

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HERECKÉ PROŽÍVÁNÍ A PŘEDSTAVOVÁNÍ

Jana Kotrbatá

Vedoucí práce : doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Datum obhajoby: 21. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Dramatic Theatre

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

EXPERIENCING AND PERSONATING

Jana Kotrbatá

Leader: doc. MgA. Eva Salzmánová

Opponent: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Date of defence: 21. 9. 2017

Allotted academic title: MgA

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

HERECKÉ PROŽÍVÁNÍ A PŘEDSTAVOVÁNÍ

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Ve své diplomové práci se věnuji tématu prožívání a představování. V jedné kapitole se snažím zachytit hlavní teze Stanislavského a Diderota, ale především se snažím reflektovat své vlastní zkušenosti. Porovnávám všechny absolventské inscenace v divadle Disk a v jednotlivých kapitolách popisuji, jakým způsobem jsem pracovala na konkrétních postavách, jak jsem k práci přistupovala, jaké jsem volila výrazové prostředky apod.

Abstract

I address the subject of experiencing and personating in my thesis. I try to capture principal Stanislavskij's and Diderot's theories in one capture but mainly I try to reflect upon my own experiences. I compare all my graduation stagings in the Disk theatre and I describe in individual chapters how I worked on particular characters, how I approaches my work, which expressive devices i chose etx.

Poděkování

Chtěla bych touto cestou poděkovat všem pedagogům, kteří mi předali své zkušenosti a dovednosti a zejména MgA Danielu Hrbkovi Ph.D., doc. Tomáši Töpferovi, doc. MgA. Evě Salzmannové, MgA. Tomáši Pavelkovi a prof. MgA Janu Vedralovi, PhD, kteří nám věnovali nejvíce času a energie.

Dále děkuji všem svým spolužákům, kteří udělali ze studia nezapomenutelné čtyři roky života.

A v neposlední řadě děkuji mamce, tatškovi a Patrikovi, že mne v tom nikdy nenechali samotnou...

Obsah

1	Úvod.....	9
2	Stanislavskij vs Diderot	10
3	Dobry člověk ze Sečuanu.....	13
	3.1. Čtené zkoušky	13
	3.2. Ztracená v kožichu	13
	3.3. Závěr.....	14
4	Téměř tři sestry	15
	4.1. Čtené zkoušky	15
	4.2. Konečně v prostoru.....	17
	4.3. Čtyři v jedné.....	18
	4.4. Sestry jako absolventské představení	20
	4.5. Změny během reprízování	21
	4.6. Závěr.....	22
5	Pomona.....	23

5.1. Čtené zkoušky	23
5.2. Marilyn Monroe na rozhraní žánrů	24
5.3. Závěr : CO + PROČ = JAK	26
6 Kamarádi	27
6.1. Čtené a poločtené zkoušky	27
6.2. Hledání míry a prostředků v prostoru	28
6.3. Ilustrativnost jako vlastnost	30
6.4. Hádky s Petrem	31
6.5. Jiní partneři	33
6.6. Závěr	34
7 Syndrom 1. reprízy	35
8 Závěr	37
9 Použité zdroje :	38

1 Úvod

Má diplomová práce nese název Herecké prožívání a představování. V první kapitole se věnuji těmto pojmům z teoretického hlediska, využitím tezí Stanislavského a Diderota.

Mou ambicí však nebylo a není věnovat se v této práci snaze o rozřešení tohoto sporu nebo dospět k nějakým novým, teoretickým závěrům.

Stejně jako každé století mění přístup k divadlu, stejně jako každá zem a kultura klade na divadlo jiné požadavky, stejně jako každý žánr vyžaduje specifické herecké prostředky, tak každý herec uplatňuje jiné metody ve svém přístupu k herectví.

Nejsem striktní zastánce ani emocionalistického, ani ryze intelektualistického přístupu k herectví. Někdy mé slzy kanou z nitra a jindy z mozku. Všechny další kapitoly tedy věnuji snaze o co nejdetailnější a nejpravdivější reflexi své dosavadní herecké práce na konkrétních rolích, z hlediska hereckého prožívání a představování.

2 Stanislavskij vs Diderot

„ Pojem herecké prožívání je v herectví odedávna předmětem neobyčejně ostrých sporů. Někdy jako by šlo o spor různých století“ píše Jaroslav Vostrý v Předpokladech hereckého projevu o této problematice.

K.S.Stanislavskij, typický zástupce emocionalistického přístupu, byl přesvědčen, že se herec musí absolutně vžít do své postavy, jinak ji není schopen hrát. Především kladl důraz na pravdivost hereckého projevu. Poté, co se roku 1906 vrátil ze zahraničního zájezdu Moskevského uměleckého divadla se zabývá rozdíly mezi hereckým prožíváním a představováním. Vedl ho k tomu pocit frustrace, pociťoval velký rozdíl mezi tím, jak na svých rolích pracoval – naplňoval je vnitřním obsahem – a tím, jak se po čase měnily a degenerovaly. V knize Můj život v umění píše, že časem zůstalo jen „všechno vnějškové, každý pohyb svalů nohou, rukou, těla, mimika ... při posledních pohostinských hrách v zahraničí i dříve v Moskvě jsem automaticky opakoval právě tyhle naučené a zaběhané špílce, mechanické znaky chybějícího citu...“.

Pokoušel se tedy najít východisko - nějaké vnější prostředky k tomu, aby byl herec schopen přesvědčivě předvádět něco, co uvnitř necítí. Tyto vnější prostředky později nazval hereckým rozpolžením.

Stanislavskij pokládá herecké představování za umění, pokud se nejedná o pouhou reprodukci předepsaného slovního a mimoslovního jednání, ale pokud herec (sice vnějškově) projevuje to, co alespoň jednou či několikrát prožil : „Roli je možné prožívat jen jednou nebo několikrát, ozřejmit si vnější formu skutečného smyslového prožitku a naučit se po takovém ozřejmění mechanickému, školenými svaly umožněnému opakování této formy. To je představování role.“

Denis Diderot je proti Stanislavskému naopak pevně přesvědčen o tom, že hercův talent nespočívá v jeho emocionální citlivosti, ale naopak v tom, jak přesvědčivě dokáže emoce vnějškově projevit.

„Nejvyšší citovost tvoří prostřední herce. Prostřední citovost tvoří množství špatných herců. Absolutní nedostatek citovosti připravuje veliké herce“ píše ve svém Paradoxu o herci.

