

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA



KATEDRA ČINOHERNÍHO DIVADLA
Herectví činoherního divadla

Vnější a vnitřní prostředky herecké charakterizace
Diplomová práce

Autor: Kamila Trnková

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Pavelka

Oponent: MgA. Lukáš Hlavica

Datum obhajoby: 21. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY



DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE
Authorial Acting

**External and internal means of acting
characterization**
Master's Thesis

Author: Kamila Trnková

Supervisor: MgA. Tomáš Pavelka

Opponent: MgA. Lukáš Hlavica

Date of exam: 21 – 09- 2017

Academic degree: MgA.

Prague 2017

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou magisterskou práci na téma:

<p style="text-align: center;">Vnější a vnitřní prostředky herecké charakterizace</p>
--

1. Vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedených pramenů a literatury.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2017

.....

Kamila Trnková

Poděkování

Cesta na této škole nebyla vždy jednoduchá, ale za to, že jsem na její zdolávání nebyla sama, bych chtěla v první řadě a v samostatném odstavci poděkovat Adamovi, který při mně stál po celou dobu studia a doufám, že i nadále bude. Za to, že mi neustále ukazoval správný směr, a často připomínal, že DAMU není to hlavní, i když jsem na to mockrát zapomněla. Za slova útěchy a podporu, když jsem klesala na mysli. A za „nakopnutí“, když jsem na ní klesala příliš dlouho.

Dále bych ráda poděkovala rodičům a mé sestře, za jejich důvěru ve mě vloženou, i když výsledky přijímaček zprvu mluvily jinak. Za to, že se mnou přečkali ty pády, pomohli duševně i materiálně a nenechali si ujít jedinou premiéru. Všem mým kamarádkám a kamarádům, jmenovitě pak hlavně Kateřině, Kláře a Tereze, že mi věřily a držely palce.

Mým spolužákům, za všechnen čas, který jsme společně strávili a za vše, co jsem se díky nim mohla naučit. Nejvíce potom Adamovi, mému hereckému manželovi. Beátě, bez které bych to tu měla mnohonásobně těžší. Za dodávání sebevědomí, které je na této škole nedostatkovým zbožím. A Michalovi, který se mnou už od začátku jel v lodi.

A v neposlední řadě všem pedagogům divadelní fakulty a zaměstnancům divadla Disk, s kterými jsem měla možnost se setkat. Celému pedagogickému vedení našeho ročníku, které mi nakonec pomohlo splnit sen studovat na zdejší fakultě, když už jsem nedoufala. Za vše, co mě naučili, jak herecky, tak lidsky. A za to, že jsem v nich našla i přátele.

Abstrakt

Vnější a vnitřní prostředky herecké charakterizace

Diplomová práce se zabývá rozdíly mezi vnějšími a vnitřními prostředky, které herec využívá při vytváření role a vhodností jejich využití. Autorka nejdříve definuje základní termíny, se kterými během své práce následně pracuje, a jejich vzájemné vztahy. Poté se zabývá autostylizací jakožto činitelem, který herce ovlivňuje v reálném životě a tedy následně i během vykonávání jeho profese. Jádrem práce je pak autorčino zamyšlení nad svým vlastním hereckým vývojem v kontextu prvotního odmítání vnějších hereckých prostředků, až po jejich následné přijetí. Poznatky, které autorka používá k analýze možných výhod a nevýhod daného zvoleného prostředku, získala ze zkušeností načerpaných během studia na DAMU, z prvních zkušeností s filmovým herectvím a profesionální divadelní scénou.

Klíčová slova: vnější, vnitřní, prostředky, sebevědomí, herecké, herečka, inscenace, DAMU, studium, divadlo, film.

Abstract

External and internal means of acting characterization

The diploma thesis deals with the differences between the external and internal means used by the actor in creating the role and the suitability of their use. The author first defines the basic terms with which she works in the course of her work and their mutual relationships. Then she deals with self-stylization as a factor that influences actor in real life and consequently also during his profession. At the heart of the work is the author's reflection on her own acting development in the context of the initial rejection of external actors, and their subsequent admission. The lessons learned by the author to analyze the possible advantages and disadvantages of the chosen medium have gained from the experience gained during the DAMU studies, the first experience in film acting and the professional theater scene.

