

Tatran 1978

**Vsevolod
Emilievič
Mejerchofd**

**REKONŠTRUKCIA
DIVADLA**

POSUDOK KNIHY A. J. TAIROVA
„ZAPISKY REŽISÉRA“ (1921–1922)

Alexander Tairov,

Zapiski režiséra.

Izd. Kamernogo teatra, Moskva, 1921, str. 194.

Tairov ako diletant sa nemôže zorientovať v jednej z najzložitejších oblastí divadla: v umení herca, v systéme jeho hry, v poznaní tela ako materiálu, ktorý herec formuje.

Ak Craig tvrdí, že „hercova hra nie je umenie“, treba to pochopiť tak, že Craig má na mysli iba anarchické systémy a absenciu akékoľvek starostlivosti hercov posledného dvadsaťročia o to, aby prispôsobili svoj materiál podmienkam preného rozvrhu.

Keď Tairov proponuje „akrobata-herca“ namiesto „mechanickej bábky“, priznáva sa, že nechápe celú zložitosť divadla. V hercovi-akrobatovi sú vždy dvaja v jednom: A_1 určuje úlohu (aktívny princíp), A_2 vyjadruje svoj súhlas, že prijme od A_1 navrhované formy a prijíma podobu materiálu (pasívny princíp). Záčína sa hra. K iniciatívnej vlastnosti A_1 sa však v tej chvíli pridáva všetko to, čo ho robí pre A_2 regulátorom, A_2 zostáva v skutočnosti javom pasívneho typu a je v tej istej chvíli nielen materiálom, ale pracovnou silou, ktorá sa podujala vykonať úlohu a cíti sa byť strojom. Nechcem v úzkom rámci recenzie rozvíjať všetky podrobnosti tejto formuly $X = A_1 + A_2$, takej dôležitej pre divadlo, tvrdím však (aj keď to môže vyznieť paradoxne), že i v hercovi-akrobatovi, pravdaže, takom ako je napríklad Max Dearly, aj v Sicilčanovi Grassovi, ktorý dokázal vystupňovať svoju reflexívnu dráždivosť do maximálnej miery (a ktorý sa práve preto zдал byť hercom vnútrajška), že teda v jednom aj v druhom je prítomná mechanická bábka. Akrobat v čísle na hraze, Max Dearly a jeho hra na

strapec (v hre M. Hennequina *Mon bébé*) aj ktorýkoľvek živočích na slobode — keďže ich pohyby sú organizované a zmechanizované — môžu byť objektami pre schému základných pohybov bábok. A práve o to ide, že u človeka (ako aj u ostatných živočíchov — všetky živočíchy sa predsa na seba podobajú) existujú vedľa seba pohyby tela, ktoré sa chvíľami zdajú byť anarchicko-slobodné, a systém, ktorý Tairov tak nenávidí a ktorý stavia toho, čo účinkuje v priestore, do poradia mechanickej bábky.

Proletariát opis sveta, ktorý inšpiroval Leonarda da Vinci k tomu, aby označil štádium knihy o pôvode mechanickej za prácu nevyhnutne predchádzajúcu výskumnému zákonov priestorového premiesňovania jednotlivých častí ľudského a živočíšneho tela, musí byť pre nás poučením: rozbehnute stroja na základe „jednotného zákona mechanickej vo všetkých prejavoch sily“ (Vinci) ani na chvíľku nepotlačí v hercovi intenzívne spalovanie pohonných látok v oblasti pocitov A_2 ako materiálu, pretože regulátor A_1 je ustavične v strehu.

