

Michel Rostain: **Deník zkoušek “Tragédie Carmen”**

(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. To je základ poznámek, které jsem tak, jak je zde najdete, předal Peteru Brookovi na konci naší práce.

Úterý 1. září 1981

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

Jako první před vším představováním a řečmi je kolektivní rozcvička, které se účastní všichni. Hodina věnovaná rozhýbání těla. Vede ji Maurice Bénichou. Čas rozcvičení, ale také čas koncentrace, prvního kontaktu. Není to přesně řečeno gymnastika, spíše uvolňování, nikdy ne silou, práce na držení těla. Cvičíme všichni uskupeni v kruhu. Poté, bez přerušení, přecházíme na hry a kolektivní cvičení. Nejprve se jedná o vdechnutí života našemu kruhu, aby se každý z nás stal citlivým a pozorným vůči jeho existenci. Vytváření kolektivních rytmů. Všechno spočívá v naslouchání, v živosti odpovědí. Gesta přecházejí od jednoho k druhému, točí se v kruhu. Jedno gesto přijde zleva, předám ho napravo. Potom jiné. Přidávají se rytmy, zvuky; potom to obíhá ve dvou 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 pokládá otázku. Ne, je navrženo jedno pravidlo: nejprve se věc učiní, zkusí se ve hře, pak se diskutuje. Cílem je cvičením nalézt rytmus vlastní tomuto kruhu, a při jeho hledání nerozbít kontakt a vzájemné poslouchání.

Společně piknikujeme v divadle a Peter toho využívá, aby nám dal několik pokynů ke Carmen, kterou připravujeme. Pokyny velmi stručné, dramaturgicky nic dopředu nedefinují. Spíše obrisy. Peter například mluví o cikánech a o Španělsku. Bude potřeba, abychom byli při hraní cikánští, opravdově cikánští, a přitom se vyhnuli folklóru. Budeme muset zkoumat baskidské venkovany minulého století, a přece být současní. Tak jako byl *Višňový sad* ruský bez folklóru, historický a současný zároveň.

Z Bizetovy opery, pokračoval Peter, uchováme pouze ten aspekt, který se týká hlavních osob a dramatu v jeho podstatě. Odstraníme konvenci, povlak opery comique, jaký se vrství na to

podstatné. Bude tedy Carmen a Don José, Escamillo a Micaela. Co se týče těch posledních dvou, budeme muset hledat jejich skutečnou sílu. Micaela není partiturou odsouzená k tomu být slaboučká, stejně jako Escamillo být podřadný matador. To je tradice. Ale můžeme v nich a v hudbě najít něco jiného, budeme-li sledovat zejména, co všechno může Carmen investovat do milence, jaké kořeny poutají k zemi Micaelu, stejně jako Dona Josého, kulturní a společenské tradice baskidských venkovanů nebo cikánů.

Den uzavřela četba Merimého novely. Během zkoušek se často vrátíme k tomuto Merimého textu, jehož stručnost a přesnost poslouží, abychom nepodlehli tradicím opery. Každý čte jednu nebo dvě stránky textu, francouzsky nebo anglicky, potom se nechá vystřídat sousedem.

Středa 2. září

Zkoušky probíhají zhruba od 12 do 19 hodin, s krátkou pauzou kolem 15 hodiny na malou přesnídávku. Vždycky začínáme tělesnou rozcvičkou. Hlava, paže, obličej, končetiny, celé tělo se uvolňuje. Využíváme kruh, porušujeme ho a rychle, co nejrychleji znovu vytváříme. Necháváme obíhat v kruhu gesta a zvuky, ve všech směrech. Tělo, aby bylo schopné přijímat gesto, které přichází zleva, a předat ho doprava, potom zase jiné, potom nějaký zvuk, který naopak přichází zprava atd., musí zachytit nejen detailní akce, ale celý kruh, jeho rytmy a jeho podněty. Samozřejmě, společná neobratnost je ještě velká; v některých chvílích však ustupuje, rýsuje se společné tempo, mizí, vrací se. Potom jiné hry: každý po sobě například prochází kruhem a postupně zrychluje krok, ale snaží se nepřidat k tomu žádné divadlo. Ještě jiná cvičení, jako cvičení rozpojení: napínat co nejvíce jednu paži, a zároveň hlídat celé zbylé tělo uvolněné, atd.