Paradox spočívá mimo jiné ve spontaneitě, lidské a herecké. Skutečná spontánní reakce je způsobena nečekanou situací na jevišti (na tom je založena improvizace) a herecká spontánní reakce už vyžaduje představitelství, tzn. že je herec schopen rychle jednat za postavu. Je to tedy reakce vědomá, jinak řečeno racionální : „hercovy slzy kanou z mozku“.

Není třeba zdůrazňovat, že divadlo je pomíjivé a musí, na rozdíl od filmu, vznikat znovu a znovu každý večer. Jak ale zaručit, že bude mít vždy stejnou kvalitu? Podle Diderota je nezbytné vytvořit dokonalou představu zkušenosti nápodobou. Nejde však o nápodobu ve smyslu úplné věrnosti realitě. *„To co má divadlo podávat, nemá být ´skutečnost sama´ nebo ´skutečnost jako taková´, tj. chaos jejích náhodných podrobností, nýbrž skutečnost uspořádaná – a uspořádaná tak, aby se divák mohl z jejího obrazu poučit. Provést takové uspořádání je podle Diderota schopen jedině osvícený intelekt, cit bývá špatný rádce.“* píše Jaroslav Vostrý o Diderotově teorii.

„Nešťastná, opravdu nešťastná žena, pláče a vůbec vás nedojme, a co horšího, lehký rys, který ji hyzdí, vynutí vám úsměv... To proto, že vzbouřené vášně jsou vždycky náchylné ke grimasám, které herec bez vkusu otrocky napodobuje, ale jimž se veliký umělec vyhýbá. Chceme, aby člověk uprostřed nejkrutějších muk zachoval charakter člověka, důstojnost svého rodu...“ Z tohoto citátu vyplývá, že Diderot vychází z dobové konvence volající po „vkusu“ - ve smyslu zdrženlivosti výrazu. Je si vědom

rozdílu mezi skutečností jako takovou a uměleckým obrazem, který ji může maximálně napodobit.

Ve svém intelektualistickém / racionalistickém přístupu však není tak striktní, jako jeho následovník, obdivovatel asijského umění Bertold Brecht, který chce zabránit emocionálnímu ztotožnění s postavou nejen herci, ale i divákovi. Diderot říká, že chce-li herec diváka dojmout, působí sice city, ale musí nad nimi zůstat povznesen, nesmí citům propadnout sám.

3 Dobrý člověk ze Sečuanu

Petr Kracik byl režisérem naší první diskové inscenace. Má postava byla zástupcem špatných lidí ze Sečuanu, majitelka domu, v němž ŠenTe provozuje svůj krám s tabákem, paní Mi´C.

3.1. Čtené zkoušky

Velmi mi vyhovovalo, že režisér Kracik na první čtené zkoušce jasně specifikoval, jakou má představu o čtení textu; totiž abychom četli pouze po smyslu vět, nepokoušeli se o interpretaci, emoce atd.

Dále jsme se věnovali rozboru jednotlivých situací a motivací postav a začali se seznamovat s brechtovským fenoménem neztotožňování se s postavou.

3.2. Ztracená v kožichu

Ještě během čtených zkoušek mi režisér oznámil, že si nepřeje, aby se má postava po jevišti pohybovala, ale že bude stále sedět v nevkusném kožichu. Během aranžovacích zkoušek jsem tedy používala kolečkové křeslo, které mělo být následně nahrazeno nosítky, na kterých mě budou kolegové přinášet a odnášet z jeviště.

Při aranžovacích zkouškách jsme tedy věnovali pozornost především hledání možných „nosičů“ pro jednotlivé obrazy a načasování mých příchodů a odchodů. Když vyšlo najevo, že budu stále používat kolečkové křeslo, pokoušela jsem se osvojit si manipulaci s ním natolik, abych mohla jízdu na něm použít jako výrazový prostředek, např. rychlé zastavení,

pomalé otáčení, rychlá změna směru; ale abych při tom fyzicky neohrozila své kolegy na jevišti.

Dále jsem hledala možná místa pro tzv. zcizovací efekt – tedy chvíli, kdy herec svým způsobem vystoupí ze své postavy a stává se sám sebou, hercem na jevišti, a například informuje diváky o svém názoru na situaci, postavu atd.

Tímto však skončila veškerá má herecká práce na roli. Měla jsem dojem, že mým úkolem bylo pouze sedět na vozíku a říkat text. Ani po dvou měsících zkoušení jsem nedokázala navázat s režisérem otevřený pracovní vztah. Snažila jsem se tedy alespoň fungovat v inscenačním celku, nekazit práci ostatním kolegům, přestože mi byl režisérův způsob práce velice nepříjemný a celkově frustrující. Dále toto téma ale nehodlám rozvíjet, vzhledem k tématu diplomové práce, ve které se snažím o konstruktivní popis svých hereckých zkušeností, ne o záznam z hereckého deníčku či ventilaci nespokojenosti ohledně režiséra.

3.3. Závěr

Na závěr snad jen podotknu, že díky Tomáši Pavelkovi, pod jehož dohledem a vedením jsme hru zkrátili skoro o polovinu, se pro mne tato inscenace i má existence na jevišti stala snesitelnější, protože nás především vedl k tomu, abychom „neprožívali“. A to nejen vzhledem k požadavkům předepsaných autorem, ale i všeobecně; stručně řečeno, abychom herectví odlehčili, nezatěžovali zbytečným psychologizováním. Inscenace místy získala rytmus, spád a některým z nás začalo být na jevišti lépe. Za to jsem mu velmi vděčná.

4 Téměř tři sestry

V posledním semestru třetího ročníku jsme se setkali s Čechovovými Třemi sestrami. Herecko - režijního vedení se ujal Tomáš Töpfer s dramaturgyní Barborou Hančilovou, která drama umně seškrtila o více než polovinu a to včetně především starších postav. Byla jsem obsazena do role nejmladší ze sester, Iriny.

4.1. Čtené zkoušky

Dobrou polovinu zkoušení jsme věnovali čteným zkouškám, kde při analýze textu kladl pan Töpfer hlavní důraz na skryté podtexty-hořký humor a neštěstí, provázející každou z postav. Na vlastní kůži jsem si u stolu ověřila, co to znamená, když postava například říká že je šťastná a ve skutečnosti (v podtextu) je zoufalá. Bylo evidentní, že hru velmi dobře zná, jelikož sám ztvárnil Čebutykina v Divadle na Fidlovačce.