Keď už poskytnieme v našich nových divadelných školách harmonický systém predmetov, ktoré majú za úlohu piecvičiť v A_2 materiál v tých najrozličnejších smeroch, aby mohol A_1 „dokázať všetky zástojie anatomie s geometrickou názornosťou“ (Leonardo da Vinci, neznamená to, že by nebolo diletantským Tairovo-vo tvrdenie o tom, ako zaviedol popri hodinách „plastiky“ (sic!) a „baletnej gymnastiky“ (sic, sic!) aj hodiny šermu, akrobatiky a žonglérsťva. Absolútna neinformovanosť Tairova v oblasti *biomechaniky*, ktorá je zväzná pre herecké umenie, doviedla hercov jeho divadla k tomu, že zanovitá práca v sále šermu, akrobatiky a žonglovania má neočakávané výsledky: pohyby „komorníkov“¹ po javiskovej ploche sa nepodobajú pohybom ekvilibríštov a excentrikov (groteska — prirodzenosť divadla nespočíva iba v buffonáde, ale

¹ členov Komorného divadla (pozn. prekl.)

aj v tragédii, v tragikomédii aj v celom divadle ako celku), u „komorníkov“ nieto striedania veľkých pohybov, prudkého behu, skokov a dellartovskej pevnej chôdze¹, „kde všetky plochy, pohyby tela a tvár prezdajú to, čo by chceli iniciátori dať povinne skúsiť“ (Dellarte). V Komornom divadle tvrdošijne ignorujú daviniovské pravidlo nerobiť „ani veľké pohyby v malých ctoch, ani malé pohyby v ctoch veľkých“². Nieto tu tej pevnej chôdze námorníka, ktorý sa prechádza po palube kolisajúcej sa lode. Ani sa tu nedodržiava recept geniálneho teoretika L. Boltzmana, ktorý radí A. Einstein: „prenechať eleganciu vrátnikom a šustrum.“³ Tu sa deje pravý opak: elegancia vrátnikov a šustrum sa zavádza do pravidla, ale do základu pohybov po javiskovej ploche sa vkladajú princípy elevácie z baletných škôl. V prehladnej tabuľke Carla Blasisa sa spomína pas, enchainements a arabesky — pokiaľ sa hovori o tanečných prvkoch, ale keď sa reč zvrhne na pantomímu, nachádzame už v tabuľke čosi iné: gestá, fyzionómiu, vonkajškovo-javiskové situácie iného druhu.

Keď sa nesie balerína po javisku, jej ruky sú ako kridelca a chádza nám podchvíľou prezrádza túžbu vzniknúť sa. Dá sa tu vari povedať, že je to beh? Každá zmena miesta sa zdá byť letom a keď sa balerína zloží na dlažku, akoby sa ani záhyby jej šiat nepokrčili. Keď tancuje Nižinskij, recenzent je ochotný v ktorejkoľvek chvíli o ňom povedať, že „sa vznáša“. Toto umenie vzniká ako dôsledok zvláštneho tréningu v exercíciách

¹ Francúzsky vokalista a pedagóg Dellarte rozpracoval „zákony výrazu a harmónie“ na základe štúdia spojenia pohybu a gesta s rytmom.

² Z *Traktátu o zvieratách* Leonarda da Vinci.

³ „V záujme zjasnenia vecí bolo nevyhnutné opakovanie, pričom sa bolo treba vzdať elegancieho skladby; bona fide som sa pridržal receptu geniálneho teoretika L. Boltzmana, prenechať eleganciu vrátnikom a šustrum“ (A. Einstein, *O špeciálnej a všeobecnej teórii relativituj*).

špeciálnej gymnastiky. A k tomu vedú „plastické“ cvičenia. Aj tu je šerm. No aj ten prináša vo zvláštnom obklopení špecifických predmetov výučbu zvláštne výsledky.

Ak pre študujúceho tragikomika nebude stredobodom štúdia biomechanika obklopená gymnastickými hrami, ak tam nebudú lyže, športové hry na ľade, hod diskom a oštepom, ak nebude hokej, futbal, box, gréckorínske zápasenie a iné, potom aj šerm, aj akrobatika, aj žonglovanie sa nevyhnutne premenia buď vo fíčúrske zábavy, alebo sa herec obohacuje poznaním iba pre tie prípady, keď musí na javisku bojovať na kordy (*Hamlet*, *Don Juan*) alebo hrať šása.

Akrobatika, o ktorej hovorí vo svojej knižke Tairov, aj tá, na ktorú sme sa neraz dívali na javisku Komorného divadla, nemá nič spoločného s akrobatikou, ktorá je fenoménom nového divadla, kde nie sú tútor-mi dlieleanti.