Keywords: external, internal, means, self-confidence, acting, actress, production, DAMU, study, theater, film.

Obsah

1	Úvod	1
2	Obecný úvod do problematiky	2
	2.1 Vnitřní herecké prostředky	2
	2.2 Vnější herecké prostředky	3
3	Autostylizace	5
	3.1 Mé zkušenosti se stylizací v civilním životě	6
	3.2 Přirozená autostylizace	7
4	Má cesta od vnitřních k vnějším hereckým prostředkům	8
	4.1 Obsazení do role na základě psychofyzických předpokladů	8
	4.2 Obsazení „proti typu“	10
	4.3 Užití vnitřních prostředků při tvorbě role	10
	4.3.1 Tři sestry	11
	4.3.2 Dotěrnosti	13
	4.3.3 Gazdina roba - změna vnitřní psychologie postavy v závislosti na změně hereckého partnera	16
	4.4 Užití vnějších prostředků při tvorbě role	18
	4.4.1 Dobrý člověk ze Sečuanu	18
	4.4.2 Skleněný zvěřinec	20
5	Vývoj vnějších a vnitřních hereckých prostředků během reprízování	24
6	Herectví před kamerou	26
	6.1 Maria Stock	26
	6.2 Pustina	27
7	Závěr	28
8	Seznam použité literatury	29

1 Úvod

Vždy jsem byla pro spoustu lidí na první pohled nesympatická. Tento problém mě provází už od dětství a zmiňovala jsem ho již v postupové práci, jejímž hlavním tématem byl nedostatek sebevědomí. Každý používá určitých prostředků při komunikaci s ostatními a někdy je opravdu obtížné zjistit, zda jeho „maska“ slouží jako obrana, nebo jestli je to reálná stránka lidské osobnosti.

Často jsem slychala od přátel, se kterými jsme řešili, jak jsme na sebe působili při prvním setkání, že si mysleli, že jsem někdo úplně jiný. Že působím namyšleně. Až arogantně. Já se naopak ve společnosti nových lidí necítila nikdy svobodně. Je jisté, že každý má v novém kolektivu bariéru, ale někomu se bourá snáz. Z pár nepříjemných zkušeností v dospívání jsem k vrstevníkům přistupovala spíše skepticky. Když s někým navážu kontakt, většinou nejprve naslouchám a teprve v momentě, kdy ho trochu poznám, jsem schopná se mu otevřít. Pramení to ze studu. Zkrátka si sebou nejsem tak moc jistá, abych se každému hned extrovertně otevírala. Dost přátel mi také říkalo, že se málo usmívám. Ale mám pocit, že je lepší se nepřetvařovat, než se chovat neupřímně. Nepotřebuji se na někoho culit od ucha k uchu, když ho vidím poprvé v životě. Respektive – ne snad, že bych si myslela, že je lepší se mračit, ale ostentativně pozitivní lidi mně často přijdou trochu falešní a tak já působit nechci. Zním jen málo lidí, jejichž osobnost je po mém soudu již v jádru jejich přirozenosti extrémně otevřená a milá, a mně to přitom není protivné.

Tento povahový rys, který si s sebou nesu téměř celý život, se pochopitelně musel odrazit i v mých hereckých začátcích. Strach ze ztráty vlastní svobody při přílišném odhalení vlastního nitra vedl k tomu, že se mnou zvolené prostředky zdály být nedostatečné. Expresa, která je často nutně spojená s vnějším hereckým projevem, mi byla nepříjemná. Proto jsem se uzavírala sama do sebe, což způsobilo, že mnou ztvárňované charaktery působily neenergicky a laxe. Téma této diplomové práce se tedy zabývá mou cestou od vnitřních hereckých prostředků k těm vnějším. Budu se zabývat analýzou momentů, ve kterých jsem se rozhodla vzít vnější herecké prostředky na milost. Budu vycházet ze svých prvních hereckých zkušeností získaných během studia na DAMU a při prvním kontaktu s profesionálním jevištěm.