Kolem klavíru a Dominiky Myové máme první čtení partitury, stejně jako jsme včera četli Merimého text. Je to přehlídka, při které se zpěváci střídají. První odkrytí montáže, aktuálního návrhu pro tuto *Tragedii Carmen*. Pořadí árií je změněné vzhledem k pořádku určenému Bizetovou partiturou. Sbory jsou samozřejmě vyškrtané, mluvené role jsou svěřeny Zunigovi, Lillovi Pastiovi a Garciovi (ten pochází přímo z Merimého novely). Ve skutečnosti jsou některé věci v navrhované montáži jenom naznačené, mluvené texty nejsou ještě celé napsané.

Během této přehlídky se střídají zpěváci té samé role (tři pro Carmen a Dona Josého, dva pro Micaelu a Escamilla) samozřejmě s velkou trémou: je to poprvé, kdy slyšíme jedni druhé.

Čtvrtek 3. září

Opět rozcvička a cvičení v kruhu. A stále se vrací ta hra, kdy vychází gesto od jednoho z nás, jde k sousedovi, a takto pokračuje jako v dětské hře „předej dál“. Ale gesta, která mají probíhat, se násobí, jde to rychleji než včera a především, s větší lehkostí. Stejně jako v té dětské hře, gesta se někdy poněkud zkreslují, jak přechází od jednoho k dalšímu. Když se dvě gesta překříží, stává se, že se popletou. Na to se nedbá. Znovu se vysílá, zaváhání, a někdo se zastavuje, přerušuje hru a žádá nějaké vysvětlení. „Nemohla by se určit předem gesta, která budeme posílat, abychom je znali a nezkreslovali? Nemohli bychom rozložit akce tak, aby všechno bylo dobře připravené?“ Na tuto potřebu, aby všechno „šlapalo“, odpovídá Peter jiným návrhem: musíme tu starost nechat tělu, aby vstoupilo do hry, aby rozžilo hru, a tím umožnilo, aby se nenápadně vytvářela nová pravidla hry, vymyšlená společně, živá pravidla kruhu během živé hry.

Děláme mnoho jiných cvičení, jiných her, nevím, jak je nazvat: ano, je v tom hra, to je cítit z určité hravé intenzity: ale všechno to má také stránku studia, studia sama sebe. Cvičení nebo hry se zvuky, které obíhají, se zvukem a pohybem, s gesty, atd. To zabírá dobrou hodinu zkoušky, po hodině rozcvičování. Mezi těmito dvěma hodinami není přestávka, někdy přecházíme nepozorovatelně z jedné do druhé. Mluvíme málo o tom, co děláme. Ale vidíme, že díky tomu všemu vzniká pozvolna společný jazyk.

Chloé Obolenski, který má na starost kostýmy a dekorace, přinesl různé fotografie: cikány, skupiny španělských tanečnicků, venkovany. Jedna fotografie ukazuje skupinu tanečnicků flamenca, hudebníků a diváků. Každý z nás si vybírá jednu postavu z fotky. Když jsme ji důkladně prostudovali, zaujímáme pózu vybrané postavy. Přesně stejné gesto, stejné držení těla. Je to mnohem těžší, než se na první pohled zdá. Ti, kteří se dívají, opravují pozici těla, aniž by si pomáhali psychologickými komentáři situace a významů, věnují se pouze samotnému tělu: narovnat polohu ruky, najít napětí pohybu, atd. Potom činíme pokusy se vteřinami, které předcházely této fotografii a s těmi, které po ní následují. Odkud přišlo gesto na snímku? Kam pokračuje? Hra směřuje až k rozložení celé jedné části fotky.

Odpoledne jsme se vrátili k partituře. Marius¹ naléhá, abychom studovali všechno naráz, text i hudbu; abychom nepracovali nejprve na notách, rytmu a výslovnosti, ani se nenechali ovlivnit interpretačními tradicemi. Žádná tradice není nezbytná. Marius navrhuje pokus: místo toho, abychom zpívali árii toreadora brilantním způsobem, jak se patří činit na jevištích, budeme hledat její „písničkový“ charakter. Improvizovaná scéna. Escamillo zpívá něco velmi naplněného Carmen, smyslnou, něžnou a sytou melodií. Milují se spolu.