Nikdy mi nebolo také jasné, ako je mi teraz, keď uzrelí svetlo sveta *Zápisťej režiséra*, že Komorné divadlo je divadlom o c h o t n i c k y m.

Iba ohohtnik, ktorý sa chce sťať akrobatom, je schopný prijať do svojej hry postupy baletného umenia. Od-kial by ináč mohli vzniknúť u akrobata, žongléra, boxera alebo šermiara aj sladkasté pózy (aj v baletе mal s nimi čo robiť taký Fokin), aj ten prejedajúci sa zhon, aj to rozmazávanie tajomných kruhov a elips zápästiami po plochách, čo síce nevidíme, ale čo si „komornici“ v ich „atmosfére“ dokážu predstaviť, aj tie výbehly za kulisy a opätovné prelety po javisku vždy elegantných (či je to potrebné, alebo nie) svetákov, aj tie pritancúvania v štyle Ludovíia XIV., čo sa deje aj vtedy, keď by sa zdalo, že oveľa vhodnejšie by boli hrubé postupy hry amerických excentrikov.

Bol som nútený urobiť taký podrobný rozbor niektorých téz kapitoly „Vonkajšia technika herca“ z Tairovovej knihy preto, lebo majstrovstvo herca autor správne považuje za vyšší a pravdivý obsah divadla.

Ubohi herci, ktorým Tairov „odovzdáva svoju knihu“ („svojim spolupracovníkom a žiakom, ich bujnej mladosti, ich plamennému srdcu, ich pevnej vôli dôjsť k divadelnému majstrovstvu“). V kolkevej nevedomosti sa nachádzajú na každom kroku s takým vedúcim, ktorý sa usiluje opravať Craiga (výtvárnika, herca a režiséra) v tom, čo Tairov nie je schopný pochopiť. Pozrite: roku 1921 opakuje Tairov takmer na každej strane mnohé z toho, čo vodcovia divadelnej revolúcie v Rusku i na Západe písali v období rokov 1905—1917, a mnohé, čo si doteraz sám neujasnil, neodpusťiteľne prekrúca.

Obdobie štylizácie (1906—1907) vyvoláva zo strany Tairova hromy a blesky. Necháme, že práve štylizácia vznikla ako nevyhnutnosť vyvísať hercov z anarchie naturalistického divadla a doviesť ich k uvedomeniu si organizačných počiatkov štylizovaného divadla. Teoreticky sa Tairov rozchádza s „detstkými nápadmi“ divadelných revolucionárov rokov 1905 až 1912, v skutočnosti však...

Otvorit knihu Silvaina Lévího *Le théâtre indien*, vyčítať z nej recept o výbere farieb zodpovedajúcich „základným pocitom hier“, „zvoliť si riadky“ tejto knihy „za východisko“ inscenácie *Sakuntaly*¹ — nič z toho nepovažuje Tairov za hriech, ale to, že režisér štylizovaného divadla priniesol na skúšky *Sestry Beatrice* Memlingovu monografiu, ktorá dopomohla hercom k tomu, že si mohli lepšie ujasniť určité formálne zámeny režiséra, sa zdá byť Tairovovi obrovským prístupkom?

¹ Kálidásova hra *Sakuntala* staroindickej proveniencie bola otváracou premiérou Komorného divadla dňa 12. decembra 1914.

² Keď bol A. J. Tairov hercom Divadla V. F. Komissarževskej (v období Mejerchoľdovho režirovania), zafixoval si v pamäti (na strane 27 jeho knižky): „Na prvé skúšky (napríklad na prvé skúšky *Sestry Beatrice*) Mejerchoľd prináša monografie Memlinga, Botticellho a

Ako vidíte, Tairov si vonkoncom nekládol rekonštrukčné úlohy: načo ale potom celé dni presedel v hinduských sieňach Musée Guimet v Paríži na Rue d'Iéna alebo v londýnskych múzeách s cieľom načrtnúť si plány budúcej inscenácie?

„Niektoré zoskupenia robili dojem, ako by boli freskami z Pompeji prevtelenými do živého obrazu“ — písalo sa o predstavení *Tintagilovej smrti* (Moskva, 1905¹). A vari nie to isté nám povedia o predstavení *Sakuntaly* tí, čo ho videli?

