

Alexandr Tairov

Odpoutané divadlo

*Režisérovy zápisky - 1921
česky překládá - 1927*

Hercova vnější technika

Jestliže herec ovládá pouze vnitřní techniku, nemá ještě možnost, aby vytvořil definitivní dramatickou postavu. O tom už jsem mluvil.

Aby dokončil celý tvůrčí proces a dílo jevištního umění ozřejmil i divákovi, musí toto dílo odlít do odpovídajícího tvaru, a k tomu použije materiál, který má k dispozici.

Už víme, že tímto materiálem je hercovo vlastní tělo, jeho dech, hlas, celé jeho fyzické „já“.

V tom, jak herec tohoto materiálu využívá, spočívá hercova vnější technika.

Pokud virtuózně tuto techniku neovládá, pokud mu není toto mistrovství vlastní, pak všechny velkolepé záměry, ty nejodvážnější a nejinspirativnější představy jsou předem odsouzeny k nezdaru.

Narážejí na neposlušný a hluchý materiál a nenaleznou odpovídající formu, nedospějí k divákovi, a když, pak jen jako zkreslený obraz v pokriveném zrcadle.

Domnívám se, že teď už je to jasné samo o sobě.

Malý, ale výrazný příklad Delsartův je určen těm, kdo tuto absolutní pravdu dosud nepoznali.

Herec na jevišti vyznává lásku. V jeho srdci plane upřímná, horoucí emoce. Jenže neovládá svůj materiál a jeho tělo, které je ponecháno samo sobě, reaguje posvém na jeho pocity. Romantické vzrušení se vnějšně projevuje silným třesem nohou, a nakonec se celé hlediště chechtá. Nejenže divák nevnímá hercovu skutečnou emoci – naopak, nevhodné chvění nohou, tedy *nesprávná forma*, pokazilo i samu podstatu, neboť přidalo dramatické postavě rysy, kterých by se herec určitě rád vystříhal.

Nejen já, jistě i mnozí z vás by mohli uvést příklady, kdy herec nebo herečka na jevišti upřímně pláčou, prolévají slzy, ale divák se jim směje nebo – v lepším případě – je zcela lhostejný. Mohl bych uvést ještě spoustu dalších příkladů, ale soudím, že by to bylo zbytečné.

Puškinská inscenace v Uměleckém divadle a především inscenace Kaina, která podává tragický důkaz, hovoří jasněji a lépe než jakákoli slova.

Herec musí ovládat svůj materiál, musí jej znát, milovat a rozvíjet natolik, aby byl pružný, spolehlivý a poslušný jeho vůli. Hercovo tělo musí reagovat na sebemenší stisk jeho tvořivých prstů, jako stradivárky reagují na prsty houslistovy. Musí pokorně vyjádřit výraznou formou ty nejjemnější vibrace hercových tvůrčích záměrů.

Na to je nutno vynaložit velmi mnoho práce. Nezbytný je každodenní trénink.

Uvedu příklad vynikajícího umělce Rubinštejna. Pokud jel někam na koncert, bral si s sebou do vlaku „němou“ klaviaturu, aby mohl každý den cvičit.

Jak musí pracovat herec se svým tělem, plným rozmarů a věčné proměnlivosti, se svými dědičnými „hříchy“ v pohybové kultuře a mimice, v plasticity?

Tělo současného herce nejsou stradivárky, je to třístrunná balalajka, na které lze s boží pomocí zahrát nějakou „lidovku“ nebo něco odposlouchaného „ze života“. Jiné, poněkud složitější akordy tlumočit nedokáže.

Jen dlouhodobá a seriózní příprava dokáže rozvinout naše fyzické dispozice.

Nejlepší by jistě bylo, kdybychom mohli otevřít školu pro sedmileté až osmileté děti a z nich pak vychovávali nové herce. Z těch nadanějších by vyrostli hrdinové a hrdinky, kdežto ostatní by vytvářeli onen vytoužený *cinoherní sbor*, o kterém sním a bez něhož je skutečné jevištní umění nemyslitelné.

Pouze tehdy, až taková škola vznikne, můžeme smýt ostudnou skvrnu z tváře divadla, kdy v takzvaných masových scénách se jeviště zalidňuje hordou nahodilých statistů. S jejich pomocí páni režiséři realizují své „velkolepé inscenace“.

