

4B 3972

Slovenská teatrologická spoločnosť
edícia Rozhľady, zväzok 2



rediguje Miloš Mistrík

Jacques Copeau a jeho Starý holubník

Miloš Mistrík



D 112 | 2007

Recenzovala prof. PhDr. Soňa Šimková, CSc.

Na obálke záber z inscenácie hry Paula Claudela *Výmena* (1914).
Charles Dullin (Louis Lainé), Louise Marionová (Lechy Elbermonová),
Jacques Copeau (Thomas Pollock), Marie Kalfíová (Mathe). Foto Bert

© Miloš Mistrík, 2006

Translation © Martin Brtko, 2006

ISBN 80-968514-3-8

Slovenská teatrologická spoločnosť vo vydavateľstve VEDA, Bratislava 2006

li prestávať Starý holubník a udržiavať ho pri živote, chcem veriť, že sa vám nikdy nestáva, aby vás nahlodávali pochybnosti o tom, čo ste spravili a čo sme vďaka vám spravili my, a či to malo nejaký význam. Avšak keby sa vám to predsa len stalo, keby sa vám stalo, že by ste načúvali ohovárania šírené z hnevu a nepriateľstva, a nie sme ich v poslednom čase ušetrení, spomeňte si, že sa môžete tešiť z toho, ako naša práca sčasti prispela k oživeniu Molièrovej večnej slávy v našej vlasti, a povedzte si, že keby sa nám dnes Molière vrátil a keby si smel vybrať najlepší miesto pre svoju nesmrteľnosť, možno by sa rozhodol uložiť ju na tomto brehu Seiny.

(Prednesené v *Starom holubníku* v januári 1922, prvýkrát tlačou 1963)

COPEAU, Jacques: *Discours au Public pour le trois centième anniversaire de la naissance de Molière*. In COPEAU, Jacques: *Registres II – Molière*. Paris : Gallimard, 1976, s. 23-28.

HERCOVE ÚVAHY NAD DIDEROTOVÝM PARADOXOM

K veľmi ušľachtilej predstave o divadle sa u Diderota pridružuje aj vznešená koncepcia funkcie herca.

Hercovo umenie – hovorí – si vyžaduje „veľké množstvo vlastností, ktoré príroda len zriedka spojí v jednom človeku, takže nachádzame viac veľkých autorov ako veľkých hercov“ (*Encyklopedický slovník. Heslo Herce*)

„Nepoznáam stav, ktorý by vyžadoval vyberanejší vzhlad a počestnejšie mravy ako divadlo.“ (*Druhý rozhovor o nemanželskom synovi*)

Zachádza až tak ďaleko, že uvažuje o pozdvihnutí divadla pomocou hercov a dokonca sa na to pozerá ich pohľadom. Lebo keby básnik mohol zveriť svoje diela výlučne ľuďom z *dobrej spoločnosti*, musel by ich mať v prvom rade v úcte. Získal by tým sám na čistote, delikátnosti, na elegancii. A spolu s ním by získali aj diváci.

Dojmy nás pohľad na to, ako veľký mysliteľ preukazuje úctu služobníkom scény, a to tak, že od nich vyžaduje predovšetkým noblesu, ktorá ich zaväzuje.

Ale keď Diderot uprie pohľad na postavenie herca a na jeho charakter, prepadne najhlbšiemu pesimizmu. Ak sa niekto chce dať na „takú peknú profesiu“, je to iba v jeho „nedostatku školovania, biede a libertínske“. Diderot ľutuje, že nevznikla nijaká zdravá doktrína na to, aby vzbudila, čo príroda sama nevytvorí: „Ak vídame tak málo skutočných hercov,“ hovorí, „je to preto, že rodičia nepredurčujú svoje deti pre divadlo; preto, že sa na to nepripravuje už v mladšom veku v rámci vzdelávania; preto, že herecký súbor nie je – ako by mal byť v národe, kde by sa k funkcii oslovil ľuďi zhromaždených, aby sa poučili, zabavili aj napravili, pripojil i význam, pocty a odmeny, ktoré si tento súbor zaslu-

huje – združením, ako všetky ostatné spolky, vytvoreným zo subjektov pochádzajúcich zo všetkých rodín danej spoločnosti a uvedeným na scénu ako do služby, do paláca, do kostola, a to prostredníctvom výberu alebo vkusu a súhlasu ich prirodzených tátorov.“

Diderot mohol dodať, že najnáchyľnejší na zdravé aspirácie medzi hereckými učňami, najmenej sa vzpierajúci disciplíne, sú často tí, ktorí sú zároveň najmenej nadaní. A mohol sa spýtať, či sila hereckého talentu nie je v nepriamej úmernosti k inteligencii a cnosti, a či teda najvykajúcejší herci, napriek tomu, že divadlu prepožičiavajú lesk svojich osobností, nie sú spravdivia zároveň aj najväčšími nepriateľmi dramatického umenia.

Diderot ich pokladá za „šašovských, uštipačných a chladných, pompéznych, rozmarných, zisťných, uzavretých, nestálych, márnomyseľných, namyslených“ atď. Pochybuje, že by tento druh mal nejakú dušu. A uzatvára takto: „Sú exkomunikovaní. Myslíte si, že dôsledky neprítržitého zneuctovania by sa mohli neprejavíť a že pod ťarchou hanby je duša dostatočne nezlomná, aby sa udržala na Corneillovej výške?“

Tu už nedáva za vinu podmienkam, v ktorých herec pracuje, ale jeho podstate. Tu nejde o to, že prirodzenosť pokazila samotná herecká funkcia. Funkcia je poklesnutá preto, že zlá je podstata. V tomto odsúdení je veľa zlosti. Je taká vášnivá, aká veľká je jeho láska k divadlu.

„Mám vynikajúcu predstavu o veľkom hercovi,“ píše trudnomyseľne, „*takýto človek je zriedkaový*...“

O to zriedkavejší v skutočnosti – a o to väčší, keď sa naozaj objaví – že remeslo, ktoré vykonáva, ohrozuje priamo aj človeka, jeho integritu, jeho vznešenosť.

Shakespeare hovorí (*Hamlet. 2. dejstvo, II. výstup*), že podstata herca je proti prírode, že je strašná a zároveň obdivuhodná. Vyjadruje to jedným slovom: *Monstrous*.

U herca nie je strašná lož, lebo on neklame. Ani podvod, lebo nepodvádza. Ani pokrytectvo, lebo svoju monštruóznú úprimnosť vkladá do bytosti, ktorou sám nie je, ale vôbec nie preto, aby vyjadril čosi, čo v skutočnosti necíti, ale aby cítil imaginárno.

To, čo tu znepokojuje filozofa Hamleta rovnako, ako v jeho ďalších

pekelných zjaveniach, je, že ľudská bytosť využíva svoje prirodzené schopnosti na vymyslené veci.

Herec riskuje, že stratí svoju tvár i dušu. Myslí si, že sú narušené, alebo ich už vôbec nenachádza, keď ich potrebuje, aby sa vrátil k sebe samému. Jeho črty sa už neobnovia, jeho výzor a vyjadrovanie ostávajú priveľmi nekonceptované, odpútané, akoby odpojené od duše. Ani samotná duša, pričasto vyrušená hrou, priveľmi unášaná, priveľmi dokrkvaná imaginárnymi vášňami, vypätá umelými návykmi, nie je ukotvená v realite. Celá osobnosť herca sa ani v bežnom styku s ľuďmi nedokáže zbaviť stigiem čudného povolania. Keď sa vracia medzi nás, vyzereá, akoby prichádzal z iného sveta.

Herecká profesia má tendenciu zbaviť herca prirodzenosti. Je dôsledkom intuície, ktorá človeka vedie k tomu, aby vyšiel zo seba a žil v inej podobe. Jednako je to profesia, ktorú ľudia nenávidia. Myslia si, že je nebezpečná. Pripisujú jej nemorálnosť a odsudzujú ju pre jej tajomnosť. Takýto farizejský postoj, ktorý sa nijako nezmenil ani pri tej najväčšej sociálnej tolerancii, je odrazom hlboko zakorenenej predstavy. Podľa nich herec robí niečo zakázané: predstavuje svoje človečenstvo a zahráva sa s ním. Jeho zmysly a rozum, jeho telo a nesmrteľná duša mu predsa neboli dané na to, aby nimi narábal ako nejakým náradím, ktoré môže znásilňovať a prevracať, ako sa mu zapáči.