A ak by aj bolo treba definovať rozdiel, bude potom spočívať iba v tom, že v prvom prípade kompozícia nie je náhodná (všetko je organizované) a v prípade druhom všetko „ohnatám“, ako to platí o celej Tairovovej práci na všetkých jeho cestách (pozri jeho priznania na str. 17, 30 a i.).

Skutočnosť, že Tairov tak močne zdôrazňuje svoje želanie za každú cenu sa diferencovať od Štylizovaného divadla a najmä že tak dôrazne napáda jeho štylizované obdobie, odkrýva karty autora knižky: Tairov dobre vie, že s takou sumou vedomostí z divadelnej sféry, ako vlastní on, sa ďaleko zájsť nedá a Komorné divadlo, ak nehladíme na jeho rýdzo ochoťnícku podobu, má na sebe priliš zjavnú pečať epigonstva. Ak na cestách rúcania naturalistického divadla bola skúsenosť moskovského Divadelného divadla bola skúsenosť moskovského Divadelného štúdia, divadla V. F. Komissarževskej a skupiny režisérov i pedagógov N. Jevrehova, F. Komissarževského, Miklaševského, Mejerchoľda, V. Solovieva, M. Gnesina — ak bola táto skúsenosť revolučnou a nie reformistickou, potom sa Tairovovi nepodarilo stať sa priekopníkom nového obdobia, ktoré malo vystriedať Štylizované divadlo.

Ak Tairovov plod — Komorné divadlo — prizvučne

iných výtvorníkov, ktorí sa práve hodili, a herci od nich preberali gestá a často aj celé zoskupenia.“

¹ Z článku „Avrelij (V. J. Briusov), Vechi. Iskanija novoi sceny.“ Cas. „Vesy“, Moskva, 1906, čís. 1, str. 72.

kričí, že v ňom na každom kroku počívame iba obmeny starých motívov Štylizovaného divadla z obdobia V. F. Komissarževskej, musí Tairov voľky-nevoľky vo svojich vyhláseniach dôrazne podčiarkovať zdanlivo celkom iný prístup k riešeniu tých divadelných problémov, ktoré sú už dávno vyriešené a čakajú iba na to, aby ich s vedeckým prístupom k otázkam o základnom vzdelaní v oblasti javiskovej a divadelnej vedy čo najrychlejšie odprevadili do márnice umení.

Iniciatíva pre vedecký prístup k celému radu divadelných otázok tu už je a my máme právo veľa očakávať od Vedeckého oddelenia Štátnej vysokej školy réžie, kde sa prepracúvajú základné otázky divadelného umenia.

Medzitým odišlo z divadelného frontu Divadlo RSFSR I. a my nevidíme nikoho, kto by mohol prakticky pokračovať v monumentálno-hrdinských pokusoch pod egidou „štyl RSFSR“.

Miesta našich divadiel sú prísne rozdelené v estetických formálach divadelného Dneška. A pri poznávaní týchto miest sa budeme musieť riadiť tým, čo nám poskytuje prehľad nedávnej minulosti, ktorá sa už však stala históriou a to bez ohľadu na to, že nepôjde o roky až tak veľmi vzdialené: 1905–1917.

Po búrlivých hľadaniach v rokoch 1905–1907, ktoré sa výrazne prejavili v 13 opusoch¹ môjho poltavskomoskovsko-pieterského obdobia od *Tintažilovej smrti* (Divadelné štúdio pri MUD, 1905) po *Jarmočné divadlo* (pozri str. 177 a 178 knihy V. Mejercholda *O teatre* – Peterburg, vyd. Prosvješčenije, 1913) – stáva sa *Jarmočné divadlo* definitívnou hranicou na prelome rokov 1906–1907 (prvé predstavenie v divadle V. F. Komissarževskej dňa 30. 12. 1906).

Jarmočným divadlom sa začína pohyb a rúcanie troch prúdeň:

1. Nové divadelné umenie, ktoré porazilo a vysúrie-

dalo naturalistické divadlo (vládnú v ňom výtvarníci Sudejkin, Anisfeld, V. Denisov, potom sa k nim pridávajú Bakst, Benua, Dobužinskij a Bilibin).

