

KAŽDÝ JE V ČEMSI UVĚZNĚNÝ

„Každý je v čemsi uvězněný...“, řekl Peter Brook a dodal: „Smyslem této zkoušky je zbavit se našeho vězení a nechat rozvinout svou nápaditost.“ A tak jsem si přečetl znovu Mériméeovu novelu Carmen a dozvěděl se, že Rom znamená manžel a Romi manželka, což znamená, že se jedná o národ ženatých mužů a vdaných žen. To je docela zajímavé zjištění právě v konfrontaci s čerstvě zveřejněnými statistickými údaji o poklesu počtu obyvatel ČR i snižujícím se počtu uzavíraných sňatků...

KAREL MAKONJ

Proč jsem znovu sáhnul po této útlé knížce? Jednak proto, že jsem byl nedávno divákem filmového záznamu španělského pohybového divadla na divadle *Real Madrid* (ano, jde skutečně o divadlo, nikoli o známý fotbalový klub) na toto téma, a pak hlavně proto, že Nakladatelství AMU právě vydalo novou publikaci *Deník zkoušek Tragédie Carmen* Petera Brooka Michela Rostaina, významného francouzského operního režiséra a teoretika, v překladu Jiřího Adámka. Tento Deník zkoušek byl ostatně již přílohou překladatelovy disertační práce a po právu nyní konečně vychází i samostatně.

Co je na tomto zkouškovém deníku především fascinující, je Brookova – zdánlivě suverénní – lehkost, s jakou kombinuje důkladnou a dlouhou, systematickou přípravu před vlastním zahájením zkouškového období spolu s nelpěním

na svých předpokladech a východiscích, jeho schopnost a ochota vycházet ze situace a z konkrétní individuality herce, přičemž ono „z herce“ neznamená „vstříc“ herci, právě naopak, Brookova náročnost vůči herci, jeho poctivosti a neuhýbání před daným cílem je také pověstná. Brook nechce na herci vlastně nic jiného než být v dané situaci *přirozený*, což je však právě to nejtěžší. Zároveň tento Zkouškový deník naznačuje, jak je tento požadavek náročný a jak Brook vnímá odlišnost přirozenosti jevištní a civilní.

Tato herecká přirozenost však není vnímána obecně, ale zcela konkrétně, jaksi v „daných okolnostech“, zároveň si maně vzpomeneme i na „starého dobrého“ Čechova s jeho radami jistému začínajícímu dramatikovi, aby nepsal o lásce ani o lidech obecně, ale vždy konkrétně a v daných situačních kontextech. Tyto „dané okolnosti“ jsou totiž zároveň i zdrojem herecké imaginace, a to především té – spolu s J. Honzlem řečeno – svalové, kinetické, prostorové. Brook nemá rád diskuse o tom, jak „to“ zahrát, vždy říká: „Jdi a ukaž to.“

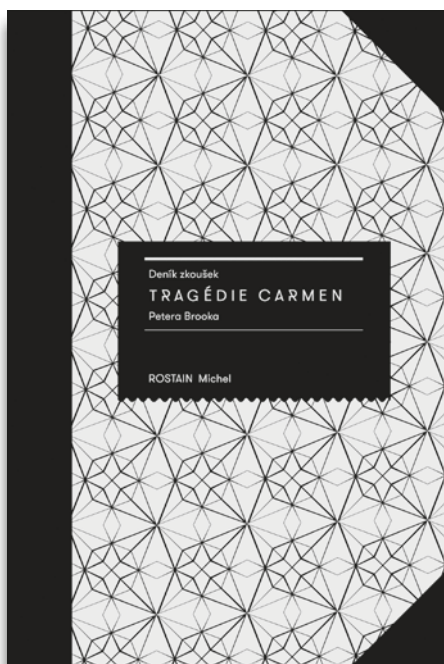
Přitom tato imaginace však není samoučelným pouštěním si fantazie na „špacír“, ale právě naopak, Brook vždy tuto imaginaci usměřňuje do možných – i někdy nemožných – variant zcela konkrétních vztahů a situací, ve kterých se neodhaluje obecný „charakter“, ale konkrétní člověk v konkrétní situaci.