Ak je herec umelcom, tak spomedzi všetkých umelcov je tým, ktorý obetuje najviac zo svojej osobnosti službe, ktorú vykonáva. Nemôže nič urobiť bez toho, aby sa sám neodovzdal, a to nie abstraktne, ale konkrétne – telo i dušu, bez nejakého sprostredkovania. Je zároveň subjektom i objektom, príčinou i cieľom, materiálom i nástrojom, výsledkom tvorby je on sám.

Tu spočítava to tajomstvo, že človek môže o sebe premýšľať a so sebou zaobchádzať ako s materiálom vlastného umenia, narábať so sebou

ako s nástrojom, s ktorým sa musí zároveň stotožniť, ale zároveň aj od neho neustále dištancovať, súčasne byť tým, čo koná, aj tým, na kom sa koná, byť obyčajným človekom i bábkou.

Toto ľudí, čo vidia iba vonkajší hercov mechanizmus, vedie k tvrdeniu, že ohýbanie svalov a triky, ktoré používa, nemajú nič spoločné s postupmi tvorivého umenia.

Iných to zas vedie k vyjadreniam, že, prísne vzaté, človek, ktorý tvorí, nemôže byť sám sebe zároveň materiálom i nástrojom svojej tvorby. Daný problém si teda vyriešia tak, že intelekt oddelia od mechaniky, odmietnu herca a dajú pred ním prednosť bábke.

Diderot herca akceptuje. Pozná ho. Väčšina jeho postrehov týkajúcich sa herca je správna. Vyvodil by z nich iba rozumné dôsledky, keby nebolo toho konfliktného myslenia, čo je jeho slabosťou, keby nebolo tej prehnanej záľuby všade hľadať paradoxy, čo sa mu vidí ako niečo odlišujúce jeho pohľad od všeobecného názoru.

Od herca požaduje „veľa úsudku“. V tejto veci mu dáme radi za pravdu, a to proti tým, ktorí by chceli znížiť naše remeslo, vyhlasujú ho za nevhodné na náročnejšie intelektuálne úlohy... „V tomto človeku by som chcel mať,“ hovorí, „chladného a pokojného pozorovateľa...“ Ide mu o veľkého herca. To ale znamená, že by mal mať tú istú vlastnosť, bez ktorej sa nezaobíde nijaký veľký umelec: „Preto požadujem prenikavý um...“ Áno. Ale Diderot dodáva: „a nijakú citovosť“. A tu je ten paradox, ktorý všetko pokazí. Najagresívnejšiu formu nadobudol v *Poznámkach o Garrickovi*. Mohli sme sa tam dočítať, že: „Vznešených hercov vytvára nedostatok citovosti.“ Táto veta, keď bola napísaná, musela Diderota naplniť veľkým nadsením. (Ako víchor, ktorý jeho myseľ privádza k šialenstvu!) Avšak keď mal túto vetu zopakovať v *Paradoxe*, pochopil že preháňa, a takto ju poopravil: „Vznešených hercov pripravuje...“ , čo už veľa neznamená.

Bolo by veľmi pohodlné tváriť sa, že nám nie je jasné, čo má Diderot na mysli, keď hovorí o „citovosti“. Nie je to iba jednoduchá „schopnosť cítiť“. A tobôž nie tá veľká „precíznosť“, o ktorej vo fyzike hovoríme v súvislosti s niektorými prístrojmi, čo dokážu zaznamenať „najjemnejšie odchýlky“, a ktorej by sme sa tu mohli dovolávať ako najvýzračnej-

šieho daru umelca. Keď Diderot píše: „Veľkí básnici, veľkí herci a azda všetci, čo napodobňujú prírodu... sú najjemnej citlivé bytosti,“ nazdávam sa, že nemá v úmysle upierať umelcovi, čiže „mysliteľovi“ inú vec, ako „prílišnú citlivosť na vnímanie mravných záležitostí“, ktorými bol sám nadmerne zaujatý, ani ten *prehnaný sklon* k „citom humánnosti, ľútosťi, nehy“, ktoré Bossuet zvykol nazývať „vulgárne“ a ktoré my neúčtivo menujeme „citlivkárstvom“ ... „Existuje istý druh vágnej senzibility,“ hovorí Duclos, „ktorý je iba slabosťou orgánov.“ Keď o tom hovorí Diderot, spresňuje ten istý význam: „Citovosť... je, tak sa mi zdá, sklon, súčasť slabosti orgánov, je výslednicou pohyblivosti bránice, živjej predstavitosti, jemnosti nervov, má tendenciu súcitiť, chvieť sa, obdivovať, obávať sa, znepokojovať sa, plakať, omdlievať, zachraňovať, utekať, kričať, strácať rozum, zveličovať, pohrdať, nenávidieť, stratit pojem o skutočnej pravde, o dobre, krásne, byť nespravodlivá, šialená.“

Išlo vari Diderotovi o to poukázať, že neduživosť, ktorú práve opísal, nie je tou najdôležitejšou schopnosťou veľkého umelca, a zvlášť veľkého herca? Ak v tomto spočíva celý jeho paradox, tak potom – naj-
ozaj pekný paradox!

Keby sa diskusia týkala iba zmätku v pojmoch, mohli by sme pri tom ostať. Pretože je evidentné, že herecký výkon v divadle si práveže vyžaduje silné telesné orgány a že prílišná jemnosť povahy, náchylnosť na citové výlevy poskytuje priveľmi poddajný a beztvary materiál na to, aby sa doň mohli vytesať výrazné obrazy, ktoré chce tvoriť herecké umenie.

Diderot však protirečí vlastnej téze a dáva v tejto záležitosti priechod zdravému rozumu.

Slečne Jodimovej napísal: „Herec, ktorý má iba rozum a úsudok, je chladný; ten, ktorý má iba zápal a senzibilitu, je pomätený. Vznešeného človeka vytvára iba vyhraněný temperament zdravého rozumu a osobného tepla. Nikdy preto nechcete ísť ďalej za vlastný pocit; usilujte sa presne ho vyjadriť.“

Vynikajúci návod, v ktorom je v rovnováhe rešpektovanie prirodzeného daru so správnou úctou k školeniu. Veta, ktorú som podčiarkol, by mala slúžiť ako pravidlo pri každej dramatickej výučbe.

V *Druhóm rozhovore o nemanželskom synovi* si môžeme prečítať: „Aj priemerná herečka s nevelkým rozhladom, ale s veľkou citovosťou, dokáže bez ťažkostí vyjadriť duševné rozpoloženie a nájde, bez toho, aby na to musela myslieť, taký výraz, ktorý zodpovedá viacerým pocitom, zlievajúcim sa do jedného.“

Zdá sa, že teraz bol výraz „citovosť“ použitý vo význame *presnosť*. A tu sa nám onen nestály cit ihneď ukazuje z inej strany. Teraz vyjadruje čosi pravdivé. Diderot sa chystá zveličovať: „Nie je to príkaz, ale čosi iné, bezprostrednejšie, dôvernejšie, skrytejšie a istejšie, čo ich (hercov) vedie a dáva im žiaru.“

Dotýkame sa tajomstva. Diderot to cíti. Ale keďže sa nechce vzdáť svojho formálneho antagonizmu medzi citom a rozumom, bez analýzy tejto „novej veci“, tohto „*tertium quid*“, ktoré by nás jedine zaujímalo, bez hlbšieho zamyslenia hneď pristupuje k vysvetleniu, nevšíma si ono skryté, nevnaša doň ani len lúč svetla, a prejaví sa až v bode, keď chce všetko ponechať na citovosť tak, ako predtým všetko pripisoval rozum:

„Techniku nechajte na pokoji,“ píše pani Riccoboniovnej, „... to je smrť talentu.“

Ale aj tak o tej istej pani Riccoboniovnej hovoril, že bola obeťou svojej citovosti, „nad ktorú sa nikdy nedokázala povzniesť“. Čo akoby implikovalo, že všetko sa rodí z citovosti, ale uvoľňuje sa a povznáša iba inteligenciou, ako to vyznáva Diderot v apostrofe pre Garricka: „Anglický Roscius, slávny Garrick... Vari si mi nepovedal, že *hoci cítiš silno*, tvoj výkon na javisku by bol slabý – nech by bola vášeň, ktorú by si mal hrať, akákoľvek – keby si sa nedokázal *povzniesť myslou*...“