2. Aj keď sa N. Sapunov zúčastnil práce v prvej etape, jednako on a A. Golovin – ak si pripomenieme jeho *Dona Juana, Zanolitého princa, Maškarádu* na javisku bývalého Alexandrinského divadla (Peterburg) a *Elektru* v bývalom Máriinskom divadle (tamže) – sú mimo toho, najmä ak si uvedomíte, že urobili sapunovské *Jarmočné divadlo* a *Závoj Kolombiny* (neslobodno si to zameniť s *Ručníkom Pieretty*) ako aj *Princeznú Turandot*. Všetky tieto inscenácie patria k mojím režijným opusom.

3. Lenže tu po prvý raz nadobúda zvláštny význam téza o trojrozmernosti ľudského tela a všetkého, čo ho v trojrozmernom priestore obklopuje na javisku. Maliarstvo je vysúpané. Ale aj ak zostáva (*Prebudenie jari*), podriaďuje sa novým zákonom vertikálnych stavieb (aj keď iba v normách vtedajšieho Štylizovaného divadla). Táto cesta späť iba s tromi inscenáciami – *Život človeka* (peterburgský variant), *Prebudenie jari* a *Vilazstvo smrti* – a zrodená na začiatku roku 1907, končí koncom toho istého roku. To, čo vzniklo ako vynikajúci vynález a čo naznačilo budúci návrh Claudelovej hry *Zámena* (bol to môj návrh pre Komorné divadlo²), ktorý sa realizoval takým nekultúrnym spôsobom, preruší neskôr svoju vývinovú cestu. Teraz, post factum, možno vysvetliť aj to, a to neomylné: ešte sa nestihlo v dostatočnej miere vyčerpáť prúdenie čísla 1, o ktorom bola reč predtým. Prívelmi početná a aj kvalitatívne prísilná bola skupina, pýšiac sa „nadmierou farbistého bohatstva“. A dokonca aj vtedy, keď v *Míre istusstva* vzniklo Iavé krídlo, ktoré sa už dalo na cestu kubizmu, sú v di-

¹ Takto nazýval niekedy Mejerchold svoje režijné práce.

¹ Hra F. Wedekinda.

² V programe k premiére (5. marca 1913) sa spomína aj Mejercholdovo meno.

vadle stojaté vody: všemožne sa utvrdzuje štylizácia, potokmi sa valia pestré farby, uskutočňujú sa návraty k starine, rozmáha sa výstrednosť, akási barokovosť a dotieravé estetstvo sa snaží upevniť svoju moc ako dáky nemenný kánon.

Smerovanie čísla 1 zatriahlo do bahna dvoch režisérovo (námesia buržoáznej kultúry ich nosia na rukách): Mardžanova a Tairova a nie je teda náhodné, že sa ten druhý prekonáva vo vychalovaní toho prvého (pozri str. 15 *Zápisikov režiséra*)¹.

Pravé krídlo *Mira iskusstva* sa rozplynie po teritóriách MUD a podobných javiskách. Tairov nemá s nimi spoločnú cestu. Isteže, zväzok režiséra Tairova s výtvorníckou Exterovou neovvedie Komorné divadlo do postavenia dákeho divadla „écho du temps passé“, ale čo to pomôže? Lebo aj keď sa Exterovej podarí na čas dakeho oklamať svojim „Lavičiarstvom“, Komorné divadlo aj tak zostane nahlho na mýtovom bode. Všetko, s čím sa Tairov-herec zoznámil počas svojho pobytu „pri vode“ divadla V. F. Komissarževskej, „žiadostivo pozorujúce“ práce rekonštruujúceho sa divadla rokov 1905—1906 a žiadostivo hltajúce všetko to, čo samotní iniciátori obdobia striedania Naturalistického divadla s divadlom Štylizovaným začali tlačíť čoraz viac a viac doľava — to všetko odovzdáva Tairov obecenstvu z reka na reka a variuje to na rôzne spôsoby.

