

# Režijní partitura *Racka*



## Charakter čechovovské dramatiky

*... půvab Čechovových her je v tom, že jej nelze vystihnout slovy, nýbrž skrývá se pod nimi nebo v pomlkách a v pohledech herců, ve vyzařování jejich niterného citu. (K. S. Stanislavskij)*

*... v dílech Čechova, hlubokých svou neurčitostí, ... lidé často cítí a myslí něco jiného než co hovoří... (K. S. Stanislavskij)*

*... podstata toho, co chce vyslovit autor – dramatik, vůbec není ve slovech jednajících postav. Je v jejich prožitcích, ve střídání jejich prožitků, v jejich konfliktu s prožitky ostatních postav. Dialogy, které autor napsal, jsou jen vzdáleným odrazem těchto prožitků, jejich vnějším projevem... Herci musí soustředit svou pozornost ne na tato slova, ale na prožitky, jež jsou za nimi skryté. (V. I. Němirovič-Dančenko)*

- Čechov kombinuje psychologický realismus, impresionismus, symbolismus, mnohdy i vaudeville
- jeho hry mají lyrický charakter a jsou proto zdánlivě nedramatické
- zachycují náladu dní, všední, šedivý a nudný život na venkově, mimo kulturní centra
- postavy her jsou obyčejní lidé, kteří nejsou ničím mimořádní, výjimeční
- jejich trápení jsou bez prudkých dramatických vznětů
- dramaticčnost je ukrytá za vnějším jednáním
- hry pracují se dvěma plány, dvěma vrstvami: zachycují „vnější“ a „vnitřní“ svět, podobně jako v symbolistické dramatece Maurice Maeterlinck

**Ale jak na jevišti zachytit to,  
*„co se skrývá za slovy“?***

# Režijní partitura

Stanislavskij vypracoval režijní knihu, respektive režijní partituru, která obsahovala:

- interpretace všech postav, jejich jednání, chování, zvyků
- interpretace autorových scénických poznámek
- návrh zvukových a světelných efektů (zvuková a světelná partitura)
- náčrtky všech mizanscén: odchodů, příchodů, přechodů
- popis dekorací, kostýmů a líčení herců
- rozpracování pohybu herců, jejich gest, postojů, způsobu chůze apod.
- určení intonace replik

## Stanislavskij pracoval se dvěma vrstvami, dvěma plány

- v mizanscénách stavěl nepřetržitě dvě vrstvy: společný život jako pozadí a život jednotlivých postav, rozvíjený na tomto pozadí
- pozadí scén – prostředí a život na statku rozpracoval velmi detailně a bohatě, se sklonem k vnější typizaci tohoto života
- ve dvou tematických plánech proti sobě stojí všední, šedivý život v provincii a vnitřní svět postav plný milostných konfliktů

- scénograf Viktor Andrejevič Simov dostal od režisérů za úkol vytvořit obecný park, dům, jezero a touto scénérií uvést diváka do obvyklého okruhu života statkáře středních vrstev
- současně měla dekorace navodit základní tón hry, spočívající v subtilní atmosféře, namalované jakoby akvarelovými barvami
- Simov měl zároveň vyjádřit kontrast mezi radostnou pohodou pomalu plynoucího života v první polovině hry a těžkou prázdnotou, opuštěností a rozkladem vnitřního života v jejím finále

- Stanislavskij věnoval velkou pozornost vnější charakterizaci postav a připsal jim výrazné znaky:

trvalé – *Medvěděnko během celé hry hodně kouří*

odpovídající konkrétní situaci – *v prvním jednání Máša louská ořechy*

- posílil gestických prostředků herce, gesto vyjadřovalo konkrétní prožitek postavy v dané situaci jevištními prostředky a obohacovalo slovní jednání určené autorem, např. ve třetím jednání:

*Máša odhodí vidličku a poklekne, zoufale si hrábne rukou do vlasů a mluví dál „Vdám se“.*

- v režijní partituře rozpracoval na základě své fantazie různé „hry“, které dovolily odhalit divákovi základní duševní rozpoložení či hlavní emoci postavy



## Atmosféra, imprese

*Stanislavskij znamenitě zachytil tísnivost dne na usedlosti, polohysterickou podrážděnost jednajících osob, výjevy odjezdu, příjezdu, podzimního večera... (V. I. Němirovič-Dančenko)*