Ale tato cesta je příliš dlouhá a může být neefektivní; vždyť do té doby, než z podobné školy „vyroste“ divadlo, uplyne dobrých dvacet, pětadvacet let, a v našem umění přináší plody jen taková práce, která je hodinu co hodinu spojena s aktivním divadelním děním, čerpá z něho sílu a v jeho plameni ověřuje své úspěchy.

Proto jsem se rozhodl pro školu, která po předchozí zkoušce soustředila mládež mezi šestnácti a dvaceti roky. Vyučovaly se tam disciplíny, které mohou poskytnout maximální výsledky.

Kromě lekcí z polyhobové výchovy a baletní gymnastiky, které rozvíjejí tělo jednostranně a neposkytují mu konečnou volnost pohybu, jež je pro herce tak nezbytná, zavedl jsem ještě lekce v šermu, akrobacii a žonglování.

S úsměvem dnes vzpomínám, jaké to vzbudilo v divadelním prostředí posměšky, jak se hovořilo o tom, že herci Komorního divadla se učí „škubat nohama“, ačkoliv nejsou žádní „klauni“, že to všechno jsou samé schválnosti, touha po originalitě. V Ruských vědomostech recenzent napsal o Koonevové (zřejmě si neuvědomoval, že jeho slova jsou vlastně velká pochvala), že svou roli v Modrém koberci nezahrála, ale „protančila“.⁴³ V některých „vzorných“ divadlech za nejdrtivější výtku platilo: „Pitvoříte se jako v Komorním“ apod.

Tyhle jízlivosti nás nijak nevzrušovaly a zatímco se vznešení nabobové divadelních kruhů ušklíbali, pracovali jsme dál a ověřovali si výsledky práce v inscenační praxi.

Uběhl krátký čas a vztah k našim lekcím se diametrálně změnil. Divadelní činitelé i celé divadelní kolektivy museli uznat, že taková škola má svůj význam, a zavedli podobné lekce i ve svých divadlech. Nejpresvědčivějším argumentem byla inscenace Princezny Brambilly.

Ve veřejných besedách o této inscenaci jsem kromě jiného prohlásil, že Princezna Brambilla je představení pro nevidomé, protože i oni musí konečně uznat, jak ohromné, naprosto nevyužitě možnosti se otvírají herci, jestliže ovládnou svůj materiál.

A to jsme zatím udělali v daném směru jen pár nejistých kroků. Jak silný, mnohotvárný a skvělý bude herec, až dosáhne touto cestou skutečné dokonalosti!

Podle mého soudu přinesl pokus žádané výsledky a přesvědčil i mne, že lidské tělo jak v mládí, tak i v pozdějším věku se v dostatečné míře může „opracovat“ a dosáhnout relativně značné dokonalosti.

Zajisté to ve mně neotupilo touhu založit školu i pro děti, ale to všechno jen fakticky potvrzuje mé dávné přesvědčení, že Gordon Craig absolutně nemá pravdu, když tvrdí, že „herectví není umění“. Chceme-li prý vytvořit umělecké dílo, musíme pracovat jen s takovým materiálem, který se poddává přesným výpočtům, a k materiálu takového druhu člověk nepatří.

Samozřejmě že to není pravda. Snadno se to dalo dokázat i dřív, třeba na příkladu akrobata. Cožpak se jeho materiál, jeho tělo nepodřizuje nejpresnějším výpočtům?! Jde snad o „náhody“, jestliže předvádí svá cvičení a přemety v závratné výšce cirkusové kupole, kde sebemenší nepřesnost, téměř bezvýznamné selhání těla, fakt, že se odkloní od potřebného „výpočtu“, hrozí okamžitou smrtí?! Dá se pak hovořit o tom, že lidské tělo není materiál vhodný pro divadlo?