Každodenní organizace je taková, že zpíváme až po dvou nebo třech hodinách tělesných nebo divadelních cvičení. Někteří zpěváci říkají, že je pro ně těžké zpívat takto bez rozcvičení hlasu. Peter vyžaduje, aby se chránila spontánnost. Zpěváci mají přicházet na zkoušky po té, co už vykonali svá cvičení hlasové techniky. Zdá se mi, že je hlavně v sázce, aby rozcvičování hlasu nepřineslo znovuoživení tradice *bel canta*.

Pátek 4. září

Přesně řečeno, zkoušky začínají chvíli před celou, podle toho, jak kdo přichází do jevištního prostoru, ještě než jsou zde všichni, aby vytvořili kruh a aby začala společná práce pod vedením Maurice Bénichou. Každý se začal rozcvičovat, pracovní atmosféra existuje před samotnou zkouškou.

Cvičení v kruhu začínají vždycky gesty, která předáváme jeden druhému, v jednom i druhém směru. Tím pádem plynou současně například rytmus, gesta rukou či nohou, slovo, věta, někdy se míchají rytmy na dvě a na tři doby, atd. Ještě jednou někdo všechno zastavuje, žádá upřesnění. Peter zakročil: „Kdyby byl v divadle požár, budeme diskutovat, abychom věděli, kterými dveřmi musíme odejít? Ne, všichni odejdeme, a tím vytvoříme společné pravidlo.“ Stejně tak v rychlosti při cvičení musíme ve chvíli, kdy se objeví obtíž, vytvořit společné pravidlo, aby hra pokračovala. A tělo nachází většinou rychleji a přesněji než veškerá diskuse. Když někdo zazmatkuje, je na tom dalším, aby to dohnal, aby pokračoval a tím zachoval život hry. 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.

Protože děláme cvičení, kde se míchají gesta a zvuky, pořád ještě většinou gesta ilustrují zvuky, jako by byla na nich závislá. Akce se zpomaluje? To znamená, že slyšíme zpomalovat tempo, ztišovat zvuky do piana, atd....pohyby se podřizují tudíž hudebnímu rytmu, zvuky se přizpůsobují „psychologicky“ gestům, atd....

Hrajeme si na zrcadlo: jeden z nás dělá gesta, plynule je spojuje. Druhý ta gesta co nejpřesněji opakuje, obrácený k němu jako k zrcadlu. Ale vedle toho musí držet nějaký zvuk. Je obtížné neměnit prudce proud zvuků kvůli námaze s gesty, a naopak.

Improvizace s textem Merimého: Znovu čteme úryvek z jeho *Carmen*, moment, kdy autor přijíždí k nějakému prameni a potká Dona José. Improvizujeme opakovaně tuto scénu. Don José se objevuje v různých podobách, více či méně úzkostlivý, více či méně na pozoru před tímto cizím člověkem. Potom obracíme role (ten, kdo hrál Dona José, se stává Merimém).

Jiná část: okamžik, kdy autor potkává cikánku. Ukazuje se více podob Carmen, všeobecně opatrná a důstojná dáma. Po každé improvizaci krátce mluvíme. Peter nikdy nezakročí tam, kde by mohlo být na improvizaci něco „špatného“, ale tam, kde je kvalita pravdivosti, přirozené jednání a nové přínosy pro postavy.

Dnešní zkoušku uzavírá čtení partitury celé *Tragedie 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 cítit ostatní, jejich přítomnost. Ani v případě potřeby nic nedělat. Jedna věc mě praštila do očí: 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 pracuje na roli. Výrazy přidané navíc, konvenční, „divadlo“ emocí vzdálené jakékoli pravdivosti a čemukoli přirozenému. To je to, na čem budeme muset pracovat.