Během čtených zkoušek jsme si pokládali mnoho otázek jak o motivacích jednotlivých postav, tak o situacích ve kterých se nacházejí. Přestože byly vyškrtnuty velmi důležité postavy, jako například Mášin manžel Kulygin, na zkoušení to (pro mne) nemělo nijak zásadní dopad; některé repliky chybějících postav byly citlivě rozděleny mezi ostatní a pro Irinu stěžejní muži - Tuzenbach (Viktor Javořík) a Solený (Václav Švarc) - byli pochopitelně ponecháni.

Co naopak mělo velký vliv byl fakt, že Čechov napsal Tři sestry v roce 1900. V jednom z mnoha Tuzenbachových filozofických monologů zazní, že : *... i za dvě stě, tři sta let, bude život stejný, neměnný...*, I my o více než sto let později vnímáme lásku, samotu i neštěstí stejně jako kdysi a je nádherné sledovat, jak je Čechovovo drama stále aktuální. *Člověk má*

pracovat...Já budu pracovat! opakuje Irina především v prvním a posledním dějství naší inscenace.

My dnes považujeme práci za samozřejmost, za způsob obživy. Bylo však nutné tuto touhu po práci přiblížit sobě a posléze i divákovi. Většinou se snažím čerpat z osobní zkušenosti, ale vhodný ekvivalent jsem nedokázala najít. Klíčový okamžik nastal, když mi pan Töpfer navrhl, abych si zkusila představit ekologickou fanatičku. Představa mladé ženy, která (pouze) hlásá trend zdravé výživy a brojí proti palmovému oleji a zvířecím jatkám byla na světě. Později jsem zjistila, že tento předobraz mi nepomohl jen v aktualizaci jisté dobové konvence, ale že je podstatným vodítkem k pochopení celé postavy. Irina je absolutně přesvědčená o své pravdě, o tom, že ví, jak se má žít a postupně ji ničí frustrace z toho, že svému světonázoru nedokáže plně dostat nebo nenápadné důkazy toho, že snad neměla úplně pravdu.

Ještě předtím jsem však musela svést boj sama se sebou. Byla jsem velmi předpojatá, ne ke hře jako takové, ale k postavě, do které jsem byla obsazena. Neviděla jsem v ní nic víc, než neschopnou, naivní, nezajímavou a ufnukanou holku, která touží odjet do Moskvy. Naštěstí jsem si velice rychle opět uvědomila, že není na herci, aby postavu soudil, ale aby se jí snažil co nejvíce porozumět. Moje touha „*hrát to jinak*“ se ukázala nejen možností, ale vzhledem k dokonalému dramatickému dílu, v němž je každá postava natolik bohatá a nabízí spoustu možností k interpretaci, dokonce nutností.

4.2. Konečně v prostoru

V první třetině zkoušení jsem k tomu ale neměla příliš prostoru. Jsem přesvědčena, že právě díky oné inscenaci Divadla na Fidlovačce měl pan Töpfer i velice jasnou představu o výsledném tvaru. Ačkoli jsem si byla po značném množství čtených zkoušek vcelku jistá výkladem textu a zdálo se mi, že své postavě rozumím, v prostoru jsem potřebovala více času a možnost zkoušet svobodněji a samostatněji. Přišlo mi navíc zcela bezpředmětné, abych se pouze snažila co nejvěrněji zopakovat jednání jiné herečky a to se stalo hnacím motorem pro to, abych se konečně naučila pracovat doma.

Už od prvního ročníku náš naši herečtí pedagogové upozorňovali a snažili se vést k tomu, že herectví se skládá z 90% domácí přípravy a z 10% vzácných čtyř hodin na zkušebně, kde si můžeme ověřit, zda to, k čemu jsme doma dospěli funguje či nikoli.

Konečně jsem přišla na způsob, jak se mimo divadlo připravovat a později na zkoušce být schopna nabízet nápady a různé varianty řešení situací. Za tuto zkušenost, kterou prohloubil pan Töpfer mnoha cennými radami, jsem velice vděčná.

4.3. Čtyři v jedné

Asi ve druhé třetině zkoušení mi najednou došlo, jakou nebývalou příležitostí jsem dostala. V jednom semestru, v jediné hře nenazkoušet jednu, ale hned čtyři postavy.

Po razantní úpravě textu byla zachována čtyři dějství jako v originálním díle a naše jednotlivá dějství zachycovala jakousi zkratku pro každé dějství Čechovovo. Postava Iriny prochází ve hře velkým vývojem a mě tedy napadlo zkusit ve zkratce odvyprávět celý život nešťastné ženy, ne jen zhruba jeden rok. Rozdělila jsem si tedy ve své fantazii Irinu na čtyři postavy, z nichž se každá objevuje v jednom dějství a snažila jsem se co nejlépe vystihnout změny a kontrasty mezi nimi. Když jsem se k tomuto kroku rozhodovala, byla jsem si plně vědoma hrozícího nebezpečí, tedy že už by se mi nemuselo podařit tyto postavy spojit zpět v jednu, ale byla jsem ochotna toto riziko podstoupit.

O první Irině jsem uvažovala jako o dívce, přecházející z dítěte, toužícího po všeobecné pozornosti, k dospívající ženě toužící po uznání svého okolí. Herecké prostředky jsem zvolila následující: něžný, výše posazený hlas než v ostatních dějstvích, rychlejší, skoro překotné tempo mluvy (dětskost postavy), celkový tělesný postoj poněkud rozlitaný, nekoordinovaný, například neustálé vrtění se na židli a v kontrastu k tomu pokusy o správné držení těla dámy z lepší společnosti pouze v přítomnosti Veršinina, na kterého chce udělat dojem dospělé, dobře vychované, suverénní ženy.

Posléze jsem mírnila nebo upouštěla od některých výrazových prostředků a velice obezřetně jsem hledala nové, jelikož jsem po několika zkouškách cítila, že se mi vytrácí vnitřní motivace a především sklouzávám ke karikatuře a z dramatické postavy se stává prázdná figurka.

Druhá a třetí Irina doslova ztrácí půdu pod nohama, jak začíná pronikat do světa dospělých a zjišťuje, že její touha po opravdové lásce a smysluplném životě je utopií. Vnitřní neklid, rozpad postavy jsem se pokoušela vyjádřit střídáním velkých a minimalistických gest, proměnlivým tempem řeči, ve snaze zdůraznit stále aktivní snahu o naplnění jejích ideálu, ale stále neodbytnější uvědomování si prohry.