Napokon Diderot v inom úryvku z listu slečne Jodimovej apeluje okrem citovosti, na čosi najhlbšie v človeku, a to na samu dušu:

„Usilujte sa teda mať dobré mravy. Tak, ako je priepastný rozdiel medzi výrečnosťou statočného človeka a výrečnosťou rétora, ktorý hovorí o tom, čo sám nečítá, tak musí byť rovnaký rozdiel medzi hrou poctivej ženy a hrou ženy poklesnutej, potupenej neresťou, ktorá súka sentencie o cnosti.“

Je teda niečo v hercovi, čo závisí od toho, čím sám je, čo potvrdzuje jeho vlastnú autenticnosť, čo nás osloví pravdivým výrazom, hneď ako sa zjaví na javisku, ešte skôr, ako otvorí ústa, len vďaka jeho prítomnosti. Je to niečo, čo za našich čias odlišovalo takú herečku ako napríklad

Duseová od všetkých ostatných. Je to prirodzená danosť, ktorej môže umenie poslušit' tým, že ju ukáže v plnom lesku, ale nedokáže ju napodobniť.

... „umenie všetko napodobniť“ – hovorí Diderot.

Je vlastné dieťaťu už v čase jeho inštinkívnych reakcií. Vytráca sa, keď človek začne uvažovať, keď sa formuje a upevňuje jeho charakter.

Určití ľudia vo svojom živote ostávajú prázdni, stále k dispozícii. Nevstupujú do svojej postavy; zdá sa, akoby ich vedeli zahrať všetky. Hľadajú svoju vlastnú tvár bez toho, aby ju našli. Ak sa im aj náhodou nejakú podarí získať, dlho im nevydrží. Pocity, ktoré zažívajú, vášne, ktorým prepadajú, myšlienky, ktoré si osvojujú, ich nikdy nenapínajú celkom. Vždy tam ostáva trocha z hry.

Niektoré divadelné postavy z tých, ktoré sú oslepené a posadnuté vášňou, mávajú aj úlohy byť jasnozrivé, ľahostajné, zlomyseľné či premenlivé. Napodobňujú všetky hlasy a nasadzujú si všetky masky: Ruzante, Autolycus, Scapin...

... „umenie všetko napodobniť,“ hovorí Diderot, alebo, čo vychádza narovnako, „schopnosť rovnakého prístupu k všetkým druhom charakterov a rol“.

V tom nachádza celú podstatu herca.

Ale obe veci vôbec nevychádzajú narovnako. Niektorí herci nebudú nikdy robiť nič iné, iba svoju postavu vytvárať imitovaním. Hrajú podľa vzoru. Takáto čistá schopnosť napodobňovať, ktorú všade stretaváme, ostáva často na povrchu. Nie je tým, čo charakterizuje temperament ozajstného herca. Starý Salvini, s ktorým som vo Florencii mal príležitosť stretnúť sa krátko pred jeho smrťou, mi s istým pohrdaním povedal na adresu niektorých moderných hercov, u ktorých videl takúto nadmernú prispôbivosť vzorom: *sú to masky*.

Diderot nám ukazuje Garricka s hlavou medzi dvoma krídlami dverí, ako necháva svoju tvár prechádzať „v rozmedzí štyroch-piatich sekúnd... od bláznivej veselosti k miernej radosti, od tejto radosti do pokoja, z pokoja do prekvapenia, z prekvapenia do úžasu, z úžasu do smútku“ atď. A Diderot víťazoslávne volá: „Vari mohla jeho duša

prežiť všetky tieto pocity a v súlade s nimi vyjadriť tvárou celú túto škálu? Tomu ani v najmenšom neverím, a ani vy nie.“ Ani my nie, o tom niet pochybnosti! „Vari sa naozaj smeje vo svojom vnútri, vari plače? Môže iba urobiť mimický výraz, viac-menej verný, viac-menej klamlivý.“ ...To je úplne zrejme. Vôbec si necením hercov, ktorí sa usilujú o takého „klamstvá“ a ktorí to aj naozaj dobre dokážu. Vidím v tom prívlemlí vonkajškové napodobňovanie, prívlemlí formálne prepracovaný výzor, o čom hovoril aj Salvini. Ale ide tu nepochybne o nedorozumenie. Počas onoho krátkeho výstupu, pripraveného na momentálne ohúrenie okruhu nadšencov, Garrick nehral žiadnu rolu, ani nestvárnil žiadnu postavu. Predviedol sa bez toho, aby sa odovzdal postave. Spravil „grimasu“ svojho umenia, cvičenie s maskou, so všetkou virtuóznosťou, ktorú mu umožnilo jeho vlastné majstrovstvo, „škálu“, akú musia robiť naši žiaci s tým, aby do nej nevkladali viac citu, ako v nej je, a aby sme ich naučili „princíp“ „rozkladu“ tváre. Myslím, že práve toto Scaramouche učil Molièra.

Hovoríte o hercovi, že vstupuje do roly, že si dáva kožu svojej postavy. Zdá sa mi, že to tak celkom nie je. Skôr postava sa približuje k hercovi, a on sa jej sputuje, čo potrebuje, aby mohla prostredníctvom neho existovať; potom postupne postava zaujíma miesto herca v jeho koži. On sa iba usiluje prenechať jej voľné miesto.

Hercovi nestačí dobre sa prizrieť postave, ani dobre ju pochopiť, aby sa ňou mohol stať. Ba nestačí ju ani dobre uchopiť, aby sa jej vdýchol život. Treba ňou byť posadnutý.

Priveľa inteligencie hercovi škodí. Najživší, zdanlivo najobdarenejší predstavivosťou, tí, čo idú najľahšie v ústrety postave, zvyčajne nie sú zároveň aj najvýstižnejší a najpresnejší v myslení. Postava kladie odpor tomu, čo nevníma jej tvar a je k nej nešetrný. Treba vedieť, ako sa jej zmocniť, alebo sa ňou nechať zmocniť.

Niektoré city sa dokážu spojiť s postavou, dať sa ňou vyjadriť iba za pomoci určitých pohybov, určitých gest, určitých lokalizovaných záchvevov, iba v určitom kostýme, za pomoci určitých rekvizít.

Ešte presvedčivejšia je sila masky. Dokonale symbolizuje vzťah interpreteta k postave a ukazuje, k akým významom smeruje ich splynu-

tie. Herec, ktorý hrá v maske, dostáva od tohto kartónového predmetu podobu svojej postavy. Je ňou vedený a bezpodmienečne jej podlieha. Len čo si ju nasadí, cíti, ako sa v ňom rozlieva existencia, ktorú predtým nemal, o ktorej dokonca ani nič netušil. Nielenže sa mu zmení tvár, ale celá osobnosť, ráz jeho reflexov, v ktorých sú zakódované city, ktoré by s odkrytou tvárou nedokázal pociťovať a predstierať. Ak ide o tanečníka, tak celý štýl jeho tanca, ak o herca, tak dokonca aj akcentujú jeho hlasu mu bude diktovať maska – po latinsky *persona* – čiže postava, ktorá bola bez života, kým si ju nevzal, ktorá prišla zvonka, aby ho opanovala a nahradila na jeho mieste.

Pokúšenie, ktoré dobre poznajú herci, skúsení vo svojom remese: na chvíľu si zložiť masku, ukradomky opustiť rolu, pohrať sa s ilúziou, ktorú práve hrajú. Skúšame si tak našu istotu, naše majstrovstvo. Podľahneme pokúšeniu presvedčiť seba samého, že naša postava nás celkom nepohltíla, nestrávilá, nezlikvidovala, nenahradila. Takýto chvíľkový malý odstup medzi svojou rolou a svojou osobnosťou vytváral často Lucien Guitry. Tento rozmar sa dá prirovnávať k nápadu akrobata, ktorý riskuje aj chybný krok, ani nie tak preto, aby urobil dojem na publikum, ale len preto, aby sám sebe dodal zvýšenú sebadôveru.