Po tomto projití Peter varoval před ilustrativností. V této etapě zkoušení nejsou vhodná velká gesta. Musíme začít hledáním jistého stavu, dotyků, a je třeba směřovat spíše k drobným gestům. Během diskuse se několik zpěváků dovolávalo toho, čemu již jsou naučeni, těch velkých gest, která jsou přece tak nezbytná na operní scéně. Jako by patos musel čas od času vystřídat pravdivost. Styl a podmínky operní produkce často nedovolují dosáhnout pravdivosti. Nahrazuje se tedy velkými gesty.

Před projížděním se konalo společné rozcvičování hlasu, každý pracoval s hlasem jako obvykle, ale najednou s ostatními, a zároveň při tom zkoumal celé divadlo. Máme ještě deset týdnů na to, abychom si přizpůsobili tento prostor, jeho akustiku, ale některá cvičení už tomu napomáhají.

Pondělí 7. září

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

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

Úterý 8. září

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

Pokračujeme dnes v „průzkumu“ divadla hlasovými cvičeními: například s jednoduchým vokálem, který si každý vybral, procházejí zpěváci celým prostorem divadla, nejen jevištěm, ale i balkóny a podzemím. Poté, spojeni do párů, činí stejnou cestu, ale tentokrát je úkolem hlídat kontakt s partnerem, ať je jakkoliv vzdálen, nad (nebo pod) hlasy ostatních dvojic.

Každý ze dvou nebo tří zpěváků si vybere krátkou hudební frázi. Tato fráze bude jeho jediným výrazovým prostředkem, a tou bude muset komunikovat s ostatními. Jedině skrze hlas, aniž by přidal jakýkoliv mimický nebo gestický komentář. Jde o to, najít vlastní řeč této fráze, navázat dialog bez dalších pomůcek. Je to velice těžké. Peter: „Nejsme tu proto, abychom dělali falešné divadlo. Zvláště když se jedná o zpěv, hlas a jeho technika nemají být oddělené od těla, jak to často bývá. Musíme najít ve zpěvu a hraní svobodu a přirozenost, ty jsou nejdůležitější. Jinak se nemůžeme dorozumět.“ Jeden zpěvák namítá, že není nic nepřirozenějšího, než zpívat operním hlasem. Jiný mu odpovídá, že sem nepřišel proto, aby zdomácněl ve svých operních návycích, ale aby našel něco nového. Marius: „Nám nejde o to zpívat hůře nebo jakkoliv snížit hlasovou či hudební kvalitu. Ale proč nezkusit novou a zvláštní práci, abychom se zbavili obvyklých operních tiků.“

Během pauzy se rozběhnou diskuse na toto téma. Mnozí zpěváci obhajují operní techniku a požadavky, kterými zatěžkává divadelní stránku. Cíl se mi však jeví jasný, je to jeden z důvodů, proč jsem toužil účastnit se na *Carmen*: nepodvádět, nepodvádět v divadle a v hudbě, to podle mě zahrnuje, abychom nepodváděli ani ve způsobu zpěvu. Jsem si jistý, že lze přistoupit na překrásný způsob zpěvu, který nebude vylučovat jednoduchý a přirozený výraz. To jenom dnešní móda a inscenování to vylučují.

Jedno cvičení sloužilo k práci na postavě Micaely. Obě představitelky role se posadily na zem, proti jakémusi tribunálu, který vytvořili všichni ostatní. Tato jury pokládala otázky jakéhokoliv druhu týkající se této ženy: základní údaje, její osobní minulost atd.... Ale vyšetřování se týkalo zejména podrobností Micaelina všedního života; ještě přesněji jejich každodenních gest, usilovalo o upřesnění vlastností každého z nich, jejich důležitosti, vkusu, v případě potřeby je měly obě představitelky role realizovat.

Poté začal klavír hrát jenom vstup Micaely. Micaela vstoupila. Snaha pojmout ten okamžik bez zpěvu jako svého druhu choreografii; také snaha vyjádřit akci gesty. Peter vyžaduje, aby se nejprve prožívala tato hudba zevnitř, aby se skrze její opakování hledalo, co v ní je.