Tzv. berličkou byl pro mne obyčejný šátek, který jsem nosila nejprve volně spuštěný kolem krku a postupně čím dál víc utažený kolem ramen, až nakonec zahalil i celou hlavu. Nejprve jsem se v sobě snažila podpořit (nikoli jím vnějškově nahradit) vnitřní emocionální rozpoložení postavy (postav) a byla jsem připravena ho po nějaké době odložit, nakonec však šátek zůstal součástí kostýmu.

Nejstarší Irina je přesným opakem té první. Má za sebou první velkou životní prohru. Měla jsem dojem, jako by se blížila ke své sestře Olze. Mluvím pomalu, unaveným hlasem. Velmi jsem šetřila gesty a vlastně jakýmkoli pohybem, což pramenilo z vnitřní únavy a rezignovanosti postavy, která jako by se snažila neplýtvat zbývající energií. Snad jen neustálý drobný pohyb prstů během dlouhého monologu o budoucnosti dával najevo, že Irina svou stoickostí nepřesvědčuje jen diváky, ale především samu sebe. Tento monolog byl v původním textu dialogem mezi Irinou a Čebutykinem, ale z hlediska příběhu bylo nutné Irininy repliky zachovat. Představila jsem si tedy, že promlouvám se stromy, o kterých později mluví Tuzenbach, stejně jako v duchu vždy, když se jako Irina dostávám na „své místočko“ v pravém předním rohu jeviště.

4.4. Sestry jako absolventské představení

Byla jsem nadšená z představy, že budeme mít možnost reprízovat naši poslední klauzuru v Disku a i za cenu toho, že přijdeme o jedno celé zkoušení nové inscenace. Na převedení klauzurní podoby Tří sester do Disku jsme měli pouze pět zkoušek, během kterých jsem propadla absolutnímu zoufalství. Kromě kostýmů se nic nezměnilo, jen jsem se snažila přidat na intenzitě hlasového i hereckého projevu vzhledem k většímu prostoru, ale naprosto se mi vytratily veškeré emoce. Celých pět dní jsem se snažila vzpomenout si a zopakovat, co jsem cítila během klauzur a příprav na ně. Čím víc jsem se snažila, tím byl výsledek pochopitelně horší. Každý den jsem si kladla otázku „jak to, že to předtím šlo?“

Jsem přesvědčena, že právě to byla ta zásadní chyba. Nelze opakovat výkon a už vůbec nelze opakovat emoci. Divadlo je předem domluvená věc a herec by měl být vždy schopen podat kvalitní výkon, ale nikdy nebude „stejný“. Divadlo především vzniká „ted' a tady.“

Tím, že jsem se koncentrovala pouze sama na sebe, jsem nedokázala vnímat partnery. Během několika repríz jsem ale opět objevila vnitřní klid, tolik důležitý pro to, aby herec „*dokázal udržet nervy na uzdě a nechal v sobě nejprve zrodit myšlenku, přivábit emoci a použít slovo jako jejich sekundární produkt*“ (M. Huba).

Proč tento problém vůbec nastal nevím jistě. Mezi klauzurou a představením v Divadle Disk uběhlo několik měsíců a ačkoli jsme zkoušeli dlouho, hráli jsme Téměř tři sestry pouze jednou a já jsem tedy nebyla schopna postavu dostatečně zafixovat.

4.5. Změny během reprízování

Přestala jsem tedy lpět na tom, abych hrála stejně jako na klauzurách. Možná i díky tomu jsem během sezóny přicházela (ne vždy úmyslně) na nové motivace a podtexty, snad pro přibývajících zkušenosti profesní i životní, ale spíše se přikláním k tomu, že stejným vývojem procházeli i moji spolužáci, ovlivňovali jsme se navzájem a tedy i své herecké výkony.

Nejproměnlivější bylo moje vnímání samotného konce hry, kdy se všechny sestry dostávají na zem a jedna druhou svírají v náruči. Olga pláče ze strachu z marnosti života, Máša pro nenaplněnou lásku a Irina opět tvrdí, že bude pracovat. Musím podotknout, že tato část pro mne byla od začátku zkoušení až do derniéry problematická. Nikdy jsem se pevně nerozhodla jakým způsobem chci vykládat vnitřní motivaci. Někdy jsem jen přikyvovala sestrám, jindy jsem byla pevně přesvědčená, několikrát mi dokonce přišlo, že se Irina zbláznila a kdyby ji Olga nevyrušila, opakovala by už do konce života s lehkým úsměvem „já budu pracovat“. Unikl mi podtext.

Vždy jsem měla pocit, že je tam ještě něco navíc, co nemůžu postřehnout nebo pochopit? Pociťit?

Nejen kvůli této části jsem si často kladla otázku, zda je možné hrát Čechovovy postavy v našem věku. Když například Veršinin mluví o tom, že je mu líto, že mládí je pryč, nutně tam schází ona osobní zkušenost. Na druhou stranu představitel Othella také nepůjde domů zabít svou manželku, jen proto, aby věděl jaké to je. Domnívám se, že jistá osobní zkušenost může být herci prospěšná, může skrze ni lépe pochopit, co jeho postava prožívá, ale nemusí být vždy podmínkou.

4.6. Závěr

Postava Iriny byla jedinou výsostně dramatickou postavou, na které jsem měla příležitost v Disku pracovat a jsem za ni velice vděčna, přestože po vydání obsazení jsem chtěla hrát všechny postavy více, než právě tuhle.

Irina projde v inscenaci největším vývojem. Na začátku dítě, posléze mladá žena, která prožívá tragické okolnosti a na konci rezignovaná, dá se říci stařena. Nasbírala jsem spoustu cenných zkušeností, ze kterých jsem čerpala i více než rok od premiéry, především při zkoušení Periferie v Divadle na Vinohradech.

5 Pomona

Tak se jmenuje předposlední disková inscenace, jíž režíroval Jan Holec s dramaturgickou spoluprací Davida Košťáka. Děj se odehrává ve dvou rovinách; v realitě a v realitě virtuální. Některé postavy se objevují v obou světech, má postava – prostitutka Harry – pouze ve světě virtuálním.

5.1. Čtené zkoušky

Autor Alistair McDowall se údajně k napsání Pomony nechal inspirovat složitým městským okruhem Manchesteru, ze kterého se několik hodin nemohl dostat do centra města. Tento motiv cykličnosti byl to jediné, co jsem postřehla a pochopila po prvním přečtení hry. Navíc autor spíše jen naznačuje, které obrazy se odehrávají v realitě a které ve virtuálu. K orientaci v dosti nejasném textu mi pomohla až časová osa, kterou vytvořil David Košťák, jelikož jednotlivé situace nejsou řazeny chronologicky.