2 Obecný úvod do problematiky

Než se pustím do rozboru mých vlastních zkušeností, které bych chtěla použít jako dokreslující příklady k tematice vnějších a vnitřních hereckých prostředků, bylo by správné vyložit si základní rozdíly mezi nimi.

2.1 Vnitřní herecké prostředky

Myslím, že v základu se dá říci, že vnitřní herecké prostředky navazují na tradici herecké techniky K. S. Stanislavského. Toto hercovo „věřím,“ často mylně zaměňované za „prožívám se,“ je jedním ze základních kamenů evropského divadelního školství. Herec, kterému je bližší využívání těchto prostředků, vychází z autentického prožití emoce. A divák je tomu svědkem.

„Dlouholeté experimentování dovedlo tohoto reformátora k přesvědčení, že postava = já v daných okolnostech. V Mém životě v umění vypráví Stanislavskij o svém směřování k jevištní pravdě. Tu je podle něho možné nalézt pouze v sobě; je to pravda hercových vlastních „citů a dojmů“, pravda jeho „vnitřní tvůrčí inspirace“: „Pro mne není důležitá pravda mimo mě, pro mne je důležitá pravda ve mně samotném“ (Stanislavskij 1983 : 287).“¹

Tento přístup nám dává možnost vybudovat si svůj vlastní intimní prostor, ve kterém se můžeme zabydlet. Mám pocit, že právě proto většina z nás, studentů DAMU, nejprve tíhne k tomuto systému, než se tento rámec odváží překročit. Zvlášť náš ročník byl k tomuto veden a mně osobně byl tento pedagogický postup příjemný. Nejprve co nejdětalněji poznat sebe sama a teprve ve chvíli, kdy poznám limity mé osobnosti na jevišti, snažit se ji překračovat.

Když píše tyto řádky, nemohu se ubránit mírnému zamyšlení. Není trochu zvláštní, že nám, kteří máme problém s tím se otevřít a nechat kohokoli rovnou nahlédnout do svého nitra, je příjemnější na jevišti pracovat s autentickou emocí, která přitom právě z našeho nitra vychází? Není právě využití expresivní herecké masky

¹ VOŠTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 84s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7

možností jak se schovat? Mám tedy za to, že se jedná o jeden a týž problém daného jedince, pouze řešený dvěma možnými způsoby. Stejně jako se mohu schovat za vnější herecký prostředek, je i možné se spolehnout na mou a partnerovu intimitu. Myslím, že tento moment dobře vystihuje často používaný termín „**okruh veřejné samoty**.“ Jedná se o určité vakuum, které dovoluje hercům tvořit přímo před zraky diváků, ale zároveň o samotě.

2.2 Vnější herecké prostředky

Stejně jako je typickým zástupcem předchozí podkapitoly K. S. Stanislavskij, v tomto případě to bude jednoznačně Bertolt Brecht. Právě v Brechtově Dobrém člověku ze Sečuanu jsem si zahrála svou hlavní absolventskou roli v divadle DISK a tedy se i k této zkušenosti dostanu později.

„Herecké slzy kanou z mozku.“²

Tento citát Denise Diderota je další možnou cestou jak si přiblížit náhled na vnější herecké prostředky. Cítím z něj apel na hercovo racio. Tvrdí, stejně jako Brecht, že herec by na jevišti nikdy neměl být sám pro sebe, nýbrž pro diváka. Že divák svůj prožitek nemá pocítit na základě emoce, která ho dojme, když vidí, že herci autenticky pláčou, nýbrž skrz fakta. Divadlo má diváka donutit přemýšlet a dojmout se má až na základě závěrů, ke kterým po zhlédnutí představení dojde.