Vpadne Don José. Poslouchá ji. Micaela a Don José, jeden proti druhému v těsné blízkosti, říkají své duo skoro bez zpěvu, broukají hlubokým hlasem, usilují především neztratit jeden druhého, nepřijít o kontakt. Nejprve práce na jejich vnitřní hudbě. A náhle se rodí v tomto téměř nezmatelném duu intenzivní emoce. Najdeme ji ve stejné síle, až přijde čas zpívání naplno?

Improvizace. Dva vojáci chytají Micaelu, která přichází ze své vesnice. „Hledám jednoho desátníka,“ říká. Odpoví jenom hudba. Potom vojenské takty. Improvizovaný vstup důstojníka; oba vojáci vypnou těla. Jak důstojník odejde, vracejí se k Micaele. Jeden se ji pokouší ohmatávat. Vynoří se Don José: „Pusť ji!“

Jiná improvizace, stále na stejném náměstí. Je tu Carmen, aby tahala karty. A muži, ne tak provokující, smyslní a nadržení, jak by bylo zapotřebí. Vchází Micaela, důstojná a vystrašená. Co vyvolá tento vstup doprostřed davu? Peter: „Jsme ještě daleko od jakékoli realizace. Začínáme pouze práci na těle těch mužů a Micaely.“

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

Tři Donové José čtou anglicky – jsou všichni tři anglofonní – jeden po druhém začátek vyprávění Dona José v Merimého Carmen. Nové zahloubání se do navarských kořenů Dona José: jeho urozenost (Don), ta mladická rvačka, kvůli které se musel vzdálit z rodné vesnice, začátek kariéry v armádě, až po setkání s cikánkou. Na nějaký čas se zastavujeme u toho, co k tomu nabízí opera.

Středa 9. září

Rozdělujeme se na dvě řady proti sobě. Každá řada si přisvojuje nějaká přesná gesta pro dialog, jehož struktura je zhruba taková:

Řada A: – Hledám jednoho desátníka.

Řada B: – ...

Řada A: – Jmenuje se Don José.

Řada B: – ... (gesto chytání)

Řada A: – Pusť ji!

Tento dialog je němý; každé větě nebo odpovědi odpovídá jedno gesto, které si předtím v každé řadě společně určili. Potíž je vést skutečný dialog a zároveň navazovat gesta. Nová těžkost se vynořuje, když přidáváme k dialogu souvislou hudbu, která mu určuje tempo. Zítra cvičení ještě zkomplikujeme, až nadto přidáme k dialogu určitý druh taneční figury zajišťované nohama. Provádí se po dvou proti sobě, ale v kánonu, každý pár vstupuje po další frázi. Od práce na dialogu gest jsme přešli ke složitější práci, pořád na pravdivosti gest, na kontaktu, ale ještě k tomu na rozpojení. A paradoxně asi proto, že je všechno příliš komplikované, nejlépe se usiluje o jednoduchost: čas spojování dohromady...

Peter učinil poznámku k debatě gesta přirozená/gesta typizovaná. Jedna jako druhá můžou být falešná. Skutečná diskuse není mezi školami gestikulace. Nachází se uvnitř herce, na úrovni působení pravdy. Héléne poznamenala, 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, důležité je, aby se našla ta jedna, která by mluvila pravdivě. Peter dál mluvil o gestu, uvedl příklad 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 odlišnému v rychlosti a ve svém vnitřním tempu, tito dva přátelé mohli udržovat velmi dlouho kontakt mezi sebou, skutečný dialog, beze slov i bez mimiky, bez „divadelní hry“. Skutečnou komunikaci.

Děláme potom cvičení na vztah zvuku a gest, na vztah k prostoru, na zvukový kontakt. Například jeden z nás se postaví sám do středu hracího prostoru, zády k sálu. Na nějakém balkónu je jeho partner. Oba, jeden dole a druhý nahoře, zpívají po sobě jednu větu. Snaží se vytvořit kontakt na dálku. Potom vstoupí do hry čtyři páry: čtyři zpěváci jsou dole obrácení zády a čtyři v galeriích. Snažíme se udržet kontakt ve dvojicích, přestože všichni zpívají zároveň a všichni se přemísťují. Nakonec každý zpěvák v galerii si tajně zvolí partnera nebo partnerku dole a vyvolává je větou vzatou z partitury *Carmen*. Jestliže se dole nějaký zpěvák otočený zády cítí osloven, odpoví. Je-li odpověď správná, jestli odpověděla tomu, kdo vás volal, dialog pokračuje. Jinak nové volání, nové snahy odpovědět...