Během jediného týdne, který Holec věnoval čteným zkouškám, jsme hodně diskutovali a seznamovali se s fenoménem virtuálních her a heren. Poté jsme se kromě toho pochopitelně věnovali postavám a výkladu jednotlivých situací, ve kterých se nacházejí.

Jednoznačných a konkrétních informací o postavách však v textu není mnoho, v případě Harry jsem našla tyto :

- prostitutka
- bojí se svého muže (policista), před kterým se skrývá, jelikož ubližoval její dceři.

Bylo tedy nezbytné spoléhat se na vlastní fantazii a naskytl se prostor k fabulování. Holec měl například zajímavý nápad, že oním policistou by mohl být Harriin zákazník Moe (Viktor Javořík), čemuž nic v textu ani vzdáleně nenaznačovalo. Na popud Daniela Hrbka jsme jednu zkoušku věnovali tomu, abychom ověřili, zda je tento výklad možný. Harry a Moe se poprvé setkávají v situaci, kdy on přichází jako její zákazník a žádá, aby se ho dotýkala a přiznává se k problémům s násilím. Rozdělili jsme si tedy dialog na několik částí a poté se je pokoušeli přechít s různými okolnostmi. Nejdříve jako dva cizí lidé a potom jako manželé, kteří procházejí jakousi terapií. Tato okolnost se ukázala pro 90% textu nejen jako nevýhodná, ale v některých chvílích dokonce absolutně nelogická, takže jsme od tohoto výkladu nakonec upustili.

5.2. Marilyn Monroe na rozhraní žánrů

Kromě hromadného obrazu, který jsme aranžovali až v posledním týdnu zkoušení, se postava Harry ocitá v situacích, kde je sama a nebo je přítomna pouze jedna další postava (výjimkou je jedna situace, kde jsou postavy celkem tři, ale Harry je zde formálně jen přítomna, nemluví a jediným jednáním je čekání na pokyn k odchodu). V první fázi před prázdninami jsme zkoušeli odděleně a neměla jsem tedy možnost sledovat práci svých kolegů. Při poslední zkoušce jsme projeli všechny dosud aranžované obrazy za sebou a zjistila jsem, že se pohybují absolutně mimo žánr, který dodržují ostatní kolegové a Harry tedy působí jako postava z jiné hry. Většina mých kolegů hrála stylizovaně, zatímco já jsem se vydala cestou psychologického realismu.

Po prázdninové přestávce, během čtyř týdnů do premiéry, jsem se tedy pokoušela hledat takové herecké prostředky, aby má postava lépe zapadla do celkového konceptu inscenace. Jelikož se mi to stále nedařilo, Holec se mi snažil pomoci návrhem, abych postavu ztvárnila jako panenku.

Tomuto doporučení jsem nerozuměla a žádala konkrétnější vysvětlení a tak Holec postupně došel k názoru, že by mohlo být výhodné hrát „Harry jako Marilyn Monroe“. Ani tomu jsem sice nerozuměla, ale v rámci domácí přípravy jsem alespoň shlédla několik dobových záznamů, filmů a dokumentů o této slavné herečce a pojala jsem tedy práci na postavě jako studii Marilyn Monroe.

Ani tato cesta se však neukázala jako výhodná a pro mne byla čím dál víc matoucí. Pokoušela jsem se totiž hrát Marilyn, ale jednající postavou byla přece stále Harry.

Vybrala jsem si tedy alespoň základní gesta, která Monroe používala při zpěvu a snažila se napodobit její mimiku. Dále jsem si kladla různé okolnosti, například to, že je pro Harry nemožné se zastavit, musí být neustále v pohybu, tančí nebo zpívá. Tyto okolnosti a z nich vycházející stylizované jednání však fungovaly jen v některých obrazech a já se ocitla v další slepé uličce.

Zlomová chvíle nastala, když jsme si určili, že Harry je při své práci neustále sledována kamerou, kterou znázorňoval bodový reflektor. V praxi to tedy znamenalo, že po dobu co mne osvětloval, Harry „předváděla“ svou pracovní podobu inspirovanou předobrazem slavné herečky. Používala jsem nepřirozeně vysoko posazený a zabarvený hlas a zpěvné intonace. Směrem do kamery jsem neustále střídala různé mimické grimasy a snažila se, aby celkový gestus postavy působil až tanečně. Jakmile „kamera“ zabírala mého partnera či zůstala svým hledáčkem někde v prostoru, stříhem jsem opustila tuto stylizaci a nahradila ji víceméně civilní polohou.

5.3. Závěr : CO + PROČ = JAK

Příliš času jsem věnovala hledání výrazové formy. Navíc se v průběhu zkoušení změnil koncept scénografie, takže jsem se nakonec soustředila pouze na to, abych přizpůsobila své jednání v prostoru tak, aby byly využity vany, hlavní scénografický prvek. Zapomněla jsem ale, co je pro jednání (civilní či stylizované) v jakémkoli prostoru nejdůležitější. Declan Donnellan svou knihu pojmenoval *Herec a jeho cíl a právě onomu cíli, který „není ani úkol, ani touha, ani plán, ani důvod, ani záměr, ani meta, ani motiv ...“* jsem se vzdalovala. *„A herec nemůže nic dělat bez cíle.“*

Věděla jsem CO (text), hledala jsem JAK (Marilyn Monroe), ale s odstupem času, během reprízování a dokonce i nyní, při snaze o reflexi své práce, si čím dál více uvědomuji, že mnou možná nedostatečně pochopené a pojmenované PROČ bylo hlavním důvodem k tomu, že jsem během zkoušení tápala.

Během reprízování jsem občas mívala pocit, že se mi stylizovaný a psychologický projev, které jsem střídala, spojují do jednoho pochopitelného a srozumitelného celku.

6 Kamarádi

Hru „*malé závislosti*“ od Barbory Hančilové přejmenoval Adam Svozil na Kamarády a chopil se režie naší poslední diskové inscenace. Obsadil mě do role Moniky.

Přestože byl Svozil i celý jeho tým (Kristýna Kosová – dramaturgie, Petr Vítek – scénografie, Vojtěch Haniš – kostýmy) skvěle připravený, probíhaly první čtené zkoušky poněkud rozpačitě. Když se totiž tato hra čte, působí mnohem kýčovitěji a patetičtěji než při inscenování a mne osobně se zdálo, že mám před sebou na papíře osm lidí, kteří nevědí co se sebou, používají „cool words“ a jediné co budeme sdělovat bude : děti neberte drogy, umřete.