Je známe, že herec nie vždy cíti, čo hrá, že hrá text bez toho, aby hral postavu alebo situáciu, že dokáže hrať bez viditeľných problémov, čiže viac-menej výstižne a správne, aj keď nie je vzrušený. Je to jeho neúspech, je to cesta, ktorou idú leniví a priemerní umelci. Najlepší spomedzi nich naopak, denno-denne prežívajú martýrium, pretože ani jeden z nich nevie, či sa v jednej zo strašných chvíľ nezačne cítiť vyschnutý, keď sa odrazu začuje ako hovorí, keď sa uvidí ako hrá, keď sám seba začne posudzovať, a čím viac sa bude posudzovať, tým viac to nebude on sám.

Diderot povie, že „vynaložil priveľké úsilie a nič pritom necítil“.

Ak viditeľne „vynaložil priveľké úsilie“, tak to bolo v skutočnosti preto, lebo necítil. Robil to, aby cítil.

Predstava citovosti, ktorá pohaňa sama seba, spontánnosti, ktorá chce najšť sama seba, úprimnosti, ktorá sama pracuje na sebe, ľahko vylúdi úsmev na tvári. Ale neusmievajme sa príliš rýchlo. Zamyslime sa najprv nad povahou remesla, v ktorom je také množstvo materiálu, ktorý treba zvládnuť. Sochárov tvorivý zápas s hlinou, z ktorej modeluje, je nič v porovnaní s odporom, ktorý hercovi kladie jeho telo, jeho krv, jeho údy, jeho ústa a všetky jeho orgány.

Predstavme si herca nad textom roly, ktorá sa mu páči a ktorej rozumie, ktorej charakter zodpovedá jeho vlastnej povahe, ktorej štýl vyhovuje jeho prostriedkom. S potešením sa usmieva. Nerobí mu problém interpretovať túto rolu. Už pri prvom čítaní je prekvapujúco presný. Všetko majstrovsky vyjadrí, a to nielen vo všeobecných črtách, ale aj v najmenších odtienkoch. A autor má radosť, že našiel ideálneho interpreta, ktorý jeho dielo vynesie do neba: „Počkajte,“ povie mu herec, „ešte tam nie som.“ To preto, lebo sa nedal oklamať týmto prvým uchením roly, ktoré je zatiaľ výsledkom iba intelektuálnej činnosti.

A púšťa sa do práce. Polohlasne si opakuje text, opatrne, ani čo by sa báł, že vyplaší niečo vo svojom vnútri. Tieto jeho dôverné skúšky majú zatiaľ podobu čítania. Niekoľkí vybraní poslucháči ešte dokážu rozoznať emocionálne nuansy. Napokon sa herec naučí svoju rolu naspamäť. Je to chvíľa, keď ju začína vlastniť o čosi menej. Vie, čo chce urobiť. Komponuje a rozvíja sa. Tvorí väzby a spojenia. Zamýšľa sa nad svojimi pohybmi, triedi gestá, koriguje intonácie. Pozerá sa na seba a načúva. Odpútava sa. Hodnotí sa. Vyzerá to, akoby už zo seba nič nedával. Završenie preruší prácu a povie: takto to necítim. Navrhne, často správne, zmeny v texte, inverziu vety, menšiu úpravu mizanscény, ktorá by mu umožnila, ako sa nazdáva, lepšie to precítiť. Hľadá prostriedky, ktoré by mu pomohli nájsť správny postoj, duševný stav: nejaký výchoďový bod, ktorý niekedy bude v mimike alebo v diapazóne hlasu, v zvláštnom spôsobe uvoľnenia, v jednoduchom dýchaní... Usiluje sa o súhrn. Poľahuje vlastné motíviziky. Pripravuje zachytenie čohosi, čo už dávno pochopil a precítil, ale čo bolo mimo neho, čo ešte doň nepreniklo, nezabývalo sa v ňom... Roztržitým uchom načúva zásadným pokynom, ktoré k nemu doliehajú z prascénia, o emóciách postavy, jej

pohnútkach, všetkých jej psychologických súvislostiach. A pritom sa zdá, že jeho pozornosť pohlcujú bezvýznamné detaily.

Vtedy autor so zdánlivou zdvorilosťou zoberie svojho slávneho interpretu pod pazuchu a pošepká mu do ucha: „Ale, drahý priateľ, prečo ste si nezachovali to, čo ste robili prvý deň? To bolo dokonalé. Budte sám sebou.“

Herec už nie je sám sebou. A ešte nie je ani „ten druhý“. To, čo robil v prvý deň, sa mu vzdáľuje tak, ako sa postupne prepracúva k svojej role. Musel sa vzdať prvej svezosti, prirodzenosti, drobných odtienkov a celého toho potešenia, ktoré mu prinášala animácia postavy, aby vykonal ťažkú, nevďačnú a precíznu prácu, ktorá spočíva v tom, že z literárnej a psychologickej reality vyťaží realitu divadelnú. Musel prenieť, spracovať a osvojiť si všetky tie postupy divadelnej premeny, ktoré ho zároveň od úlohy vydediajú a zároveň k nej privádzajú. Iba keď dokončil toto štúdium samého seba vo vzťahu k danej postave, vypracoval si všetky prostriedky, vycvičil celú svoju bytosť tak, aby slúžila myšlienkam, ktoré si vytvoril a citom, ktorým vo svojom tele, vo svojich nervoch, vo svojom duchu, až do hĺbky svojho srdca prichystal cestu, až vtedy sa odhodlá, už premenený, na pokus odovzdať sa.

Nakoniec herec svoju rolu zavŕši. Už v nej nenájdeme nič plytkého ani umelého. Mohol by ju prežívať aj bez slov. Tento jeho intímny vzťah je čosi ako ono „vnútorné mlčanie“, o ktorom hovorila Eleonora Duseová.

Toto je človek, ktorý vstupuje na javisko, ponúknutý predstaveniu, vystavený posudzovaniu. Vstupuje do iného sveta. Berie na seba zaň zodpovednosť. Obetuje mu celý skutočný svet: starosti, nepokoje, smútok, utrpenie – alebo lepšie, je ním od neho oslobodený. Avšak hra komparzu, reakcie sály, zmätky v zákulisí, nečakaný lúč svetla, pokrčený koberec, chyba inšpicienta, zabudnutá rekvizita, poškodený kostým, zlyhanie pamäti, jazykový lapsus, prechodná nevoľnosť – to všetko ho ohrozuje, všetko je proti nemu, všetko musí sám zvládnuť. Všetko sa môže v hociktovej chvíli postaviť medzi jeho úprimnosť – ktorú, ak sa stratila, nemôže umelo znovu získať – a hranie – ktoré musí byť, či chce alebo nie. Všetko ho môže pripraviť o to, o čom si myslel, že už zvládol dlhou prácou, oddeliť ho od postavy, ktorú skomponoval zo svojej podstaty, ktorá – podobne ako tá podstata – môže podliehať hlbokým a náhlým zmenám.

Zdvihnutie opony ho zaskočilo... jeho prvý výstup z neho vyšiel tak trochu mimochodom... a už je vyvedený z rovnováhy. Vidím, ako si žmolí koniec kravaty. Na okamih prestal cítiť. Ustupuje. Hľadá oporný bod. Zhlboka dýcha. Myslím, že sa pozbiera, pretože zvládol svoje remeslo. Poviete mi, že zmätok, do ktorého ho uvrhli tie malicherné otrasy, dokazuje, že necítil. Ja si myslím, že čím je herec citlivejší, tým väčšími je vystavený podobným stratám rovnováhy. Ale znovu začne cítiť... lebo zvládol svoje remeslo.

Predpokladajme, že neprestal cítiť. Že hrá naplno. Ale aj túto plnosť bude treba odmerať. Existuje miera úprimnosti, ale aj miera hereckej techniky. Povie azda niekto, že herec nič necíti, lebo dokáže ovládať svoje emócie? Že tie slzy, ktoré stekajú a tie vzlyky sú predstierané, lebo interpretov hlas pridusia iba na chvíľu a ledva pozmenia jeho dikciu? Nemali by sme skôr obdivovať – a vzdať sa toho, že to celkom pochopíme – jeho obdivuhodnú intuíciu, ten dar prírody a rozumu, ktorá okamžite vráti nekonzentrovaneho herca do stavu citovosti a ktorá emócií nedovolí, aby narušila dramatickú hru? Takáto hra si vyžaduje „tvrdú hlavu“, ako vraví Diderot, ale nie „z ľadu“, ako písal predtým. Treba na to aj odolné a pevné nervy, veľmi rýchle a veľmi jemné vnútorné operácie.