V *Romeovi*? Komorného divadla nie je neorealizmus, ako hlásajú Tairovove manifesty, ale neoštylizácia. Miesto Sudejkina pozvali Exterovú, to je celá zmena: firemná tabuľa a pomocníci sú noví, tovar je ten istý. „Princíp obnaženia tela“ (pozriime sa, čím sa Tairov pýšil). „Obnažené, pomaľované, vo voľnom rytme: sa pohybujuce telá hercov sa už neponašali na umelo vytvorené basreliéfy Štylizovaného divadla“ — teší sa

Tairov. Pohybujuce sa je pohybujuce sa a nehýbné je nehýbné, no, nech: nieto totožnosti medzi časovým a priestorovým javiskovým javom; čo však povie Tairov na svoje ospravedlnenie, ak sa ho opýtame, či videl málo obnaženosti a pomaľovanosti u Baksta, Sudejkina, Golovina a v dávnejších časoch dakejedy aj u Fokina? A čo Duncanová, ktorej telo býva zahalené tak veľmi prievitnou tkaninou?

Že sa Tairov nehanbí hovoriť o týchto obnaženiach s takým nadšením: „V oblasti formy sa dosiahli významné úspechy“ (str. 41).

Najhrovejším sa nám však vidí to, čo Tairov tvrdí v kapitole o divákovi. Ak sa zo slepej uličky technického charakteru možno dostať výmenou výtvorníckej Exterovej za výtvorníkov Vesnina alebo Jakulova, potom toľáhnou roztržkou so súčasnosťou, nastoľovaným tvrdením, že divadelné umenie sa môže zaoberať aj bez diváka (str. 185), že divák nie je nevyhnutným impulzom pre herca, že rampu netreba odstrániť atď., atď., sa Tairov dostáva na oveľa nebezpečnejšiu cestu.

Napokon: keď ma chce Tairov prichytiť pri tom, že si protirečím, spomína moje rázne želanie, aby divák „ani na chvíľku nezabudol, že pred ním je herec, ktorý hrá“ a kladie otázku: ako môže potom za týchto podmienok divák „vbiehať v extáze na pódium s cieľom pridrúžiť sa k bohoslúžbám“? (Str. 187).

Dnešný nový divák (hovorim o proletariáte) je najspôsobiljší na to, aby sa — podľa mojej mienky — oslobodil od hypnózy iluzórnosti a to práve za podmienky, že musí (a ja som presvedčený, že bude) vedieť, že pred ním je hra, pójde do tejto hry uvedomele, lebo cez hru sa bude chcieť predstavíť ako spoluúčinkujúci a ako tvoriaci novú podstatu, pretože preňho, živého človeka (ako pre nového, v komunizme sa už preporodiaceho človeka) akákoľvek divadelná podstata je iba zámenkou k tomu, aby sa mohla v reflexívnej zanietenosti z času na čas vyhlasovať radosť z nového bytia.

¹ „Tento človek sa asi cítil byť zberateľom divadelnej Rusi.“
z 17. mája 1921.

V minulosti sa herec vo svojej tvorbe vždy stotožňoval s tou spoločnosťou, pre ktorú bola jeho tvorba určená. V budúcnosti bude musieť herec ešte väčšími koordinovať svoju hru s podmienkami výroby. Bude predsa pracovať v podmienkach, kde sa práca nepocíti ako prekľatie, ale ako radosná životná nevyhnutnosť.

V týchto podmienkach ideálnej práce umenie, prirodzene, bude musieť mať nový základ.

Zvykli sme si, že čas každého človeka sa rozhodne delí na *prácu a odpočínok*. Každý pracovník sa snažil utrácať čo najmenej času na prácu a čo najviac ho venovať odpočínku. Ak sa toto úsilie považovalo v kapitalistickej spoločnosti za normálne, je absolútne nevhodné pre správny rozvoj spoločnosti socialistickej. Základnou otázkou je tu *otázka únavy* a od jej správneho vyriešenia závisí umenie budúcnosti.

Dnes vynakladajú v Amerike veľké úsilie na to, aby zaviedli odpočínok do procesu práce a aby tento spôsob neurobili z odpočínku samostatnú jednotku.