Naštěstí jsem se mýlila a především díky Svozilově režii jsme mohli opustit Disk se ctí.

6.1. Čtené a poločené zkoušky

Během čtených zkoušek jsme se zorientovali v časových posunech děje a především jsme hledali a konkretizovali vztahy mezi postavami a postoje, které zauímají mezi sebou a v jednotlivých situacích. Opět jsem si vzpomněla na Tři sestry a na to, jak je důležité postavu nehodnotit, ale pochopit ji a hledala jsem důvody proč Monika zůstává ve vztahu s Petrem, když očividně není šťastná a dokonce jsme věnovali čas i diskuzím o tom, proč vlastně Monika, ale i ostatní kamarádi s Lenkou. Odpovědi, ke kterým jsme se dobrali možná nejsou ve výsledku zcela patrné, ale domnívám se, že není naší prioritou snažit se někde divákovi sdělit a odehrát naši fabulaci o tom, že se Lenka v Moničiných očích po odchodu ze střední školy změnila a nyní se vídají pouze ze zvyku. Dospěla jsem k názoru, že přesto je pro

mne tento detailní výklad extrémně důležitý, jelikož mi umožňuje plně se zorientovat v příběhu a vytvářet živou, jasně jednající postavu zbavenou obecností.

Po nějaké době jsme střídavě četli u stolu a také v prostoru, především první obraz, kde se všichni přátelé setkávají na večírku. Dostali jsme za úkol vymyslet si jednoduchý taneční pohyb, během něhož jsme velice nahlas četli text. Svozil nás nutil říkat věty absolutně nepřírozně, každá věta měla působit extrémně afektovaně a trval na některých až stylizovaných intonacích. Osobně nemám ráda, když režisér předehrává intonace, asi proto, že ještě nemám dostatek zkušeností, abych nakonec neskončila s jejich prázdným opakováním a nakonec veškerou energii na jevišti nevěnovala tomu, abych se jich zbavila. V tomto případě k tomu ale nedošlo, Svozil nám pouze v praxi nastiňoval, jakým způsobem má v úmyslu hru inscenovat.

6.2. Hledání míry a prostředků v prostoru

Forma scénování Kamarádů je vlastně založena na střídání „stylizovaných“ částí, kdy postavy vnějškově demonstrují své myšlenky a emoce; a „přírozených“ částí, které téměř hraničí s psychologickým realismem.

Některé obrazy se odehrávají pouze v jedné z těchto variant, jindy se obě roviny střídají v jednom obraze a ty jsem nejčastěji oddělovala ostrým stříhem, jako například v prvním obraze *Párty*. Když Moničin přítel Petr dokončí vtipnou historku, Moničina první (stylizovaná) reakce je afektovaný, nepřírozný smích a potlesk, v ostrém kontrastu s následnou ironickou poznámkou „no super“ a absolutním povolením tělesného a v tomto případě hlavně mimického napětí.

Když jsem začínala prozkoumávat tyto dvě polohy, zkoušeli jsme první, výše již zmíněný obraz celé hry. Byl to velmi důležitý moment celého zkoušení, jelikož, jak už jsem naznačila, byl odrazovým můstkem pro žánr celé inscenace.

V první části Monika vysvětluje přátelům i divákům, že má pochopení pro Petrovu posedlost prací. Následným monologem toto tvrzení ovšem popře a podotýká, že by více ocenila jeho přítomnost doma. Rozhodla jsem se tyto dvě části oddělit stříhem a ještě ho podpořit tím, že ony dvě části co nejvíce odliším hereckými prostředky. V první stylizované části mi pomáhala hromadná choreografie a hudba a proto jsem zkoušela říkat repliky do jejího rytmu, místy i bez logického členění textu. Dále jsem se snažila potlačit veškerou mimiku a omezit se jen na neupřímný široký úsměv a prázdný pohled v očích, ve snaze vyvolat dojem něčeho umělého, naučeného, s předobrazem dokonalých stepfordských paniček.

V části druhé jsem se pokoušela o co nejupřímnější zpověď a volila jsem absolutně minimalistické, až filmové výrazové prostředky. Tato cesta se ukázala jako nepříliš výhodná, jelikož nerovnováha mezi oběma částmi byla až příliš velká.

Na stylizaci jsem postupně začala ubírat především proto, že jsem přesvědčena, že jakkoli zajímavá forma by neměla přebíjet obsah sdělení. Změnila jsem i výraz a intonace. *Herec by měl i lež hrát jako pravdu* – a proto jsem začala volit takové prostředky, aby bylo patrné, že se Monika doopravdy snaží působit na své okolí co nejupřímněji, ale činí ji to za daných okolností problémy a chvílemi z „role chápavé přítelkyně“ vypadává. Široký úsměv demonstrující nebývalé štěstí jsem ponechala.

Věřím, že pro mne bylo dobré začít zkoušet monolog v druhé části se snahou o absolutní pravdivost, mohla jsem si ho „prožít“. Na rozdíl od první části jsem zde musela přidávat, monolog se ztrácel, a psychologicko

realistickými pauzami jsem narušovala temporytmus obrazu. Bylo nutné přidat i na intenzitě hlasu. Ačkoli jsem před začátkem monologu doslova vystoupila z řady a tím opustila demonstrující Moniku, za mnou stále tančili kolegové doprovázeni hlasitou hudbou. Abych mohla zvednout hlas a přitom zachovala intimitu monologu, bylo nevyhnutelné přidat na celkové energii. Tak se zvětšila i naléhavost a potřeba sdělení a pochopení. Začala se tedy i vyrovnávat jakási propast mezi oběma částmi obrazu.

6.3. Ilustrativnost jako vlastnost

V druhém obraze se všechny postavy přesunuly z večírku do Petrova a Moničina bytu. Monika provází návštěvu po všech pokojích a například v ložnici detailně popisuje, jaké věci se zde nachází. Z teoretického hlediska je tento informativní monolog důležitý a slouží k tomu, aby se diváci mohli zorientovat v bílém, ve skutečnosti prázdném a ničím neoddělovaném prostoru.

V praxi to pro mne ale znamenalo, že mám před sebou celou jednu stranu absolutně nedramatického textu a stávám se vlastně průvodkyní prostorem.