- začátky a konce jednání byly pečlivě propracovány zvukově a světelně
- cílem bylo charakterizovat prostředí (realismus) a navodit základní tóninu jednání či celé hry, umocnit konkrétní náladu (impresionismus) nebo charakterizovat další životní perspektivu života postavy

- zvuková partitura vytvořená ze zvuků života na statku a zvuků přírody: zvuky předmětů, zvonky, rolničky, šumění větru, deště, zpěv ptáků
- např. konec prvního jednání:

*Máša vzlyká, kleká, schovává si hlavu na kolenou Dorna. Patnáct vteřin pauza. Dorn hladí Mášu po hlavě. Prudký valčík je ještě hlasitější, zvon, zpívání mužika, žáby, chřástal, klepání hlídače a všechny ostatní noční efekty...*

# Konkrétní fyzické jednání a hra s konkrétními předměty

- Stanislavskij se snažil, aby slova textu byla vyslovována na určitém životním pozadí
- hercům předpisuje reálně motivované pohyby, činnost s konkrétními předměty (realismus)
- vytváří tak podmínky pro nepřetržitou „hru“ herců
- naplnil průběh jednání vhodnými věcmi a podrobnostmi charakteristickými pro postavy
- novátorstvím Stanislavského bylo využívání konkrétních věcí
- věci zaujímaly nejen divákovu pozornost, ale byly ještě více užitečné herci, neboť hercova pozornost byla zaujata konkrétní činností
- konkrétní jednání postav – např. sirka a zapálená cigareta ve tmě, mytí rukou, pití vody plnými doušky...

## Principy později rozvinuté ve Stanislavského Systému herecké pedagogiky a v knize *Moje výchova k herectví*

- pokud byla herecova pozornost zaujata konkrétními věcmi a konkrétní činností, jeho řeč byla bezděčná, prostší, jako ze života, tj. realističtější
- nepřetržitá hra herce umožňuje tzv. *průběžné jednání*
- zaujetí pozornosti herce konkrétní činností mu umožňuje *zbavit se trémy či tělového přepětí*
- konkrétní předmět určuje herci *okruh pozornosti*
- jednáním s konkrétními předměty se proměňuje temporytmus situací, může být rozvolněn či zrychlen bez přímé vazby na obsah slovního sdělení
- práci s konkrétním předmětem (rekvizitou) rozvíjí později Stanislavskij o hru s *imaginární rekvizitou*

# Řeč a pohyb

- Stanislavskij byl přesvědčen o tom, že řeč musí v zájmu „přirozeného“ průběhu začínat nikoliv po pohybu, ale zároveň s ním
- usiloval o to, aby herec byl v neustálém pohybu, přičemž důsledně dodržoval nepřetržité propojování slova a gesta
- dosahoval tak nenucenosti, prostoty hlasového projevu (jako ze života)
- řeč, která propojena s gestem, je součástí jednání, není pouhou deklamací
- oproti deklamačnímu stylu je tak tlumena teatrálnost a znakovost gesta (a slova), posílena je reálnost gest a autentičnost hercova jednání
- jevištní pohyb je důležitý, ale ne sám o sobě, nýbrž jako výraz aktivního psychického života postav, je vnějším výrazem vnitřního dění, toho, *co se skrývá za slovy*

# Orchestrace dění na jevišti

- zkoušení zahajovali v MCHT čtenými zkouškami, při kterých byla hra analyzována a byly určeny její hlavní témata a motivy
- cílem bylo, aby celý ansámbl usiloval o společný cíl
- režisér vystupoval jako dirigent a pracoval s temporytmem situací

*Účelně rozčleněným rytmem dokázal Stanislavskij zhustit celé pasáže v bezvýznamné, hladké konverzační věty, a rozvinout – pomocí gest a souhry ostatních – několik slov na velkou scénu.  
(V. Tille)*

- atmosféra inscenace se postupně zhušťovala v jediný harmonický celek, v jakousi hudbu života

# Partitura

- partitura = scénář, scenario, libreto (hudební terminologie, angl. score)
- Stanislavskij rozpracovává autorovu scénickou poznámku jako by ji spoluprožil
- vžívá se do jednotlivých postav hry
- autorské poznámky nedodrží, ale doplňuje je, obohacuje o nové životní detaily, které „oživují“ průběh hry, motivují chování nebo gesto postavy, usnadňují hru herce
- vytváří tkanivo každodenních činností
- pracuje s kontrastem

*Chrápání Sorina po lyrické replice Máši.*

*Nina ve čtvrtém jednání pláče, z jídelny se ozývá smích.*

- termín přejímá a svébytně rozvíjí Jerzy Grotowski (herecká partitura)

## Čechov

Pauza. Trigorin píše do zápisníku.