„Ano, jenže to je přece cirkus,“ mohou mi namítnout někteří, „tam nehrají takovou roli emoce, které podle Craiga názoru vyvádějí herce z rovnováhy.“⁴⁴

„Není to pravda,“ odpovím, „protože akrobat je beze všech pochybností rovněž herec a v žádném případě to není mechanická loutka. Věřte mi, že taková emoce na rozhraní života a smrti – a takové nebezpečí je zde ustavičně přítomno, protože musíme počítat s možností pádu – rozhodně není slabší než emoce, které ovládají herce. Já myslím, že se dá ještě hůř ovládnout než skutečná emoce na jevišti, protože svou podstatou má blízko k fyziologickému prožitku. A přece akrobat nepřipustí, aby byl těmito emocemi vyveden z míry. Podřizuje všechny své vůli a s pomocí svého materiálu, svého těla, plní „plán“, bez něhož, jak správně poznamenává Craig, se nemůže zrodit skutečné umění.“

Herec na scéně dokáže beze všech pochyb zcela lehce podřídít tvořivé vůli jak svou emoci, tak svůj materiál. Teď už to tvrdím naprosto kategoricky na základě zkušeností, které jsem získal jak v divadle při různých cvičeních a etudách, tak i v inscenacích, zejména v Princezně Brambille. Opakuji, všechny ty pokusy jsem prováděl s herci a žáky, kteří teprve nastoupili obtížnou cestu vedoucí k ovládnutí vnitřní i vnější herecké techniky.

Kromě těla musí ovšem herec stejně dokonale ovládat i hlas a řeč.

Tato oblast možná přináší větší problémy než předchozí, o které jsme hovořili.

Pokud jde o tělo, nemáme žádnou kotvu, které bychom se mohli zachytit a usnadnit si tak práci. V oblasti zvuku a řeči se nám ovšem staví do cesty nejrůznější dotěrné návyky, které se nás drží jako klišé a které musíme odvrhnout, abychom dosáhli vytoužených výsledků.

Čekají nás mnohá úskalí, ale to nás rozhodně nemůže odradit už proto, že i zde jsme dosáhli jistých úspěchů, které nám nesporně napomohou v další práci.

Vinou naturalistického divadla se na současné scéně zabydlel bezvýrazný hlas a strašlivá, vulgární, měšťácká řeč – jako v „reálném životě“. Ta je prostě konstantním znakem herce „dobrého vkusu“. Povědět herci, že mluví prostě a přirozeně, je ta nejpříjemnější pochvala.

„Nevyprávějte mi o přirozenosti těch“, píše Coquelin,* „kdo nechtějí hovořit zřetelně, kdo před obecenstvem žvaní, jako by seděli v hospodě, každou chvíli se zarazí, přeřikávají se, opakují slova, žmoulají je v ústech jako rozčvaňhaný doutník, mumlají a proměňují autorův text v jakousi kaši. [...] Víím, že si herec může získat proslulost člověka, mluvícího naprosto přirozeně, tím, že napodobuje tón prostého rozhovoru. Žádné slovo nezdůrazní, „šumluje“ konce vět, zakoktavá se, polyká slabiky, tváří se, jako by nemohl najít vhodný výraz, několikrát jej opakuje, deset minut mluví naprosto jednotvárně, pak náhle zrychlí řeč, aby co nejdřív dospěl k efektnímu závěru. [...] A obecenstvo, které se v ničem nevyzná, jásá: „Bože, to je tak přirozené, tak nenucené! Člověk by řekl, že se chová, jako by byl doma. To je herec!“

„Já mu nerozuměl. A co vy? Ale jak přirozeně to říkal!“

Příznějme Coquelinovi, což jeho jest. Těžko bychom mohli delikátnějším

* Coquelin, Umění herce.

způsobem ironizovat ten strašný *stereotyp prostoty*, který se zahnížil na současné scéně.

Coquelin má rovněž pravdu, když tvrdí, že „herci podobného druhu jsou odsouzeni, aby hráli pouze v současných hrách“.

Jestliže se tento stereotyp použije v inscenacích jiného druhu, pak se tato neuměleckost projeví ještě názorněji.

Ale když odmítám tu záměrnou prostotu, která je mimochodem ten nejlépejší způsob řeči, neznamená to, že vyzývám k „chladnému odsekávání slov“, kdy slova – podle Mejercholdových tezí – „mají padat jako kapky do hluboké studně“.⁴⁵

Omyl. Stejně jako usilují o dokonalé osvobození a rozvinutí hercova těla, aby se mohlo odlévat do forem, zrozených tvůrčím aktem, rád bych osvobodil a rozvinul i hercův hlas a jeho řeč, aby v každé dramatické kreaci nabývaly osobitého zvuku.

Podobně jako tělo dává dramatické postavě plastickou formu, tak hlas a řeč mu musí dát formu fonetickou.