Typickým příkladem hereckého odvětví, které využívá téměř výhradně vnějších hereckých prostředků, je například pantomima. Mimův projev je postaven na souboru gest a reakcí, s jejichž pomocí nám předává obsah svého vystoupení. Nepoužívá slov, jeho tvář je silně líčená, i oděv je často zásadně stylizován. To, že ale nevidíme na jevišti autentickou emoci, která odpovídá našim reakcím v reálném životě, vůbec neznamená, že by se emoční reakce nedostavila u nás. U diváků. Pakliže jsou vnitřní herecké prostředky spojovány s procesem herecké práce „zevnitř – ven,“ pak vnější herecké prostředky můžeme označit termínem „zvnějšku – dovnitř.“ Důkazem, že toto odvětví postupně získává na popularitě, je historicky první Thálie (2017) udělená mimovi. V kategorii balet, pantomima nebo jiný tanečně dramatický žánr ji získal

² DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Přel. Josef Pospíšil. 1. vydání originálu: 1770. Praha: Votobia, 1997.

Radim Vizváry za jeho pantomimické představení Sóló.

Herec, jehož předností jsou vnější herecké prostředky, může být označen za artistního. Myslím, že asociace cirkusu, která většině z nás při tomto slově vyvstane na mysl, je správná. Právě cirkus se svou vši stylizací, výraznými kostýmy, akrobaty, klauny je další ukázkou typického využívání vnějších „hereckých“ prostředků. I když v tomto případě je nasnadě využít uvozovek, protože o herectví rozhodně nemůžeme mluvit ve všech číslech.

Stejně tak tanec. Tanečník nás může dojmout, uhranout. Ať už se budeme bavit o tanci výrazovém či o baletu. Umělec vychází z naprostého zvládnutí svého těla jakožto instrumentu a svému pohybu následně vdechne i duševní obsah.

Byla bych nerada, aby toto mé stručné rozdělení působilo tak, že herec, který upřednostňuje při své práci své nitro před vnější charakteristikou, nemusí ovládat herecké řemeslo. Že mu stačí pouze umět se rozbrečet a uvěřitelně naštvat. Nikdy se jedno neobejde bez druhého. Stejně jako u jiných divadelních odvětví, ani v tomto není žádná generalizace možná. Co herec, to originál. V ideálním případě.

3 Autostylizace

Zjednodušeně můžeme říci, že pakliže sami sebe „auto-stylizujeme,“ posouváme naši přirozenost tím směrem, jakým bychom si přáli, aby na ni – tedy na nás, bylo nahlíženo. Souvisí to i s tím, v jaké životní roli se zrovna ocitáme. V jaké životní situaci. Jak chceme zapůsobit. Dá se říct, že v určitých životních situacích, je jistá dávka autostylizace nutností.

Herectví obecně je oproti ostatním uměleckým žánrům specifické tím, že naším nástrojem jsme vždy hlavně my sami. Je tedy přirozené, že se do naší práce projevují naše osobní vlastnosti. Mohou být ku pomoci, ale stejně tak i překážet. Jak píše výše, z tohoto vyplývá i můj problém. Faktor strachu, který se projevuje v mém osobním životě, mě provází i při mojí herecké práci. Je tím zásadním problémem pocit, že „Ztratím sebe sama?“, že to „Už nebudu já?“ Souvisí můj strach z toho, že na jevišti nebudu působit přirozeně, pakliže se nespolehnu jen na své civilní chování, s tím, že mi ani v civilu není „umění přetvářky“ blízké? Že si budu hrát na někoho, kým nejsem?

„Termínu stylizovaný a stylizace se užívá v dvojím smyslu; rozdíl spočívá v tom, cítíme-li za nimi skutečný styl, ať civilní, či groteskní, nebo pouhou umělou stylizovanost. V každém případě jde o něco vědomě dotvářeného.“³

Ono „vědomě dotvářené“ ve mně vyvolává trochu hořkou pachut'. Nesympatický podtón, který při vyslovení tohoto slovního spojení slyším, je patrně dobrým návodem, jak co nejlépe pochopit problém, který se snažím popsat. Jedinou cestou pak zůstává uvědomit si fakt, že umět oddělit sebe sama v reálném životě ode mě samotné na jevišti, je zásadní nutnost. Už jen energetická investice, kterou musím do svého výkonu vložit, i když budu hrát sebe více civilně, můj civilně herecký projev od toho přirozeně civilního musí odlišit. Herectví je obecně napodobování. Získáváme jím i první poznatky v životě. Ale protože civilní projev není na jevišti možný, musí být ten herecův vždy stylizovaný. Míra stylizace se pak odlišuje podle žánru nebo režisérových představ.