Upierať hercovi jeho citovosť len preto, že je prítomný duchom, znamená odmietnuť ju každému umelcovi, ktorý pozná zákony svojho umenia a nikdy nedovolí výbuchu emócií, aby mu paralyzovali dušu. Umelec s pokojným srdcom zvládne neporiadok vo svojom ateliéri a v materiáloch, z ktorých tvorí. Čím viac doňho preniká emócia a podnecuje ho, tým je jeho myslenie jasnejšie. Chlad a triaška sú také isté, ako pri horúčke či v opitosti.

...„zahrnúť celú šírku veľkej roly, zvládnuť v nej jas i tmu, sladké i mdlé, prejavíť sa rovnako na pokojných aj búrlivých miestach, byť pesný v detailoch, harmonický a jednoliaty v celku a vypracovať si pevný systém deklamácie... to je úloha chladnej hlavy, hlbokého úsudku, vyberaného vkusu, ťažkého štúdia, dlhodobej skúsenosti a dobrej nadpriemernej pamäte.“ Diderot má pravdu, „všetko sa zmeralo, skombinovalo, naučilo, usporiadalo“ v hercovej hlave. Ale jeho hra je iba vonkajším prejavom jeho majstrovstva a ukážkou vynikajúcej metódy, ak herec zaspí vo svojej rutine a rozplynie sa v hrách virtuóznosti. Absurdnosťou „paradoxu“ je, že stavia proti sebe remeselné prostriedky

a slobodu čítania, a že popiera u umelca ich koexistenciu a simultánnosť.

Celým umením herca je dávať sa. Aby sa mohol dávať, musí sa najprv vlastniť. Naše remeslo – s disciplínou, ktorú si vyžaduje, s relexmi, ktoré si zafixovalo a ktoré ovláda – je vlastnou osnovou nášho umenia, spolu so slobodou, ktorú potrebuje a so svetlami rámp, ktoré ho očakávajú. Emotívny výraz vychádza z presného výrazu. Technika nielenže nevyklučuje citovosť: ona ju podporuje a dáva jej slobodný rozlet. Je jej podporou i ochrancom. Práve vďaka remeslu sa môžeme uvoľniť, pretože práve vďaka nemu sa budeme vedieť znovu nájsť. Štúdiom a pozorovaním princípov, spoľahlivý mechanizmus, dobrá pamäť, zvládnutá dikcia, pravidelné dýchanie a uvoľnené nervy, voľnosť hlavy i žalúdka nám dodávajú bezpečnosť, ktorá v nás podnecuje smelosť. Zotrvanie na dôrazoch, pozíciách a pohyboch chráni sviežosť, jasnosť, rôznosť, vynachádzavosť, rovnosť a schopnosť obnovy. Umožňuje nám improvizovať.

Nie je to strašné? Ved' ten herec tu uveril slovám, vášeň predstaví a prispôbil dušu predstavám, tvár pobledla mu, z očí vyhrkli mu slzy, nemohol sa ovládnuť, rozochvel sa mu hlas – a príbehu sa pre nič za nič celkom odovzdal.⁶

Shakespeare opisuje cez herca postup človeka, ktorý sa usiluje vdýchnuť život vymyslenej postave... Interpretovať, znamená predovšetkým preniknúť do poznania veci, ktorá má byť stvárnena. Znamená to vytvoriť koncept. Znamená to ďalej, že treba mať moc vtláčať svoju dušu do tohto konceptu: *force his soul... to his own conceit*. Inteligencia, ožiaraná skúsenosťou a uvažovaním, buduje koherentné a variabilné myšlienky. Citovosť ich oživuje a ohrieva. Vnútri, v medziach nejakej koncepcie duša na seba pracuje, a z tejto práce sa odvíja tajomný, premenlivý, všetkým okolnostiam a zvláštnostiam vystavený proces, ktorý postupne stále presnejšie zaodieva myšlienku – Diderot to nazýva vidinou – potrebnými tvarmi, hmatateľnými znameniami, v ktorých divák spozná podstatu toho, čo sa deje v hercovom vnútri: *suiting with forms to his conceit*... Tak, ako sa tieto znamenania potvrdzujú v presnosti,

v dôraze, v hĺbke, ako sa zmocňujú tela a jeho návykov, tak podnecujú v návrate vnútorné pocity, ktoré sa čoraz reálnejšie zahniezďujú v hercovej duši, naplňajú ju a nahrádzajú. Práve na tomto stupni práce kľíči, dozrieva a rozvíja sa pravda, nadobudnutá spontánnosť, o ktorej sa dá povedať, že koná na spôsob druhej prirodzenosti, že aj ona podnecuje fyzické reakcie a dodáva im autoritu, výrečnosť, prirodzenosť a slobodu.

A prečo? Pre Hekubu? Kvôli nej?
Čím je mu Hekuba, čím on je jej,
že pre ňu plače?

V čom spočíva tajomstvo predstavivosti, ktorá herca dokáže uviesť na jednu úroveň s mukami princa Hamleta, alebo nešťastím Oidipa, incestu a otcovraždy?

Na túto otázku sa dá odpovedať, a to spolu s Goethem: „Keby som neniesol v sebe svet už ako *predtuchu*,“ hovorí, „zostal by som slepý aj s otvorenými očami“.

(1929)

COPEAU, Jacques: *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*. In DIDEROT, Denis: *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Plon, 1929, s. 1-24.

NÁVŠTEVY U GORDONA CRAIGA, JAQUES-DALCROZA A ADOLPHA APPIU

Na myšlienku uskutočniť túto cestu ma priviedli čisto rozumové dôvody, bojím sa totiž, že neskôr by som si už na ňu nenašiel čas, a nadvávam sa, že sa tam môžem veľa naučiť a že stretnutia s Gordonom Craigom budú pre mňa prínosné, hoci silno pochybujem, že sa s ním nejako zblížim.

O 10,30 stojím v chodbičke železničného vozňa a cítim, ako sa mi vracia niekdajšia sila. Som však rozhodnutý túto silu využiť rozumne, už ňou nebudem mrhať. Posledných vyše dvadsať rokov som sa iba *roz-dával*. Pribehol som na každé zavolanie. Mal som pocit, že nikde sa bezo mňa nezaobídu, že všetko musím robiť sám. Aj potešenie a dokonca aj falošná vášeň lásky, prudko sa usilujúca dokázať mi, že je úprimná, ostala akoby iba povinnosťou, úlohou, záväzkom nenechať si nič ujsť, požiadavkou tej strašnej všadeprítomnosti mojich citov a záväzkov.

Florenca, utorok 14. septembra 1915

Obedujem u Craiga. Bolesťné duševné vypätie pri komunikácii v cudzom jazyku (Craig nevie ani slovo po francúzsky) s človekom, ktorého nepoznám, ktorý okrem veľkej lásky k divadlu nemá so mnou nič spoločné. Avšak ani vo veciach divadla nemáme rovnakú hierarchiu názorov. Po hodinovom rozhovore som mu povedal:

„K divadlu som sa vlastne dostal cez literatúru, do divadelnej činnosti som sa pustil zo znechutenia nízkosťou divadelných diel a mravov, z podnetu literárnej morálky. V divadle pôsobím iba rok, ale hneď, ako som raz k nemu pričúchol, pochopil som, že v ňom bude treba všetko prerobiť, všetko pretaviť, a to je jeden z dôvodov, prečo som chcel stretnúť *such a craftsman as Craig is*.“ Ako syn Ellen Terryovej

leho architektonického rozvrhnutia skonštruovaného ako komplexný dramatický organizmus, sebestačného. Niečo ako „veľký nástroj“, takto to označil už Diderot analýzou gréckej scény: „Žiadal by som iba podobný monument... aby som priviedol k rozkvetu množstvo básní, a aby som *vytvoril možno nejaké nové žánre*.“ Toto podriadenie obnovy dramatických žánrov obnove javiskovej architektúry určite mnohých prekvapí. Napriek tomu je to základná a dokonale zdôvodnená otázka, ku ktorej riešeniu kráča moderné divadelné hnutie. Appia až tam nedošiel. Na túto tému sme občas v Nyone diskutovali. Avšak on sa pri tejto otázke nezdržoval. On už si svoje poslanie splnil. Oslobodil nás a teraz si už len vychutnával, ako mladší od neho postupujú ďalej po ceste, ktorú otvoril. Až do posledného dňa svojho života vôbec nedokázal žiarliť. Jednou z jeho posledných myšlienok bolo, či niekedy niekomu neublížil, alebo ho nezarmútil, aby ho mohol poprosiť o odpustenie. Nebol len veľkým umelcom, bol aj veľkým vznešeným človekom. Jeho duša si nachádzala potravu iba v nadšení a láske. Ak bude našim nasledovníkom raz daná možnosť prinavrátiť všetku dôstojnosť a všetok lesk vznešenému divadelnému umeniu, tak bude môcť oceniť aj prínos tohto geniálneho, jednoduchého, skromného Appiu.