V umění není místo pro náhodnost.

Právě tak nemá být náhodná ani hercova řeč. Musí stroze *rytmicky* odpovídat vytvářené postavě. To je první a hlavní požadavek.

Všechno ostatní, logická i psychologická konstrukce řeči, musí ustoupit do pozadí před konstrukcí rytmickou.

„Fonetická síla slov“, praví Jean d'Oudine,* „je mohutná zbraň, pokud jde o působení na fantazii, a jestliže to někdo odmítá a bez ohledu na zvukomalebnost slov tvrdí, že etymologický význam je silnější než fonetický, pak ať rovnou tuto knihu zavře, protože na půdě umění se my dva neshodneme.“⁴⁶

„Když dobře vyslovuješ a zachovávaš rytmus, pak i té nejvulgárnější próze vtiskneš jakýsi poetický odstín [...]“, píše Coquelin.

U nás se naopak mnozí snaží, aby dokonce i poezii vtiskli prozaickou tvář. Je přímo pobuřující, když v současném divadle herec „přirozeně“ recituje verše a v zájmu „životnosti“ porušuje formu, metrum i rytmus básně. Velmi přílehavě se takové manýře vysmívá Coquelin:

„Verše z Athalie pronášejí asi tak, jako když říkáme: 'Dobrý den, jak se vám daří...' - 'Ano, ano, bože můj', zamumlal Abner. 'Přišel jsem do chrámu, abych se poklonil Všemohoucímu' (tak docela jednoduše, s hůlčičkou v ruce), 'abych společně s vámi (tak kamarádsky!) oslavil ten veliký den, kdy na hoře Sinaj (pokud se nemýlím) nám byl dán zákon,' atd.“

A přitom rytmus dodává jevištní řeči zcela výjimečnou sílu a výraznost. Znovu uvedu citát z Coquelina, neboť se domnívám, že by si všichni měli prostudovat tuto báječnou, byť útlou knihu o hereckém mistrovství.

„Převôt nám jednou se smíchem vyprávěl, jak hrál Hipolyta. Když prý končil dlouhou tirádu, kterou obecenstvo sledovalo se zatajeným dechem, najednou mu při posledních dvou verších vysadila paměť. Zpomalil řeč a počkat na náповědu bylo vyloučeno. Bleskurychle se rozhodl a bez náde-

* Jean d'Oudine, Umění a gesto.

chu pronesl oduševněle, majestátně dva verše v jakémsi „volapuku“, kterému obecenstvo neporozumělo, ale reagovalo zběsilým aplausem, protože gesta, důrazy, *celý tok řeči** vtiskly tomuto improvizovanému jazyku jasnost, výmluvnost a působivost.“

Myslím, že bude vhodné, když uvedu dva příklady, které podle mého soudu rovněž dokazují, jakou sílu má rytmus v jevištní řeči.

Roku 1919 se v Moskvě dávala Hra Vasilije Kamenského Stěnka Razin.⁴⁷

Úlohu perské kněžny Mejran hrála Koonenová. V této roli bylo místo, kde nikdo ani při nejlepší vůli a usilovné snaze nebyl s to pochopit jediné slovo, ale zároveň bylo ve hře málo partií, které by tak přesvědčivě poutaly pozornost diváků, většinou nezkušených a nepřipravených.

To místo znělo takto:

[...] Aj hlá búra ben
sivirim size čok,
aj zalma, aj hijáz,
dža manaj, dža manaj [...]

Zpočátku se Kamenskij pokoušel tvrdit, že to jsou slova perská, ale pak se čestně přiznal, že to prostě není nic. Ale nicméně v tomto místě diváci napínali sluch a lovili slova. Proč? Nejspíš proto, že byla mistrovsky vsazena – pokud jde o řeč a hlas – do rytmu a zvuku celé scény, postavy.

Ve hře Thamyra-Kithared platila podle obecného mínění za nejlepší místo scény Thamyrových stancí. Pokud jde o text, bylo to absolutně nesrozumitelné místo:

Dlouho jsem střežil Admetu stáda,
Admetu stáda.
Horečný sen...
Cože opouštíš přátele, Kitharede?
Vždyť je to zrada!
Horečný sen...
Nalaď svou písťalu a zahrej
své běloučké...
Horečný sen...