³ VOŠTRÝ, Jaroslav. O herecích a herectví. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 57s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7

Herecké umění je tedy stylizované jednání, a ač se v něm cení především přirozenost, je to vždy v určité míře chování umělé. Je to jednání herce za postavu v dané situaci.

3.1 Mé zkušenosti se stylizací v civilním životě

Od určité chvíle se snažím v životě nedávat na první dojem, protože vím, jak mě mrzelo, když kdokoliv stejným způsobem přistupoval ke mně. Člověk v různých životních situacích přijímá odlišné role. Myslím, že krásným příkladem je první rande.

Předpokládejme, že se vám protějšek líbí, a proto jste s ním vyrazili, ale vůbec se neznáte. Jsem přesvědčena, že nikdo na světě se nebude chovat přirozeně. Jdete tam za účelem daného člověka poznat, ale v podstatě neděláte nic pro to, aby partner poznal vás. A on nebo ona to má stejně. Je to hra. Navzájem poznáváte představu, kterou o sobě dotyčný má, nebo ani nemá, jen by tak rád působil. Dáváte si pozor na to, co říkáte, jak to říkáte a co u toho děláte. Jak držíte cigaretu a vyfukujete kouř. Přistihnete se při tom, jak spoustu běžných úkonů, které děláte naprosto automaticky a přirozeně, cíleně stylizujete, ale stále jsou součástí přirozeného projevu.

„V podobných případech jde vždycky o takový způsob chování, který – ačkoli je třeba záměrně stylizovaný – obsahuje všechny rysy přirozeného, autentického projevu osobnosti, která se může při této stylizaci nejlépe projevit.“⁴

Jako další příklad mohu uvést mé přijímací řízení na DAMU. Hlásila jsem se celkem třikrát. Pokaždé jsem byla velmi nervózní, ale na rozdíl od prvního pokusu jsem v těch následujících věděla, co přibližně očekávat. Poprvé jsem pravděpodobně působila velmi zamlkle, nekomunikativně a odtažitě, soudě ze zpětných reakcí na mé chování před komisí. Mé jednání si nevysvětlovali jako nervozitu, ale jako flegmaticnost. Prý jsem působila arogantně.

Z toho jsem si při druhém pokusu vzala ponaučení, a zde se dostávám k tomu, jak můj vnitřní pocit může být okolím chápán zcela odlišně. Opravdu jsem se snažila nepůsobit a priori našťavaně, ale proložit mé působení před komisí několika úsměvy, aby nevznikla mylka, že je mi výsledek celého řízení ukradený. Posléze jsem se dozvěděla,

⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 57s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7

že můj projev na přisedící nepůsobil v nejmenším pozitivně, přinejlepším stejně jako minulý rok.

Pamatuji si, že napotřetí po prvním kole mi paní Pleštilová řekla, že nechápe, proč se víc neusmívám, že si mě pamatuje už z prvních přijímaček, a že by to určitě budilo lepší dojem. Hned po ní si mě zavolal pan Pavlata a řekl mi: „Musíte vypadat, že vás to baví. Vy na člověka působíte, že jste tu z donucení. Zkuste do třídy nastoupit zvesela, že se těšíte na to, co Vás čeká.“ Tato bezesporu v nejlepší víře míněná rada se v mém podání trochu minula účinkem. Když jsem měla vstoupit do třídy ve druhém kole, zapřela jsem se, zkusila jsem vejít opravdu pozitivně. Teď si zpětně vybavuji, že jsem spíš tak popoběhla a ještě si poskočila, nebo co, a následně pozdravila opravdu velmi zvesela. Když si to teď v hlavě reprodukuji, vlastně se nad tou představou uvnitř dost bavím.