Vracíme se k partituře a zpíváme všichni dohromady předeheru k představení (pro violu), potom klavírní part prvního dua Don José/Micaela. Práce s tím, co říká orchestr. Jeden zpěvák vykřiknul: „Tedy něco takového po mně v opeře ještě nikdy nikdo nechtěl!“

Chvilí jsme se zastavili u Carmen balící cigaretu, potom u „Láska je vzpurné ptáče“, nejprve říkané, potom šeptané, potom velmi lehce zpívané. Představitelky Carmen mají obtíže s rytmickou přesností osminek, triol a šestnáctek. Naopak styl zpěvu se v průběhu zkoušení

stává přímější, méně sofistikovaný. A najednou se objevuje chvílemi nějaká situace, osudovost. Carmen se pokouší říkat fakta. Je to tragické, miluje Dona José, a bude to tragické. Je to tak, „láska je vzpurné ptáče...“

Čtvrtek 10. září

Dělali jsme improvizace. První z nich o setkání Micaely a matky Dona José. Kdo je ta matka, na niž bude mít Don José tak silnou vzpomínku („Vidím svou matku...“)? Kde se odehrálo toto setkání, během něhož byla Micaela poslána do města, aby promluvila s Donem José matčíným jménem? Improvizace říká, že je to na odchodu ze mše. Načrtáváme tedy odchod z obřadu; věřící, kostelník, žebrák, vojáci. Matka je stará, Micaela velmi uctívá. Matka obtížně formuluje vzkaz pro Dona José, svého syna. Děláme jinou improvizaci, okamžik, kdy Don José zadrží vězeňkyni Carmen. Jaké jsou reakce vojáka na cikánčinu píseň („U hradeb tam za Sevillou“)? Všechny improvizace nám působí starosti, ani jednou nenacházíme dobrou vzdálenost mezi těmi dvěma bytostmi. Don José příliš blízko je nepravdivý, příliš daleko je nepřítomný. A Carmen je pořád příliš děvka. Ale cílem těchto improvizací není vytvořit mizanscénu; jednoduše přiblížit bytosti a situace.

Pátek 11. září

Po rozcvičení nás vybízí jedno cvičení k něčemu, co se podobá hře na sochu, kterou jsme v dětství někdy praktikovali o přestávkách: točit se kolem své osy, na znamení znehybnět přesně v pozici, ve které vás signál zastavil, během několika sekund se vcítit do své pozice, potom vynalézt akci, během níž by vás momentka zabrala v této pozici. Nechat rozjet film, pokračovat v zastaveném gestu.

Pracujeme se starou fotografií matadora. Sedí před oltářem, u jeho nohou nějaká žena. Okamžik toreadorovy modlitby, pro níž bude zřejmě vyhrazena jedna ještě nenapsaná sekvence představení.

Pondělí 14. září

Při práci s partiturou se rozhodujeme škrtnout recitativ, který předchází Seguedillu („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 žít recitativ, a přitom být naprosto přítomným v samém okamžiku, o který se jedná (ted', ne v nějakém

předpokládaném divadle). Peter zdůrazňuje: „Někdy se stane, že při stém představení se dosáhne něčeho zásadního, něčeho, co zůstane nadále skoro beze změny. Ale to se stane až po velmi dlouhé práci na pravdivosti; všechno musí být nejprve přirozené, pravdivé, přesnou odpovědí na to, co žije v tomto okamžiku, co mu právě předcházelo.“

Jak přichází plný zpěv, často se znovu objevují ty samé problémy, základně se ztrácí pravdivost, přestože byla přítomna při mluvené zkoušce.

Je tu skutečné nebezpečí krásného prázdného zvuku hlasu, zvuku krásného, dutého, podbízivého.

¹ Marius Constant, autor hudební úpravy a dirigent (pozn. překl.)