Jsem si jist, že to nechápete (asi sotva znáte málo známý mýtus o Admetovi). Právě tak tomu nerozuměla ani většina diváků, při studiu stancí jsme ovšem šťastně našli rytmus, takže sál bez dechu poslouchal Cereteliho, který je pronášel.

Kouzlo rytmické řeči už divák pozvolna chápe, ba dokonce, horribile dictu, i kritika.

Když docela nedávno Koonenová s mimořádným úspěchem ztělesnila postavu Mnever (Modrý koberec), kritici jí vytýkali „nepřirozenost“ řeči. Dnes je v Adrienně Lecouvreurův její projev v tomto smyslu daleko odvážnější, a titíž kritici jej označují za nádherný.

* Kurzíva A. J. Tairova.

Kromě rytmického prvku musí mít jevištní řeč také prvek dynamický. Řeč musí být aktivní stejně jako gesto, musí být frázována podle speciálního režijního aranžmá, musí mít své poslání, objekty a cíle.

Teprve pak získá potřebnou plastičnost a výraznost.

Svobodný, ovšem nikoli nevázaný, musí být i herecův hlas.

Nehovořím o tom, že stejně jako dech musí být hlas vypracován a kultivován, a nezmiňuji se ani o tom, že herec musí mít bezvadnou dikci; podle Coquelinova bystrého úsudku je dobrá dikce „hercovou zdvořilostí“. To je jasné samo o sobě.

Když herec svůj hlas „vypracuje“ a umí ho ovládat, neměl by se bát bohatě a lehce ho využívat k vytvoření postavy, neboť zvuk je nepochybně jeden z nejzávažnějších prostředků, jímž herec tlumočí divákovi svůj záměr.

Od piana k forte, od hovoru ke zpěvu, od staccata k legatu musí plynout zvuk a vytvářet harmonii podle našich tvůrčích potřeb.

Ať vám nevadí, že to bude „nepřirozené“ – hlavně aby to bylo v souladu s vaší dramatickou postavou, jako ve stancích Thamyry-Kithareda, kdy hlas Thamyry přecházel z řeči do zpěvu a zase do řeči, nebo tamtéž v monologu nymfy.

„Podle role se mění i tón, klíč, tonalita,“ říká Coquelin.

„Zdá se, že zde jde o chromatickou stupnici,“ prohlašuje Madelon.⁴⁸

Nalézt vhodný klíč pro určitou dramatickou postavu, rozkrýt jej a získat potřebnou tónovou stupnici, to je úkol, před kterým stojí herec nového typu. Pouze tehdy se stane mistrem svého umění, jestliže dokonale ovládne vnější i vnitřní techniku.

Pak navždy zmizí všechny pokusy pohřbit divadlo – ať už ve jménu literatury, jak to dělá Ajchenvald, nebo ve jménu nadloutky, jak to činí Gordon Craig.⁴⁹

„Nadherec“ bude s radostí střežit bránu nového divadla, bude v něm vytvářet svoje velkolepé svébytné divadelní umění.

Jak jsem připomínal, v této oblasti jsme rozhodně vykonali méně než v předchozí.

Zdá se, že v posledním dvacetiletí dosáhl vývoj divadelního kostýmu pronikavých úspěchů – vezměme nádherné návrhy kostýmů Bakstových, Suděkinových, Sapunovových, Anisfeldových a dalších, které jsou lahůdkou pro oko – ale já přece jen tvrdím, že problém divadelního kostýmu ještě zdaleka není dořešen.

Opravdový divadelní kostým není přepychové roucho, které by mělo ozdobit herce, není to model kostýmu té či oné epochy, ani módní obrázek ze starých časopisů, a herec není loutka ani manekýn, jehož prvořadý úkol je předvést kostým co nejpůsobivěji.

Nikoliv, kostým, to je druhá slupka hercova těla, něco, co od hercovy bytosti nelze oddělit. Je to viditelná maska jeho dramatické postavy, která s ním musí splývat tak, aby z ní nebylo možno vyjmout jediný detail, jinak by se pokazil celek. Stejně tak nemůžeme z písně svévolně vyškrtávat slova.

Kostým je nový prostředek, kterým se obohacuje hercovo gesto. Má-li herec správný kostým, pak každé jeho gesto získává zvláštní výraznost, vyostřenost anebo naopak měkkost a plavnost v závislosti na postavě, kterou vytváří.