(1928)

COPEAU, Jacques: *Adolphe Appia et l'art de la scène*. In *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean Louis-Barrault*, roč. 3, 1955, č. 10, s. 92-97.

KONSTANTIN STANISLAVSKIJ

Nulli vocentur magistri...

Po dlhé roky legenda Konstantina Stanislavského predtým ziarila tak ďaleko, že sa mi zdala nedosiahnuteľná. Z knížiek Gordona Craiga a Alexandra Bakshyho, zo zmienok cestovateľov, z rozprávania môjho starého priateľa Charla Salomona, ako aj Michaila Stachoviča a niekoľkých ruských emigrantov, ktorí chodili do *Starého holubníka*, som vedel, že istý talentovaný človek privádza naše umenie k dokonalosti, že ho obklopujú veľkí herci s mimoriadnou vierou a disciplinovanosťou, že jeho divadlo, dotované značnými sumami, môže pokojne a nerušené robiť najrôznejšie výskumy, že je miestom nadšenia a kultúry pre početné skupiny, ktoré k nemu prichádzajú zo všetkých kútov Ruska.

Takto gloriola *Moskovského umeleckého divadla* žiarila až k nám. Hoci sme ho nepoznali, čerpali sme z jeho príkladu povzbudenie. Aj my sme chceli dokázať, že sme hodní veľkého vzoru...

Konstantina Stanislavského som spoznal v Paríži v decembri 1922. Počas tých dvoch týždňov, čo medzi nami pobudol, som ho vídal tak často, ako nám to dovoľovali pracovné povinnosti. Najväčšími ma očarila jeho noblesa: na peróne Gare du Nord, toho večera, keď vystúpil z vlaku ako patriarcha uprostred svojho ľudu; na javisku divadla *Champs-Elysées*, kde sme ho privítali, Antoine, Jacques Hébertot, André Levinson a ja; na scéne *Starého holubníka* obklopeného mojimi hercami, ktorí ho chceli slávnostne privítať; alebo keď hral svoju rolu, keď odychoval v zákulisí, keď sme sa dôverne zhovárali. Impozantná postava, hrdé držanie hlavy, výraz odhodlanosti v celom jeho výzore navodzovávajúci dojem dominantnosti, čo ale zmierňoval jeho jemný úsmev a vyberané aristokratické spôsoby. Tento obyčajný človek mal v sebe čosi z vládára. Cítil som z neho aj mierny odstup, odpúťanie, azda aj únavu

a v jeho galantnosti clivotu, ktorá nemohla prekvapovať u tohto veľkého umelca, ktorý práve prežil zánik jedného sveta.

Z našich rozhovorov mi v pamäti utkveli tri veci, ktoré ho podľa môjho dojmu ustavične vnútorne zamestnávali. Hovoril: „Naše divadelné umenie mimoriadne zaostáva za všetkými ostatnými umeleckými druhmi doby. Ale je falošná ilúzia, ak sa pokúšame umelo v ňom uplatňovať metódy týchto druhov. Nesmieme sa pokúšať vyjadrovať niečo, čo vyjadriť nedokážeme.“ V iných chvíľach mi tento človek, taký odmeraný a dokonca trocha tajuplný vo svojich výrokoch, položil ruku na plece, zahľadel sa mi rovno do tváre a hlboko povedal: „Verte mi, my, divadelní umelci všetkých krajín sveta, my, čo veríme v naše umenie a žijeme len preň, mali by sme sa spojiť a pracovať spolu, a nie mrhať silami a zbytočne sa rozdávať ľuďom, ktorí nás nepotrebujú.“ Viac-menej podobné výroky som už počul z Craigových úst. U Craiga ma neprekvapovali. Ale od Stanislavského, od tohto šťastného režiséra, človeka, ktorý zrejme ako jediný spomedzi nás mal prostriedky na dosiahnutie a aj dosiahol divadelný vrchol! Čože? Vari tento oslavovaný majster si hľadal svoje miesto na zemi a svoje poslanie v našom umení? ... Napokon v deň, keď som sa s ním lúčil, keď mi hovoril zbohom, Stanislavskij viackrát zopakoval takmer potíchu, ale s osobitným dôrazom: „Teraz už viem... áno, naozaj si myslím, že viem, čo možno herca naučiť...“

Tragédia veľkého Stanislavského spočívala v tomto: mimoriadne zaujatie hercom a celou problematikou hereckej interpretácie, jej metód a prostriedkov, jej možnosti a vymedzenia; potreba nájsť si solídnu základňu na svoj výskum, spolupracovníkov, súputníkov, ktorí sú hodní výskumu; silný, ale zároveň neurčitý pocit, že úbohé dramatické umenie našich čias sa ešte nestretlo so svojou formou, že nevie, kadiaľ ísť, ba ani odkiaľ vykróčiť. V tejto podobe na základe niekoľkých dôverných slov som jeho tragédiu vytušil roku 1922, a tak o nej hovoril o dva roky neskôr vo svojej knihe.

Americký preklad tejto knihy sa mi dostal do rúk roku 1927 v New Yorku. Ale prečítal som si ju až oveľa neskôr. Na spriatočnej plavbe loďou som totiž knihu otvoril, že si ju prečítam, a niektoré vety ma tak ohúrili, že som ju hneď zatvoril. Boli vtedy už tri roky, čo som opustil

javisko. Nemohol som znieť, ako ten jasnozrivý hlas rozpráva o svojej práci, ktorá sa v toľkých bodoch zhodovala s mojou a ktorá má doviesť do slepej uličky, zanechajúc vo mne pocit, že tento zdroj sa nikdy nebude dať využiť...

Stanislavskij nám vo svojich pamätiach nepredkladá zbierku dogmatických tvrdení a prorociev, ale vyznania dokonalého robotníka, pevne sa pridržajúceho reality, súpis svojich skúseností, ktoré doviedol až do extrémnej polohy, odkiaľ sa už nedalo ďalej pokračovať, hoci on si určitý čas myslel, že jeho skúsenosti sú neomylné. Teoretické vízie, plné priehŕstia drobných postrehov z praxe, intímne myšlienky, ktoré hercovi prišli na um počas jeho práce, pravidlá odskúšané pri vyučovaní, metodické pokusy, šťastné náhody, nedorozumenia, omyly, zneužívanie a slabosti; všetko je tu zaznačené, pomenované, popísané človekom, o ktorom by sme azda mohli povedať, že mierne trpí typicky ruským sklonom k prehnanej viere v umenie. Tento človek je však zároveň cnostný, úprimný, skromný, svedomitý a vie, o čom hovorí, pretože to všetko spravil, je živým majstrom, hlbájším a tvoriacim „vo svetle toho, čo je v umení večné“. Stanislavského skúsenosť obsahuje takmer sedemdesiat rokov života. Videl v laviciach svojho divadla sedieť predstaviteľov starého cárskeho režimu. Videl, ako ich vyhnali roľníci, robotníci a vojaci ruskej revolúcie. Nielenže prežil od začiatku do konca vlastnú kariéru, ale zúčastnil sa a naďalej sa aj zúčastňuje na kariére svojich žiakov a nasledovníkov.

Je otcom súčasného ruského divadla.