Chtěla jsem se vnitřně přesvědčit, že to vlastně nic není, a touto tělesnou a hlasovou křečí reagovalo mé fyzično. Pan Daniel Hrbek mě jako jediný z komise neznal z minulých let a pronesl: „Prosím Vás, tohle nedělejte. Já tohle nesnáším.“ V tu chvíli to se mnou šlo z kopce, nebyla jsem schopná koncentrace na herecké úkoly a stále jsem se v hlavě vracela k situaci, která předcházela. Po zaklapnutí dveří jsem odcházela s brekem.

3.2 Přirozená autostylizace

„Tak se v případě Bardotové konkrétně autostylizace stala všeobecně napodobovaným vzorem a světovou módou. Stala se jí proto, že typ, který představovala, obrátil změnu mentality, která souvisela s nástupem „společnosti zážitku“ (Gerhard Schulze) a která se projevovala jako vždy nejdřív v chování mladé generace.“⁵

Ono „sebe-stylizování“ tedy nemusí být nutně vyumělkovanou pózou. Stejně tak se může jednat o přirozenost, která se u velkých hereckých hvězd stává přirozenou. Jako kdyby sami nedokázali udělat rozdíl mezi tím, kdy hrají a kdy jsou pak sami za sebe. Jimi ztvárňované postavy přecházejí do jejich osobní reality a naopak.

⁵ VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 60s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7

4 Má cesta od vnitřních k vnějším hereckým prostředkům

Když jsem nastoupila na DAMU a začala probíhat výuka a pedagogové postupně rozpoznávali, jaké jsou naše klady a slabiny, a zjišťovali, jakým způsobem mají s kým pracovat, často jsem slyšela, že mé herecké prostředky jsou slabé, jakoby bez energie a nevýrazné, aby utáhly divadelní jeviště. Že se k divákům nemohou dostat.

„Hraješ jako na kameru.“

Svůj herecký projev jsem se vždy snažila hledat hlavně uvnitř, přišlo mi to jako jediná správná cesta. Nejprve emoci uvnitř pocítit a pak prožít. Všimla jsem si, že každý z nás míval na počátku problém stoprocentně důvěřovat připomínkám učitelů. Napadalo mě: „Ale když budu mluvit tak strašně nahlas a budu moc expresivní, tak můj výkon přece nemůže být uvěřitelný.“ Nechci tím říct, že bych se pokynům pedagogů bránila, snažila jsem se je plnit, ale byla jsem vůči svému projevu skeptická. Měla jsem mylný pocit, že když vše uvnitř prožiju a pocítím, musí to být patrné i navenek.

Po prvním měsíci jsem se osvobodila od těchto svazujících pocitů díky připomínkám, jež dostávali spolužáci, a díky výsledku, který se dostavil, když je plnili, který jsem já, jakožto divák mohla pozorovat.

4.1 Obsazení do role na základě psychofyzických předpokladů

Myslím, že můžeme tvrdit, že každého herce na počátku jeho kariéry, předurčují k obsazení do určité role jeho psychofyzické dispozice. Vezmeme-li za příklad klasický vícegenerační divadelní ansámbl, je povětšinou sestavován tak, aby každý z jeho členů uplatnil při tvorbě inscenace své přednosti. Zvláště v minulosti byly herecké soubory tvořeny herci, kteří hráli po většinu života určitý „typ“. Někteří měli na starost hrdiny, jiní otce, komiky nebo milovníky. Jejich obor se měnil až věkem.

Dle mého soudu takovéto předurčení k určité roli předpokládá výraznější práci s vnitřními prostředky. Až posléze, po prokázání hercových kvalit, bývá obsazován do rolí proti jeho typu. Jen zřídkakdy tomu bývá naopak.

Studium na herecké škole má v první řadě za úkol připravit mladého herce na fungování v profesionálním divadle. Naučit ho vše potřebné k výkonu profese, zkultivovat jeho talent a pomoci mu v rozvíjení jeho hereckých předpokladů. Na vedlejší kolej se v tu chvíli dostává obsazení. Bylo by značně obtížné zohlednit fyzické dispozice jednotlivých studentů v každé klauzuře, či inscenaci, kvůli nedostatku děl čítajících postavy stejného věku.