Co však ocenit na této práci především je odvaha, s jakou Brook přistupuje k divadelnímu druhu zcela a velmi sui generis – k opeře se všemi jejími tradicemi, konvencemi, stereotypy a klišé, tedy něčemu, co se snažil Brook celý

život narušovat. Již samotný princip zpěvu namísto mluvy svádí ke stylizaci, která však svým častým a zneužívaným manýrismem vede k neživotnosti, a tedy k mrtvolnému divadlu. Brookovy požadavky na operního zpěváka, aby nezpíval, ale především svým zpěvem dramaticky jednal v dané situaci, je asi úkol nad síly mnohých operních zpěváků. Brook jich však našel deset, kteří byli ochotni toto „martyrium“ podstoupit. (Jak píše J. Adámek v předmluvě, nazvané Zápas o život, pouze jedna nevydržela...)

Zmínil-li jsem se o důkladné domácí Brookově předpřípravě, mám na mysli režisérovu spolupráci jak s jeho tradičním spolupracovníkem Jean-Claude Carrièrem (nevycházeli jen z Bizetovy opery, ale i z Mériméeovy předlohy), tak i s Mariusem Constantem, autorem hudební úpravy i dirigentem. Redukce orchestru byla značná – stejně jako redukce libreta. Oněch 10 operních zpěváků bylo vybráno pouze pro 4 základní zpívané role, a to Dona José a Carmen (po třech nastudováních) a Joseého snoubenku Micaela a toreadora Escamilla (po 2 nastudováních). Ostatní role svěřil Brook hercům, čímž došlo k zajímavé konfrontaci dvou „stylů“ a dvou „systémů“ (připomeňme si v této souvislosti pro zajímavost Bogatyrevovu studii „O vzájemných vztazích dvou blízkých semiotických systémů“ z roku 1973, čímž Bogatyrev měl samozřejmě na mysli komparaci systémů divadla hereckého a loutkového).

A když už jsem u „souvislosti“ a kontextů, bylo by zajímavé představit si, jak by Peter Brook podrobil své optice i „systém“ loutkového divadla se všemi



KNIHOVNIČKA

našimi stereotypy a konvencemi, klišé, které již častou frekvencí ani nevidíme. Jak by asi přistupoval k jevištní přirozenosti loutkoherce i jeho loutky, jak by asi řešil tuto vzájemnou jevištní koexistenci objektu a subjektu... Našel by východisko v rituálu? Nebo by – jak je zřejmé z jeho posledních „minimalistických“ inscenací – koncentroval svůj zájem pouze na loutku? Ale asi by o tom neuvažoval v diskusích, ale řekl by: „Pojďme na to, musíme to zkusit.“

A skrze řadu náročných cvičení a workshopových laboratorních postupů by našel výrazně proměnlivý tvar, který by zkoušel hrát v nejrůznějších prostředích a pro nejrůznější diváky – od těch dětských až po ty nejstarší... Protože, jak nás upozorňuje Michel Rostain, Brook se nikdy neuchyluje k direktivnímu „režiování“, spíše jen k reflexím svými „zpětnými vazbami“.

Součástí publikace je i závěrečná zajímavá studie Jany Pilátové Století zkou-

šek, ve které podrobuje svému osobitému pohledu celé minulé století a shledává je stoletím významných zkoušek – těch divadelních i těch společenských – i režisérů (těch divadelních) i „režisérů“ (bohužel těch společenských). ☉

*Michel Rostain: Deník zkoušek Tragédie
Carmen Petera Brooka, Nakladatelství
Akademie múzických umění v Praze, Praha
2013, 1. vydání, 130 stran, 186 Kč.*