V tomto momentě mě inspiroval fakt, že Adam Svozil veškerý patos a kýč, který je ve hře obsažen, neschovává a nesnaží se ho nikterak potlačit, ale naopak z něj dělá přednost a ještě ho podporuje (až paroduje) například hudbou. Rozhodla jsme se tedy maximálně podpořit provázení a z průvodkyně udělat Průvodkyni. Požádala jsem kamarádku, která pracuje na zámku, aby mi poslala nahrávku části své prohlídky a pokusila se o co nejextrémnější „průvodcovské“ intonace. Ty jsem si časem osvojila a obohatila je oddělováním předložek od slov.

Když se mi tato doslovnost osvědčila a náhodou se objevila ještě v několika situacích, začala jsem již zcela vědomě hledat místa, kde by se dala ještě využít. Používala jsem hlavně ilustrativní gesta a svým způsobem jsem je povýšila na přirozenou vlastnost Moničiných pohybů. Pokud se jednalo o stylizované obrazy nebo jejich části, nebála jsem se velkých, zřetelných gest jako například při „opileckém“ přechodu přes jeviště, kdy se mi doslova rozjížděly nohy od sebe a bylo těžké udržet rovnováhu. Konkrétně na tomto místě jsem ale musela být velmi opatrná, jelikož v jiné části jeviště se odehrával monolog a bylo velmi jednoduché nekolegiálně strhnout divákovu pozornost na sebe.

V realistických částech měla působit tato ilustrativnost spíše mimoděk (Monika drží láhev vína jako dítě, po kterém touží) a více méně přirozeně a to především v obraze, kterému chci věnovat následující kapitolu.

6.4. Hádka s Petrem

Než vypukne osudová hádka mezi Petrem (Václav Švarc) a Monikou, ona se mu marně pokouší říct, že je v jiném stavu, za to on jí prozradí, že touží po jiných sexuálních partnerkách. Vzhledem k tomu, jak geniálně je tato hořce komická situace napsána a vystavěna, bylo jasné, že zde si můžeme dovolit použití ryze realistických prostředků a žádných stylizovaných prostředků (režijních či hereckých) nebude třeba.

Jak jsem již zmínila v předešlé kapitole, používala jsem ilustrativnost či doslovnou demonstrativnost jako Moničinu základní přirozenost. Jako příklad bych uvedla tu část dialogu, kdy Monika říká „... jsem stíhačka, která se nemůže dočkat, až bude těhotná...“, kterou Monika vyjádřila hraným hysterickým pláčem, během něhož se držela za břicho.

Po mnoha aranžovacích zkouškách jsme se s Václavem v situaci již dobře orientovali, přesto jsme se ale vrátili ke stolu. Dialog jsme si rozdělili na několik částí, nahlas pojmenovali odkud kam vede, jak graduje, určili jsme si jeho vrchol a vyznačili místa, kde nesmíme či můžeme zpomalit. Přestože jsme všechny tyto aspekty už předtím intuitivně pocítili v prostoru domnívám se, že bylo dobré a dokonce důležité si tyto body vytyčit a nahlas pojmenovat společně s partnerem, především v případě takto dlouhého a emocionálně i energeticky náročného dialogu, u kterého maximálně záleží na načasování, navazování a celkovém temporytmu. Pochopitelně se nám i po takto detailním rozboru stávalo, že jsme na začátku situace neodhadli míru a začali jsme v tak velké intenzitě, že již nebylo kam gradovat nebo obráceně.

Ještě během aranžování na zkušebně jsme se postupně zbavovali rekvizit, které jsme používali (pošťáře, plátky okurek atd.) a společně s Adamem Svozilem jsme dospěli k názoru, že tuto situaci budeme řešit s maximálním důrazem na text – dobře napsaný dialog, pointování, místy skoro až na hranici konverzační komedie.

Jak jsme se zbavovali rekvizit, tak jsme si s Václavem přidávali vlastní text, hlavně v těch částech dialogu, kdy mluvíme oba najednou. V těchto případech jsme ale vždy brali ohled na partnera, kterému by měl divák rozumět a věnovat pozornost. I během reprízování jsme se občas (doufám, že většinou vědomě) překvapovali změnami některých slovních formulací. Ne ve snaze pobavit diváka či znejistit kolegu, bylo to pro nás spíš jakési cvičení, jestli jsme na jevišti stále aktivní a vzájemně se posloucháme nebo zda jen nečekáme na narážku.

Během těchto velmi svobodných a inspirativních zkoušek mě zneklidňoval fakt, že mé mluvní schopnosti nejsou dostatečné. Ve velmi expresivních a vyhocených chvílích mne zrazovala mluvidla a zakoktávala jsem se natolik, že bylo většinou nutné začít situaci zkoušet znovu od

začátku, což bylo pro všechny velmi vyčerpávající. Snažila jsem se tedy najít problematická místa a poté se na ně v rámci domácí přípravy zaměřit. V některých případech mi problémy způsobovala přílišná rychlost mluvy, kvůli které jsem nebyla schopna precizně artikulovat. Jindy jsem zjistila, že zkracuji dlouhé hlásky nebo polykám koncovky. Před každou reprízou jsem se dostatečně rozmlouvala a domnívám se, že jsem do derniéry udělala velký pokrok, ale přesto jsem si vědoma, že mně (nejen) v této oblasti čeká ještě hodně práce. Jsem ale přesvědčena, že jsme během reprízování dospěli s partnerem k velké svobodě a lehkosti a dialog fungoval přesně tak, jak jsme zamýšleli – tragické smíšené s komickým a groteskním.

6.5. Jiní partneři

Při studiu Damu i hostování v Divadle na Vinohradech jsem byla několikrát obsazena do role s alternací. Nyní jsem se poprvé setkala s tím, že se alternují mé dvě partnerky (Kamila Janovičová a Kamila Trnková). V žádném případě je zde nechci porovnávat nebo hodnotit, se kterou se mi hrálo lépe. Obě mají osobitý projev a každá pojala svou postavu po svém. To pro mne znamenalo, že jsem se jim přizpůsobovala a v některých situacích (například dialog, kdy si dívky slibují přátelství pojala K. Janovičová mnohem stylizovaněji než K.Trnková) jsem reagovala odlišným způsobem.

Mé počáteční obavy se nakonec ukázaly jako zbytečné a ačkoli se místy mé kolegyně odlišovaly dosti razantním způsobem, nikdy mě to nijak neomezovalo.

Kromě toho, zda budu schopná přizpůsobit se dvěma odlišným partnerům, jsem se obávala faktu, že sál byl po celou dobu představení osvětlen celý, tedy včetně hlediště a tím pádem prakticky zmizela čtvrtá stěna.