Jaké tedy jsou současné kostýmy?

V posledních letech jsme viděli mnoho vynikajících návrhů, podle nichž jsme mohli studovat oděvy všech dob i národů (ztvárněné pochopitelně výtvarnickou fantazií). Viděli jsme množství nádherných kompozic, podle nichž lze studovat moderní techniku i malířské směry, ale skutečné divadelní kostýmy se mezi nimi téměř nevyskytovaly.

Pokud se zeptáte herců, (ne těch, pro které jsou přepychové cetky důležitější než umění, ale opravdových umělců), jak se cítí v pompézních a svým způsobem nesmírně krásných kostýmech současných výtvarníků, převážná většina vám odpoví, že jim kostým nepomáhá, ale překáží.

To je důvod, proč kostýmy Šakuntaly a Thamiry počítám k nejúspěšnějším za poslední dva roky, protože tady byla hlavní role svěřena hercovu tělu a kostým byl minimální.

Současný výtvarník musí kostým pro herce teprve vynalézt.

Stejně tak byly vynalezeny nesmrtelné kostýmy Harlekýna a Pierota.

V čem spočívá jejich nesmrtelnost?

Jsou skutečně tak krásné?

Ne, po této stránce nesnesou srovnání s leckterými kostýmy našich současných výtvarníků.

Jsou nesmrtelné proto, že organicky splývají s dramatickými postavami a svléknout z Harlekýna kostým je totéž jako stáhnout z něho kůži. Je to prostě vyloučeno.

Vážně, vybavte si Harlekýna a bude vám jasné, že ten neúnavný zabiják, rváč a dobrodruh potřeboval kostým, v němž by jeho tělo bylo skryto jako v rukavici. Tak mohl hýřit kaleidoskopem jiskřivých, bleskurychlých, úsečných pohybů.

Pierotův nádherný bílý kostým s dlouhými rukávy je zcela odlišný. Pierotovy ruce se podobají větvím smuteční vrby. Ano, tento kostým je organicky spjat s nejniternějším jádrem Pierota, básníka a smutného milence, s jeho měkkými plavnými pohyby, kdy malátně klesá na zem, nebo se bezmocně vzpíná k nebi.

To jsou kostýmy, z kterých je nutno vycházet při návrzích divadelních kostýmů.

Rozhodně nechci nikomu navrhopvat, aby byly obnoveny. Dramatické postavy současného i budoucího divadla jsou mnohem složitější než postavy Pierota či Harlekýna, a také jejich kostýmy musí být odlišné. Musí být ovšem vytvořeny podle téhož jedině správného principu: v harmonii s postavou, vytvořenou hercem.

Všechny ostatní prvky – styl, epocha, způsob života – musí ustoupit do pozadí a hrát pouze doprovodnou, doplňující roli. Je zvláštní, že dokonce i v našem současném beztvarem životě existuje jeden kostým organicky spojený s postavou. Mluvíme o kostýmu letce nebo automobilisty. A opravdu, nesplývá snad tenhle kostým, oděv s kamašemi, s koženou bundou a přiléhavými kalhotami, s čepicí s kšiletem, který chrání před větrem a sluncem, s brýlemi, které umožňují při tom nejintenzivnějším pohybu hledět do dálky – s člověkem století strojů?

Jestliže výtvarník navrhuje divadelní kostým, musí zapomenout na studii; nekonečný plášť, který se na papíře nádherně prostírá po větru, na hercově postavě uboze splihne, protože herec nemůže v průběhu několika hodin dělat jeden a týž pohyb, při němž by se plášť prostíral stejně malebně jako na papíře.

I zde musíme sáhnout po maketě.

Jen zmenšená postava herce (konkrétního herce) pomůže výtvarníkovi, aby navrhl správný kostým.

Tuto myšlenku dokládají zkušenosti Komorního divadla z posledních let (makety kostýmu B. Ferdinandova k Adrienně Lecouvreurůvé, zejména kostýmy Adrienny a Michona).*

Navíc musí mít výtvarník jistou představu o krejčovském řemesle, jestliže už nebere v úvahu anatomii.

Nelze zapomenout na to, že kostým se dělá pro herce, a že se musí herci přizpůsobit, a ne naopak.

Tuhle jednoduchou pravdu už bychom dávno měli oprášit a alespoň trochu se podle ní řídit. To ovšem znamená, že kostým šijeme na hercovo tělo jako žaket.