Konstantin Stanislavskij, ktorému koluje v žilách čistá ruská krv s prímiesou krvi francúzskej, bol vychovávaný vo veľmi typickej rodinnej atmosfére. Patril k prostrediu veľkoboľšoiázie, ktorej bohatstvo bez akéhokoľvek snobizmu viedlo k podpore kultúry, a to v plnej pokore ducha. Spoločenské predstavenia, hry, zábavy, slávnosti, ceremónie, vidiecke maškarády prinášali s toľkou fantáziou pre dieťa takmer najdôležitejšie súčasti jeho života. Všetky tieto udalosti a súvislosti, aj keď napohľad bezvýznamné, mu ukazovali cestu, utvrdzovali ho v smerovaní, posúvali ho k jeho poslaniu, pripravovali ho na dráhu divadelného umelca. Vývoj týmto smerom bol uňho absolútne logický, nepre-

rušený a vytrvalý. Stanislavského príbeh bol prirodzeným vyústením jeho mladých rokov ako nejakej hry, ktorá stále pokračuje. Dôverne poznal všetky problémy dramatického umenia v ich rôznorodosti, šírke a hĺbke a uvedomoval si, aké ťažkosti so sebou prináša štúdium tohto vznešeného umenia. Hovorí: „Venoval som mu všetky svoje myšlienky, svoj čas, svoje materiálne prostriedky.“ Začínal ako amatér, dlho predtým, kým sa odvážil na profesionálnu hereckú dráhu. V čase, keď sa ujal vedenia súboru, mal už za sebou pätnásť rokov javiskovej praxe. Ruské divadelné umenie sa začalo viac rozvíjať pod vplyvom Západu až od čias obdobia vlády Petra Veľkého. Ruky nášho reformátora teda budú tvarovať ešte mladý materiál, ale on sa do svojej práce púšťa s veľkou skromnosťou. Sám sa pokladá za učeníka medzi svojimi kolegami a žiakmi. Ale iba on má jasnú predstavu, ktorá mu dodáva nadhľad.

Tri stretnutia zoslané prozreteľnosťou dávajú podobu a význam Stanislavského osudu: stretnutie s Nemirovičom-Dančenkcom, so Samom Timofejevičom Morozovom a s Antonom Pavlovičom Čechovom. Dančenko, osobnosť z najvýnikavejších, sám učiteľ herectva, nechá zmiešať najtalentovanejších členov zo svojej skupiny s amatérmi, ktorých si Stanislavskij vybral spomedzi svojich. Dančenko Stanislavskému poskytol literárnu spoluprácu, a priateľovi tak umožnil sústrediť celý talent na otázky techniky. Morozov, bohatý priemyselník, človek veľkej osobnej kultúry, dal do služieb *Umeleckého divadla* prostriedky na existenciu a na rast v podobe svojho majetku, svojich odporúčaní, svojho voľného času a dokonca práce vlastných rúk. A napokon Čechov dodal Stanislavskému najvlastnejší materiál pre jeho umenie – štyri hry: *Čajku*, *Ujia Váňu*, *Tri sestry* a *Višňový sad*. Vďaka nim tento divadelník dosiahne to, čo je v našich očiach štádiom dokonalosti v jeho umení, čo však on sám považuje iba za jednu etapu vlastnej práce, ktorá mu otvorila nové obzory.

Čechovove diela boli napospol „kreatované“ v čase medzi založením *Umeleckého divadla* (1898) a rokom 1906. Je to prvé obdobie, ktoré Stanislavskij sám pokladá za bohaté na užitočné skúsenosti. Obdobie čisto poznávacie. Vyznačuje sa nadšením, vierou a nasadením, elánom mladosti na šťastnej ceste lemovanej úspechmi. Členov súboru vyzdvihol vír života. Nechávajú sa unášať na jeho krídlach. Opájajú sa každou novinkou, aj keď je príťažlivá iba na krátku chvíľu. Stanislavskij sa usiluje divadlo očistiť a pozdvihnúť ho medzi ostatnými druhmi ume-

nia. Organizuje život súboru. Pripravuje zákony jeho existencie. Bojuje proti rutine, teatrálnosti, hereckému úpadku, zlému vkusu a zlým manieram. Všetky prvky tvorby podriaďuje jednotnej vôli, alebo aspoň sile zosúladenej inšpirácie. Ako rastie jeho poznanie, stále lepšie v ňom vidí vlastné medzery. O to viac pociťuje nevyhnutnosť hlbšej a radikálnejšej reformy. Ale pod tlakom okolností ju musí odkladať. Zatiaľ sa sústreďí aspoň na dosiahnutie dominantného postavenia režiséra, na riešenie technických ťažkostí, na ktoré herci narážajú, a veľmi často na to, aby šikovnými trikmi zastrel nedostatky interpretácie: „Naša tvorba sa v tom čase nepodriaďovala žiadnemu vnútornému plánu, nijakému premyslenému zámeru.“

Po dvadsiatich ôsmich rokoch pokusov, práce a realizácií môžu ľudia, čo Stanislavského sledujú, povedať, že dosiahol zenit. Akoby mu stačilo už sa iba viezť v rozbehnutom vlaku. A práve v tejto chvíli vidíme, ako sa zastavil, aby sa neľútostne spytoval sám seba a aby sa zbavil vlastných omylov. Nespochybňuje to, kam sa až dostal pri rozvoji svojho umenia, ale skúma samotnú povahu svojho výskumu. Vie, že starý divadelný nástroj obohatil a takmer na nepoznanie ho premenil. To je pravda, ale je to stále práca len na povrchu, ktorá sa nedotýka podstaty, ktorá nenavrátila nijaký nový prameň. Inteligencia, vkus, vytrvalosť a dar neuspokojenia, vlastný iba veľkým duchom, ho doviedli až na poslednú možnú hranicu zdokonaľovania. Dosiahol virtuóznosť. Ale to nie je znovuzrodenie. Stanislavskij sa cíti vysušený. Už nemá pred sebou priestor ani perspektívu. Povedal už všetko, čo mal? Azda tá dramatická forma – o ktorej si myslel, že ju sám priviedol k životu, ale ktorá v skutočnosti bola iba dedičstvom unavenej tradície z devätnásteho storočia – sa už vyčerpala a do nitky zodrala v jeho rukách? Že by Čechov, ktorý sa javil ako priekopník, bol v jeho diele iba záverečnou bodkou?

Ruskému majstrovi javiska neostáva, iba sa obzrieť dozadu, zanechať divadlo a vrátiť sa k vyučovaniu. Musí znovu nájsť základňu, východiskový bod a nové cesty. Sám napísal: „Všetci sme boli úplne prázdni, bez tvorivej myšlienky, dokonca bez presnejšej predstavy o tom, aký problém treba vyriešiť.“

Tu sa otvára éra nespočetných, ale málo podložených hľadání: výskum pre výskum. Stanislavskij znovu odvádza svojich priateľov do

kolisky *Umeleckého divadla*, mimo mesta, do Puškina. Obracia sa k mládeži. Požaduje od nej osvieženie, bol by veľmi šťastný, keby sa od nej dočkal niečoho nového. Ale má priveľa skúseností, veľa nadobudnutého a poznaného, aby mohol naletieť na falošné a prehnané pokusy, v ktorých celý talent režiséra „dokáže nanajvýš ak demonštrovať vlastné idey, vlastné zásady, vlastné naivné bádania,“ ale ktorým chýba život. A keď chýba život, tak aj najzaujímavejšie zámery vyústia iba do suchej teórie, do abstraktného modelu, ktorý v divákovi nevyvolá žiadnu prirodzenú reakciu.