Celá otázka sa sústreďuje na normovanie prestávok na oddych. Za ideálnych podmienok (v zmysle hygienikom, fyziológikom a v zmysle komfortu) môže už dokonca desiatminútový odpočínok úplne obnoviť silu človeka.

Práca sa musí stať ľahkou, príjemnou a neprerušovanou a nová trieda musí využiť umenie *ako niečo podstatne nevyhnutné*, čo pomáha pracovnému procesu robotníka a čo nie je iba zábahovou: budeme musieť *zmeniť nielen formy našej tvorby, ale aj metódu*.

Herec, ktorý pracuje pre novú triedu, si opät prezrie

všetky kanóny starého divadla. Sám herecký stav sa ocitne v iných podmienkach. Práca herca v pracujúcej spoločnosti sa bude brať ako produkcia, ktorá je nevyhnutná pre pravidelnú organizáciu práce všetkých občanov.

Lenže v pracovnom procese nemožno iba správne rozdeliť čas na odpočínok, ale je *nevyhnutné nájsť také pracovné postupy*, pri ktorých by sa maximálne využili všetok pracovný čas: Pri skúmaní práce skúseneho robotníka môžeme v jeho pohyboch nájsť: 1) absenciu zbytočných, neproduktívnych pohybov, 2) rytmickosť, 3) nachádzanie správneho ťažiska tela, 4) odolnosť. Pohyby, ktoré takto vznikajú, vyznačujú sa „danceantnosťou“¹, pracovný proces skúseneho robotníka vždy pripomína tanec, tu sa práca dostáva až na hranicu umenia. Pohľad na presne pracujúceho človeka spôsobuje známe potešenie.

A toto sa v celom rozsahu vzťahuje aj na prácu herca divadla budúcnosti.

V umení máme vždy do činnosti s organizáciou materiálu.

Konštruktívizmus žiadal od umelca, aby bol inžinierom. Umenie musí bazírovať na vedeckých základoch, celá umelcova tvorba musí byť uvedomelou. Umenie herca spočíva v organizácii jeho materiálu, t. j. v umení správne využiť výrazové prostriedky svojho tela.

V hercovi sa spája aj organizátor aj organizovaný (to je umelec a materiál). Formulou herca bude veta $X = A_1 + A_2$, pričom $X =$ herec, $A_1 =$ konštruktér, ktorý vymýšľa a dáva pokyn realizovať výmysel, $A_2 =$ telo herca, vykonávateľ príkazu konštruktéra A_1 .

Herec musí svoj materiál — telo vytrénovať tak, aby mohlo okamžite vyplniť príkazy zvonku (od herca, režiséra).

Pretože úlohou hercovej hry je realizácia určitého

¹ tanečnosťou

poslania, žiada sa od neho hospodárenie výrazovými prostriedkami, ktoré je garantom *presnosti* pohybov spôsobujúcich *urýchlenie realizáciu poslania*.

Metóda taylorizácie¹ je vlastná hereckej práci takisto, ako je vlastná ktorejkoľvek inej práci, kde platí úsilie dosiahnuť maximálnu produkciu.

Tézy o tom, že 1) oddych sa javí ako druh pauzy v pracovnom procese a 2) umenie plní určitú živohne nevyhnutnú funkciu a nie je iba zábavou, zaväzujú herca k tomu, aby *hospodáril časom*, pretože umenie, ktoré patrí do všeobecného rozvrhu hodín pracujúceho, dostáva určité množstvo časových jednotiek, žiadajúcich maximálne využitie. Znamená to, že neslobodno neproduktívne strácať poldruhej až dve hodiny na oblečenie a namaskovanie sa herca. Herec budúcnosti bude pracovať bez masky a v pracovnom oblečení, t. j. v odevu, ktorý bude zhotovený tak, že bude slúžiť hercovi ako pracovný kostým a zároveň bude ideálne prispôbený tým pohybom a zámerom, ktoré herec realizuje na javisku v procese hry.

Taylorizácia divadla poskytne možnosť zahrať za hodinu toľko, koľko sme dnes schopní zahrať za štyri hodiny.

