením“.

Nečteme hru u stolu, čteme ji ve vyznačeném prostoru, a spíše než hlasem doporučujeme číst tělem, pohybem...

Za hmotným trojrozměrným jevištním výrazem je potřeba putovat, drát se všemi možnými cestami.

Teprve když se herec mění ve výkon, když zapomíná sebe pro postavu, teprve potom začíná jeho postava existovat. Stínové náznaky takové existence se mohou objevit už v prvních okamžicích „empirické četby“.

Herec by měl hrát především tím, co mu - jako jeho úkol - vyjevila aktivní analýza hry. A toto dění, tuto aktivitu - vlastně jenom ji - se máme v první etapě naučit na zkouškách.

V prvních zkouškách se budete patrně cítit „zavaleni“ přemírou doporučení. Navíc jde o návrhy různé kvality, které nelze přijímat bez výběru, hierarchizace; každé pasivní vyhovování režii svědčí o nedostatku pracovní odpovědnosti. Nevyzývám vás k diskusím, ale k tvůrčí, osobitě spolupráci.

V těchto zkouškách (kterým říkáme nesprávně „aranžovací“) nedávejte přednost přednášení textu! Slova zatím nemohou vstupovat do určitých vztahů, nemohou si odpovídat, přibližovat se nebo odvracet od sebe, objímat se, přemáhat atd.

Zato vaše těla se už tak chovat dovedou: *blíží se s rozpaký k matce, vykročí proti synovi, nakukuje do truhly* - takové záměry dovede herec konkretizovat okamžitě.

Sledujte tedy, osvojujte si, vtiskujte do své motoriky pohybovou strukturu jednotlivých situací.

Podobně si můžete v náznaku osvojovat základní vnitřní hnutí, která jsou častěji příčinou vnějšího pohybu, řídceji jeho důsledkem. Znamená to představovat si - a opět celou tělesností, nejen „myšlením“ -, co postava chce, oč jí aktuálně jde.

Opakujeme včerejší úsek - a je to horší, než když jste se o něj pokoušeli poprvé. Při prvním pokusu zůstával váš projev otevřený, hledající, někam směřoval. Tím vznikal dojem živosti. Pohyb měl smysl - patrně proto, že smysl hledal, dosahovali jste jeho prostřednictvím po nějakém významu. Dnes jste tento proces nahradili opakováním, předváděním hotových výsledků. A aranžmá oněmělo, vnitřní hnutí se změnila v grimasy a modulování hlasu. Taková „hra“ herce nezaměstná, hledá tedy „plnost“ svého projevu jinak: dělá spoustu ilustračních gest, začne „vyšívat“, „kolorovat“ svůj projev, chlubit se, „jak mu to už jde“...

V první fázi zkoušek věnujeme zvýšenou pozornost detailům. Přitom je detail vždy třeba chápat jako organickou součást vyššího celku. Jakmile detail zpracujeme a bezpečně uložíme ve vnitřně-hmatové paměti, musí uvolnit místo zájmu o další detaily. O významu jeho existence rozhodne až celistvost nastudovaného výkonu.