Prvá revolúcia surovo zničí túto sériu experimentov. Predzvest' sociálneho otrasu tvorí tragické pozadie úzkostiam umelcovho vedomia. Čechov je mŕtvý. Morozov je mŕtvý. Leto 1906 zastihne Stanislavského vo Fínsku. Celý život sa mu odvíja pred očami. Jednu po druhej preberá všetky koncepcie svojho umenia. Pónára sa do negácie. Je celkom sám. Nedôvera, výsmech, nepriateľstvo začínajú okolo neho narastať. Ale aj vinu za túto izoláciu o niekoľko rokov pripíše sebe: „Medzi mnou a súborom vyrastal múr. Roky sme mali chladné vzťahy. Zatváral som sa do svojej lôžky a ich som obviňoval z nevďačnosti, nelojálnosti, zrady... Táto malá samolúboosť, ktorá tak často ovládne herca, mi otráвила dušu svojím rafinovaným jedom a ja som si premietal najbezvýznamnejšie fakty v tom najfalošnejšom svetle, aké si len možno predstaviť... Za to treba karhať jedine mňa...“

Odvtedy sa v jeho rozprávaní namiesto *my*, ktoré používal s takou láskou, bude objavovať zámeno *ja*. Stanislavskij pokračuje na seba a cez seba s pozorovaniami, čo ho privedie k čoraz vnútornejšej koncepcii, čoraz viac očistenej od prostriedkov jeho umenia. Už nepripisuje taký význam dominantnému postaveniu režiséra voči interpretovi. Podobne ani scénografickým minucióznostiam. Žiada nahé pódium pre zvrchovaného herca. Svoj jediný záujem, svoje útočisko, svoju nádej vkladá do budúceho rozvoja herca, nie ako nástroja, ale ako prameňa tvorivej sily umeleckého života, skutočnej emócie. Hľadá hlbšie zákonitosti tvorivých predpokladov herca, „priaznivé podmienky na objavenie sa inšpirácie prostredníctvom vôle...“ A ešte raz s pomocou Suleržického, ktorý pochopil jeho samotu a strasti a podelil sa s ním o ne, Konstantin Stanislavskij apeluje na mladých, na žiakov, na štatistov, aby opustili divadlá a usadili sa na vidieku, aby vytvorili jadro novej komunity,

akéhosi hereckého bratstva, a aby začali odznova. Ale predrevolučným generáciám chýba disciplína. Divadelné štúdiá, ktoré vznikajú ako huby po daždi, navzájom nekomunikujú. Unáhlene prechádzajú od experimentov k prevádzke a stávajú sa účelom samy pre seba. Píše sa rok 1913. Vypukne vojna. Následne druhá revolúcia. Stanislavskij cíti definitívny zlom: „Už si nemyslím, že niekedy dokážem hlbšie pochopiť, o čo dnešnej mládeži ide. Človek potrebuje poriadnu dávku odvahy, aby to priznal...“

Pre niekoho povrchného a predpojatého bolo by priveľmi jednoduché stožniť geniálnu osobnosť Stanislavského s omylnými starého realizmu. Nebolo by nič nespravodlivejšie a horšie. Už sa takto niektorí pokúšali ponížiť majstra v prospech tých nových, ktorí kedysi vyšli z neho, ale potom sa proti nemu prirodzene postavili, pričom svoju originalnosť založili na takpovediac systematickom protirečení voči nemu. Myslím si, že rozumnejšie by bolo pozorovať, ako mohutný divadelný pohyb v sovietskom Rusku by bez Stanislavského nebol možný, veď myšlienkovy sa zrodil z neho, hoci teraz z neho vychádza tak, že ho prekrúca. „Veľkovýrobcovia systému využívajú vo svoj prospech niektoré pojmy, zanedbávajú, potláčajú všetky ostatné...“ Touto vetou Otec Sertillanges dosť verne vystihol postoj poniektorých novátorov. Dá sa na nich napasovať aj Pascalov výrok o kazuistoch: „Majú dobré zásady, ale zneužívajú ich“; alebo výrok Talleyrandov: „Všetko, čo je prehnané, je bezvýznamné.“ Stanislavskij vo svojej knižke robí narážku na ľudí, „ktorí tvoria výlučne hlavou“ a „ktorí sa premalovali novou farbou“. Takto vyjadruje svoj názor na rýdzo rozumové, sploštené, plytké umenie. Rovnako trpezvo píše, že „prvé pokusy o niečo nové skoro vždy ostávajú zaznávané a podceňované. Prídu iní ľudia, ktorí tú novinku preberú, v populárnej forme ukážu širokému obecenstvu a získajú za to vavrínové vence, ktoré im neprináležia.“ Taký je prirodzený konflikt medzi starým majstrom s klasickým vzdelaním, ktorého múdrosť dozrievala pomaly, a jeho mladými žiakmi nasiaknutými revolučným duchom. Títo mladí, prudko pohanani udalosťami, pretláčajú do popredia a v plnom svetle izolujú prvky, ktoré si vytrhli z uceleného originálneho myslenia v čase, keď ešte tieto boli menej nápadné, menej senzačné, lebo zostávali súčasťou celku a boli v rovnováhe,

ktorá ich zosúladžovala s ostatnými prvkami. Azda stačí povšimnúť si, s akou bleskovou rýchlosťou a naivnou servilnosťou si režiséri na celom svete osvojili najnovšie prostriedky sovietskeho divadelného umenia. Nik nenapodobní umenie Stanislavského. Ono nespočíva v jednoduchých formulke. Má svoje tajomstvo. Aby ho človek odkryl, musí sa mu vyrovnat.

Keby výpoveď *Môj život v umení* vyšla o niekoľko rokov skôr, keby mi bolo dané oboznámiť sa s tou knihou skôr, ako som stretol zakladateľa *Moskovského umeleckého divadla* osobne, o čo viac by som sa mu bol priblížil! Alebo keby aspoň v tých niekoľkých parížskych rozhovoroch podujal sa urobiť zo mňa dôverníka vlastných skúseností, určite by som aj ja sám pristupoval s jasnejšou myslou a bol by som lepšie pripravený na problémy, ktoré sa mi vtedy stali do cesty a izolovali ma od spoločníkov. Jeho turné po Amerike, vážna choroba, z ktorej sa zotavoval iba pomaly, nás úplne odrezali. Ale viem, že sa znovu mohol dať do práce a nové správy zo ZSSR nám dávajú právo myslieť si, že rozhodujúce miesto v divadelnom živote jeho vlasti, to miesto, ktoré mu právom patrí, sa mu pomaličky vracia.

Drahý Konstantin Stanislavskij, vo svojom umení som nikdy nemal učiteľa. Nikdy som nezažil tú živú, dôvernú i obávanú, drsnú i nežnú prítomnosť človeka, ktorý deň čo deň tým, že sa nám sám odovzdáva, má právo vyžadovať aj od nás len to najlepšie. Pomyslenie na to, čo som nemal, ja ani ostatní, pripomienka onej nedosiahnutej výhody, podráždenie, že som jej bol zbavený, nepoznanie podobného daru, to všetko môže vo mne vyvolať iba smútok, že sa mi nepodarilo slúžiť pod nejakým veľkým starým učiteľom. Ale spomedzi tých, ktorých slová mi ukazovali cestu, ktorých príklad ma posilňoval, ste to vy, drahý Konstantin Stanislavskij, koho by som rád nazýval svojim drahým učiteľom. Vy by ste asi to pomenovanie odmietli, vy, čo ste v závere tejto knihy napísali: „Viem, že nič neviem...“ Poviem vám teda aspoň toľko, že vás mám rád za vašu skromnosť, za vašu veľkosť a vašu neohrozenosť.

(1934)

COPEAU, Jacques: *Avertissement pour la première édition de la présente et unique traduction française*. In STANISLAVSKI, Constantin: *Ma vie dans l'art*. Paris : Librairie théâtrale, 1950, s. 5-14

12. COPEAU – DIVADELNÉ BILANCIE

Miloš Mistrík

JACQUES COPEAU A JEHO STARÝ HOLUBNÍK

Slovenská teatrologická spoločnosť
edícia Rozhľady, zväzok 2



rediguje Miloš Mistrík

milos.mistrík@savba.sk
<http://www.kadf.sav.sk/?site=pracovnici-mistrík>

Realizované s finančnou podporou
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky a Kabinetu divadla a filmu SAV
Vydala Slovenská teatrologická spoločnosť
vo vydavateľstve Slovenskej akadémie vied VEDA

Texty Jacqua Copeaua z francúzštiny preložil Martin Brtko
Tu uverejnené s láskavým dovolením pani Catherine Dastéovéj

Redaktori Elena Knopová a Miloš Mistrík (preklady)
Návrh obálky Martin Mistrík
Technická redaktorka Jana Janíková

Prvé vydanie, strán 560
Printed in Slovakia
Bratislava 2006

ISBN 80-968514-3-8