Na to herec potrebuje: 1) prirodzenú schopnosť *reflexívnej excitability* — človek, ktorý túto schopnosť má, môže v súlade so svojimi fyzickými danosťami obsiahnuť tú či onú postavu; 2) „*byť vo fyzickej kondícii*“, t. j.: musí mať správny odhad, musí byť odolný a v každom okamihu musí vedieť, kde má ťažisko svojho tela.

Pretože herecova tvorba je tvorbou plastických foriem v priestore, musí herec poznať mechaniku svojho tela. Je to nevyhnutné, pretože akýkoľvek prejav sily (vrátane sily v živom organizme) je podriadený jednotným zákonom mechaniky (a herecova tvorba plastických fo-

¹ Metóda vedeckej organizácie práce, ktorú rozpracoval americký ekonóm F. W. Taylor.

riem v priestore javiska je, prirodzene, prejavom sily ľudského organizmu).

Základný nedostatok súčasného herca je absolútna neznalosť zákonov *biomechaniky*.

Je celkom prirodzené, že pri systémoch hry, ktoré existovali dodnes („vnútro“, „prežívanie“, ktoré, aj keď sú v podstate jedno a to isté, líšia sa v metódach, akými sa získavajú: to prvé prostredníctvom narkózy, druhé zasa hypnózy), zaplavovala emócia herca natoľko, že nijako nemohol zodpovedať za svoj hlas a pohyby, chýbala mu kontrola a za úspech či neúspech svojej hry sa herec, pravdaže, zaručiť nemohol. Iba niektorí výnimočne veľkí herci intuitívne uhádli správnu metódu hry, t. j. princíp prístupu k role nie od vnútorného k vonkajšiemu, ale naopak, od vonkajšieho k vnútornému, čo pravdaže, pozitívne vplývalo na rozvoj ich obrovského technického majstrovstva; sem patrí Du-seová, Sarah Bernhardtová, Grasso, Šaljapin, Coquelin a ďalší.

Psychológia v celom rade problémov nevie najst správne odpovede na otázky. Budovať divadlo na psychologických definíciách je to isté ako stavať dom na piesku: nevyhnutne padne. Každý psychologický stáv je podmienený známymi fyziologickými procesmi. Keď herec nájde správne riešenie svojho fyzického stavu, dostáva sa do situácie, keď sa uňho prejavuje „*excitabilita*“, ktorá vie nakaziť diváka a víťahnuť ho do hry herca (to, čo sme kedysi nazývali „záberom“), pričom tvorí podstatu tejto hry. Z radu fyzických stavov a situácií vznikajú „*ohniská excitability*“ zdobené takým alebo onakým citom.

Pri tomto systéme „*zniktu citu*“ má herec vždy pevný základ: fyzické predpoklady.

Teločvík, akrobatika, tanec, rytmika, box, šerm — to všetko sú užitočné predmety, ale úžitok môžu priniesť iba vtedy, keď sa budú viesť ako fakultatívne predmety v kurze „*biomechaniky*“ — v základnom predmete, ktorý je nevyhnutný pre každého herca.

3,
4,
3,



Súvislosti

Vsevolod Emilievič Mejerchold

REKONŠTRUKCIA DIVADLA

Edícia SÚVISLOSTI, zväzok 12.

Z ruského originálu V. E. Mejerchold, Stati, písma, reči,
besedy, zv. I, II, Moskva 1968
vybral Branislav Choma,
preložil a štúdiu napísal Anton Kret.
Prebal a väzbu navrhol Igor Imro.
Vyšlo vo vydavateľstve Tatran v Bratislave 1978
ako 3339. publikácia a 12. zväzok
edície Súvislosti,
ktorú rediguje Vlastimil Zabloudil.

Vydanie prvé. Strán 268.

Zodpovedná redaktorka Daria Mariani-Mudrochová.

Výtvarná redaktorka Marianna Pollaczyková.

Technická redaktorka Eva Mrukvičová.

Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., MARTIN, kníhlaďou.
(TIS 0920.) Náklad 750 výtlačkov.

AH 13,68

VH 14,03

VHS 13,93

61-925-78

402/24/78

Kčs 20,-