Představme si, že si takovýto jednogenerační soubor zvolí Maryšu. Jistě se mnou budou všichni souhlasit, když řeknu, že v naší třídě by ji mohla hrát jakákoli dívka. Z tohoto důvodu se musí žáci, kvůli nasbírání zkušeností, točit. Bohužel, to není vždy úplně férové.

Já měla to štěstí, že téměř všechny role, které jsem si po dobu studia měla možnost zahrát, byly dívky nebo ženy v mém věku. S tím jste jako studentka spokojená, jelikož v brzké budoucnosti u nich, pravděpodobně, zůstanete. Zpětně ale vidím, že vždy, když jsem dostala do ruky text a dozvěděli jsme se obsazení, mou postavu jsem v zásadě viděla jako mě samou. Nemyslím tím teď povahu, či vnitřní psychologii, ale její vzezření. Jistě jsem přemýšlela, jak by asi mohla být oblečená, v závislosti na jejím postavení, či finanční situaci. Jestli se líčí, jaký má účes. Ale pořád jsem si představovala sebe, jen v různých kostýmech. Prakticky jsem to nechávala na kostymérech a scénografech.

Pokud jde o představu vnitřku a charakteru postavy, bylo to samozřejmě jiné. Odlišné to bylo pochopitelně v tom, že jsem musela zohlednit vizi režiséra a následně s ním vést o postavě dialog. Ale většinou jsem si po nalezení kompromisu mezi našimi pohledy na věc určitý obrázek vytvořit dokázala. Přemýšlela jsem, co máme společného, co ne, a jak si to odlišné vzít za své, ale vždy na bázi vnitřní psychologie. Nikdy jsem neměla nutkavou potřebu přemýšlet nad postavou z hlediska vnějších prostředků.

4.2 Obsazení „proti typu“

Až ve třetím ročníku mě poprvé obsazení do role proti mému typu donutilo přemýšlet o přístupu k její tvorbě jinak. V herecké tvorbě pod vedením Tomáše Pavelky jsme nazkoušeli Podzimní hru od Markéty Bidlasové, která se posléze hrála chvíli i v Řetízku. Má postava Valli, matka dvou dětí, kypré postavy, nebyla sice o moc starší, zato ale výrazně vizuálně odlišná. Pan Pavelka mě vedl k tomu, že i přes to, že můj vzhled neodpovídá popisu postavy Valerie v textu, neznamena to, že to nejde zahrát. Ona se tak vidí, což jen dokládá mnoho reálných případů lidí trpících poruchami příjmu potravy.

Ve scéně, kdy jí dívka Nataša přemlouvá, aby si s ní zaskákala, a ona po tom, co to zkusí, řekne: „Ne, raději ne. Není na mne pěkný pohled.“, opravdu může cítit, že se na ní všechno třepe.

Hned další postavou byla Olga, kterou jsem zkoušela souběžně na scénické tvorbě pod vedením Tomáše Töpfera, prohlubovala potřebu užívat vnějších prostředků ještě víc. Opět, žena ve věku 28 let, což rozhodně není tak daleko od mého reálného věku, posléze dvaatřicetiletá, ale psychicky rozhodně mnohem starší. V tu chvíli jsem poprvé opravdu reálně začala přemýšlet nad gesty, které této upjaté gymnaziální profesorce propůjčím. Uvažovala jsem nad tím čistě technicky. Následovalo obrovské překvapení. Vnější charakterizace role může zásadně pomoci při jejím vnitřním utváření. Jde to i naopak, nejen že vnitřní pocit dokáže objevit gesto, ale gesto dokáže ovlivnit vnitřní nastavení.

Když se zpětně ohlédnu za klauzurními pracemi, vidím spíše jména postav a sebe, jak je hraji. U Diskových představení mám už komplexnější představu.