Zpočátku to pro mne byl šok a necítila jsem se na jevišti dobře, zvláště při četných monolozích, které jsem vedla přímo do diváků. Posléze jsem si na tuto okolnost zvykla a musím přiznat, že bylo výhodné a dokonce příjemné mít možnost navázat s diváky oční kontakt. Pomáhalo mi najít si konkrétního diváka - partnera, kterému můžu sdělovat své myšlenky a emoce a snažit se o jeho pochopení.

6.6. Závěr

Díky této inscenaci jsem měla možnost ztvárnit dramatickou postavu, ke které jsem přistupovala jak z vnějšku, tak z vnitřku a díky které jsem si uvědomila nejen své nedostatky (mluvní či herecké), ale i určitý pokrok v rámci studia herectví.

7 Syndrom 1. reprízy

Bývá nepsaným pravidlem, že na první reprízu inscenace se kolegiálně nechodí. Proč? Protože nebývá dobrá. A proč? V mém případě to bývá způsobeno tím, že například premiérou Periferie v Divadle na Vinohradech jsem doslova žila několik týdnů. Předcházely ji hlavní a generální zkoušky, kdy jsme měli poprvé možnost projet celou hru od začátku do konce. Ze stále dokola opakujících se otázek : stihneme to?, bude to dobré?, obstojím?, rostlo napětí každý den. Tento přetlak se ale dal i pozitivně využít a trochu upustit právě během zkoušek či dokonce při samotné premiéře. Během první reprízy jsem však cítila úplné prázdno. Jako kdyby premiéra proběhla před několika měsíci ne několika dny. Z toho pocitu, že je to nějaké jiné - divné, jsem opět podvědomě začala hledat řešení v sobě, vzpomínáním a snažením se zopakovat to, jak jsem hrála při premiéře. Jak jsem již popsala v kapitole Sestry jako absolventské představení, nebylo toto řešení pochopitelně funkční.

Tento problém se však netýká jen prvních repríz. Mne nastal již dříve v Disku, především v posledních reprízách Téměř tři sester. Stanislavskij v knize Můj život v umění píše : „ *...napodoboval jsme naivitu, ale nebyl jsem naivní; cupital jsem, ale necítil jsem vnitřní chvat, který vyvolává drobné krůčky, atd. ...*“ I já jsem napodobovala Irinino nadšení pro práci v prvním dějství, ale nebyla jsem nadšená, plakala jsem v třetím dějství, ale uvnitř jsem necítila uniklou naději na lepší život. Martin Huba prý vnímá představení jako zapínání košile. Jakmile se herci nepodaří zapnout první knoflíček, může se sebevíc snažit zapnout ty další správně, ale košile bude vždy zapnutá nakřivo. Dostávala jsem se tedy do nekonečné smyčky – cítila jsem, že se mi první obraz nepovedl, v tom dalším jsem to chtěla napravit.

Čím víc jsem se snažila něco napravovat, tím to bylo horší a já se tedy snažila ještě víc atd.

Částečně mi pomáhalo Stanislavského cvičení – vytváření si okruhů veřejné samoty - které mne i mému hereckému partnerovi doporučoval Martin Huba před každou zkouškou. A dále pak to, že jsem se snažila přestat se neustále hodnotit a pozorovat, ale věnovat veškerou pozornost dění na jevišti, svým partnerům a jejich jednání. Domnívám se, že nejlepší pomoc je otevřít si na jevišti všechny receptory, vnímat všechny podněty a tímto způsobem začít znovu tvořit postavu v tuto danou chvíli.

Myslím si, že se s tímto problémem vypořádává většina herců, zvláště když se některé inscenace reprízuje několik sezón. Jsem přesvědčena, že velmi záleží i na míře hereckých zkušeností. Jelikož Téměř tři sestry již nereprízuje, neměla jsem tedy možnost se touto problematikou dále prakticky zabývat a v této otázce tedy nedospívám k žádnému řešení či závěru.

8 Závěr

Hereckou práci vnímám jako nejsvobodnější práci vůbec. Nejde totiž dělat správně nebo špatně. A právě proto může být v některých chvílích tak svazující. Neexistuje žádný „správný“ postup nebo návod, kterým se řídit, aby se herec dobral ke „správnému“ výsledku. A neexistuje ani žádná tabulka, podle které lze spočítat a zkontrolovat „správnost“ výsledku. Technika – řemeslnost herecké profese (osvojení si jevištní mluvy, dostatečná tělesná flexibilita, umožňující vědomě pracovat s celým tělem, znalost zákonitostí různých druhů veršů, žánrů apod.) je dle mého názoru to jediné, co se dá naučit nebo objektivně posuzovat.

Jinak je herectví absolutně subjektivní, nezměřitelná profese, jelikož je to především práce s emocemi. Ty také nejdou uchopit, někdy je dokonce těžké je slovně vyjádřit či popsat. Ať už chtěl Stanislavskij nebo Diderot po herci cokoli a jakkoli, oba se vyrovnávali s emocemi. Herec nemůže necítit nic. Může cítit, že by měl cítit něco jiného, nebo víc, jinak, méně atd., ale vždy je přítomna nějaká emoce a i s nejvyšší dávkou imaginace nebo empatie je to vždy hercova emoce, ne postavy, kterou ztvárňuje. A to *jak* s emocemi nakládat je důležité.

Pokud totiž herec emoce uměle vybičuje na maximum hrozí, že jim podlehne natolik, že se již nebude schopen ovládat a tím ohrozí sebe, své kolegy i celou inscenaci.

Když naopak herec prožívá sice „pravdivé“ emoce pouze v sobě a nedokáže je vnějškově projevit a tedy sdělit divákům, není to o moc lepší.

Vůbec nejzhoršující způsob, kterému se vždy snažím vyvarovat, je herectví o herectví, tedy jakási emocionální exhibice, kdy herec předvádí jen svou hereckou dovednost či um.

Docházím tedy k závěru, že je vždy nutné hledat rovnováhu mezi prožíváním a představováním v zachování příslušné představy a emoce a schopnosti ji adekvátně vyjádřit ve specifických jevištních podmínkách s ohledem na daný žánr hry.

9 Použité zdroje :

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha : Kant, 2014. str. 116. ISBN 978-80-7437-141-7.

LUKAVSKÝ, Radovan. ed. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy(Státní pedagogické nakladatelství).

STANISLAVKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: (Rabota aktera nad soboj): (Z deníku hereckého adepta). V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Přel. Josef Pospíšil. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7.

DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění. Praha: Odeon, 1983