**Máša** (*tiše zakrouží dva tři valčíkové oblouky*):

Hlavně že ho nebudu mít na očích, mami.

**Treplev** (*podá Nině sklenici*): Kam teď jdete?

**Nina**: Do města (*pauza*).

## Stanislavskij

Trigorin sedí, je zatrpklý, dívá se do jednoho bodu, pak se lenivě protáhne, vyndá zápisník a píše (vždyť co jiného mu zbývá)

Ještě jednou vzdychla, zatančila valčík až k oknu, zastavila se u něho, podívala se do tmy a – aby si matka nevšimla – vyndala kapesník a utřela si dvě tři slzy, které jí vyhrkly. Pauza. Hudba pokračuje. Polina přestala stlát a zamyšleně se na ni dívá. Zřejmě si vzpomněla na svůj příběh s Dornem.

Nina si utírá kapesníkem slzy a potlačuje vzlykání. Treplev stojí bez hnutí se sklenicí v ruce, opřel se o lampu, dívá se jako bez života do jednoho bodu. Tady je už mrtev.



# Pauza

- hodnotu pauzy v modernistické dramatice objevil H. Ibsen
- je charakteristická pro hry psychologického realismu (dříve nazývané též duchovní či vnitřní realismus)
- pauza je zvláštní formou jednání, je jednáním beze slov
- je to rovněž temporytmický činitel
- naplnění pauz: *... buď v nich dožívalo předcházející vzrušení, nebo se připravovalo vytrysknutí následující emoce, nebo byly plny velkého mlčení, nasyceného atmosférou. Pauza není mrtvá, musí jednat, prohlubovat prožitky, nebo být naplněna zvuky, podtrhujícími atmosféru.* (V. I. Němirovič-Dančenko)
- různé délky pauz, systematicky rozlišené: pauzička, malá pauza, pauza 5 vteřin, 10, 15, 10 + 5, 10 + 10, 15 + pauza, delší pauza, velká pauza
- Stanislavskij užil termín *znějící pauza* již v režijní knize z roku 1891

# Text a podtext

- Stanislavskij považuje fixovaný text a slova hry za mrtvé, pod textem je nutné nalézt pravdivou hybnou sílu života
- psané slovo potřebuje živého ducha člověka, aby ožilo
- náboženský princip: Bůh potřebuje člověka, aby se mohl uskutečnit. (viz Vladimir Solovjov)
- **podtext** je hybnou živou silou, je vnitřní pravdou citů a prožitků postav, skrytým pramenem živého a autenticky řečeného slova
- (termín podtext se v českém divadle definuje různě – situace, energie...; anebo vůbec)

- Stanislavskij vychází z toho, že v životě nejsou gesta, výraz tváře a jednání osob logickým důsledkem pronášeného slova, stejně jako slova nejsou důsledkem vnějšího výrazu, obojí vyvěrá souměrně nebo nesouměrně z vnitřního života
- režisér oživuje psychologii postav a vzájemné vztahy, odhaluje vnitřní obsah každé postavy a vnitřní vazbu mezi všemi postavami
- konstruuje na scéně život, který je s to vyvolat konkrétní slova
- stává se tak novým tvůrcem díla, znovuvytváří všechn materiál lidských prožitků, který podává autor hry v konečné podobě, v slovesné tkáni hry

## Být, existovat na jevišti – nehrát!

- jedná se o jeden ze základních postulátů pozdějšího Systému herecké pedagogiky
- herec starého divadla *hrál* buď cit, slova, situaci, náladu nebo pocit fyzického stavu, neustále něco *hrál*, představoval
- Stanislavskij trval na tom, že v Čechovových hrách nelze „hrát“, „představovat“ způsobem v divadle obvyklým, ale je nutné **být, tj. žít, existovat**

*Nic nehrát. Absolutně nic. City, nálady, stavy, ani slova, ani charaktery. To všechno musí vyjít samo z osobnosti herce, z individuality osvobozené od šarží, to všechno by měla napovědět nervová soustava herce. Je nezbytné, aby se autorova slova stala pro herce jeho vlastními slovy“.* (V. I. Němirovič-Dančenko)