Chci tím naznačit jen to, že i při těch nejvolnějsích a nejoriginálnějších

* Nemohu nepřipomenout ještě některé výjimečně zdařilé kostýmy G. Jakubova v Princezně Brambille (např. Celionati, Bescani, Giglio, černoši aj.), které korespondují s danými dramatickými postavami.

fantastických kombinacích musíme počítat s hercovou postavou. To je hlavní materiál hercovy tvorby.

Tím, že na výtvarníka kladu tak náročné úkoly, dávám snad sdostatek najevo, že jeho účast v procesu divadelní tvorby pokládám za nezbytnou.

Gordon Craig nemá pravdu, když říká, že režisér má vykonávat i práci výtvarníka. Každý z těch dvou má práce nad hlavu. Jestliže nemá být diletant a chce být skutečný mistr svého oboru, pak mu na to sotva stačí jeden život.

Spojení režiséra a výtvarníka v jedné osobě vede k politováníhodným výsledkům.

Nabízím dva příklady.

V prvním případě se režisér chtěl stát výtvarníkem. Mám na mysli inscenaci *Bouře*, kterou režíroval Komissarževskij.⁶⁹ Výsledkem se stala roztržitěná kompozice, diletantsky řešená scéna, kostým Kalibána převzatý od Craiga a kostýmy dalších postav, které naprosto neharmonují ani s Kalibánem, ani s ostatními postavami.

V druhém případě se chtěl výtvarník stát režisérem. Mám na mysli puškinské představení *A. Benoise*.⁷⁰ Stačí si připomenout tuto inscenaci a je jasné, že Benois výtvarník byl snad dobrý, i když o tom existují rozdílné názory, ovšem Benois režisér byl absolutně bezmocný a dokonale zabil i to dobré, co Benois jako výtvarník vybudoval.

Tak to bylo a tak to bude, neboť umění nesnáší diletantismus, a jestliže se někdo pokouší obsáhnout to, co se obsáhnout nedá, nutně upadá do diletantismu.

To věděl už i Kozma Prutkov.

Jakmile je v určité inscenaci vyřešen problém jevištní atmosféry, končí pro režiséra předběžná příprava a on přistupuje k tomu nejdůležitějšímu, nejradostnějšímu a nejvíc vzrušujícímu ve své tvorbě, totiž k práci s herci.

V čem tato práce spočívá? O tom jsem hovořil mnohokrát, když jsem se zmiňoval o herecké tvorbě; ve všech jejích etapách je režisér hercovým průvodcem a pomocníkem.

Spolupráce režiséra a herce vydá plody pouze tehdy, jestliže jsou v tvůrčím procesu nerozluční a jestliže se herec od prvních krůčků svého jevištního bytí naučil vnímat svého režiséra a režisér svého herce. Jinak nemají co pohledávat na společné scéně, v daném případě nemůžeme mluvit o tvůrčím kolektivu a tudíž ani o divadle.

Vše, o čem jsem až dosud hovořil, představuje jedinečný a složitý tvůrčí proces, který předchází každé inscenaci.

Výsledkem je dokončené monolitní jevištní dílo, které během představení *divák* vnímá.

edice **disk** velká řada - svazek 1.

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA ČASOPISU DISK

Alexandr Tairov – Odpoutané divadlo

VYDALA AKADEMIE MŮZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

ÚSTAV DRAMATICKÉ A SCÉNICKÉ TVORBY

Z ruského originálu А. Я. ТАЙРОВ *Записки режиссёра. Статьи, беседы, речи, письма*, Москва, 1970 vybrala, sestavila, přeložila (Režisérový zápisky spolu se Zdeňkou Psůtkovou), upravila, fotografický materiál vybrala a doslov napsala Alena Morávková
Bibliografické poznámky zpracovaly Alena Morávková a Zuzana Sílová
Přílohu ze statí K. H. Hilara a Jindřicha Honzla vybrali a ediční poznámky napsali Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová
Jmenný rejstřík sestavily Zdena Benešová a Alena Morávková
Odpovědná redaktorka Zuzana Sílová
Obálka, grafická úprava a sazba Martin Radimecký
Tisk ERMAT Praha
1. vydání
Praha 2005

ISBN 80-7331-035-X

www.amu.cz/namu