4.3 Užití vnitřních prostředků při tvorbě role

„Herec musí především přenést všechno, oč hraje, z toho, co vidí sám osobně jako herec, na to, co vidí postava.“⁶

Vím, že vnější a vnitřní prostředky jsou při herecké práci nepostradatelné, a že

⁶ DONELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Přel. Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007, 64s. ISBN 978 - 80 - 903842 - 1 - 7

k vytvoření postavy jsou zapotřebí oboje. Proto může být název této podkapitoly poněkud zavádějící. Mám na mysli vnitřek, jako základní stavební kámen při tvorbě role. Z mé zkušenosti totiž nejsou skoro nikdy v symbióze. Vždy jedna tendence převládá nad druhou.

A zde se dostávám k tomu, co pro mne bude asi nejtěžší. Když chcete popsat rozdíl mezi vnějškem a vnitřkem, musíte tyto dvě strany zákonitě postavit proti sobě. Přičemž vnější prostředky mají mnohem ostřejší hrany a dají se tedy mnohem snáze charakterizovat. Vnitřek je pro mne abstraktnější pojem.

V každém uměleckém odvětví se odráží umělcův subjektivní přístup, přičemž v herectví je to, dle mého názoru, nejvíce znát. Proto se vám jistě už stalo, že jste se s přítelem neshodli na kvalitě výkonu určitého herce, ne snad proto, že by byl dotyčný netalentovaný, ale kvůli odlišnému názoru na pojetí postavy. Máte-li ztvárnit mladou ženu a jste mladá žena, záleží především na povahových rysech každé herečky. Ač máte od autora pevný text, každé ztvárnění role se od sebe bude lišit v závislosti na představě jednotlivé umělkyně a režiséra. Já jsem jistě jiná Šen-Te, než by byla kupříkladu Jana. Vycházíte ze svých životních zkušeností.

„Prostorová existence herce v postavě je vždy do nějaké míry existencí na průsečíku: jeho místo není výsledkem nějakého kompromisu mezi postavením herce a pozicí postavy, ale místem tvůrčího procesu, ve kterém není vzhledem ke zvláštní povaze hereckého umění jedno od druhého oddělitelné.“⁷

4.3.1 Tři sestry

Ráda bych nyní čerpala z vlastních zkušeností, kvůli snazšímu objasnění dané problematiky. Začnu u výsostně psychologické role, ve které jsem ovšem poprvé vědomě užívala i prostředků vnějších. Je jí Olga ze Tří sester.

Vzhledem k tomu, že sestry pocházejí z vyšší vrstvy, jsou vzdělané a mají vychování, bylo zapotřebí držet vznešenější postoj těla. Krom toho, abych z Olgy udělala trochu starší, než skutečně jsem, držela jsem většinou ruce složené pod prsy a gestikulovala jsem pouze drobně. Občas jsem si upravila vlasy gestem, které hojně vídávám u starší ženské populace. Vytvarují dlaň do takové mističky a párkrát zespod

⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 34s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7

krátce střižených vlasů u týlu počechrají účes.

Utváření postavy, a vlastně celé zkoušení, bylo o hledání motivací. Když to teď čtu, tak to vyznívá, jako kdyby u jakéhokoli jiného zkoušení byly motivace zanedbatelné, ale pan Töpfer nám už při čtení, když jsme seškrtnou hru začínali zkoušet, kladl na srdce, že u Čechova musíme hledat hodně pod povrchem. Že víc, než u kohokoliv jiného platí, že se něco jiného myslí, než říká. Myslím, že se tato práce lišila dosti v tom, že měla vyústit v klauzurní zkoušku. Na počátku jsme nepočítali s tím, že se inscenace přesune do Disku jako absolventské představení. Spíše než abychom si na něco přicházeli, snažili jsme se obsáhnout jistou už předloženou formu. Doufám, že nebudu pochopena špatně, není to kritika na styl výuky, setkala jsem se zase s jiným přístupem k tvorbě inscenace a byl pro mě obohacující, ale předpokládám, že kdybychom Tři sestry začali zkoušet až v Disku, měli bychom mnohem méně vystavěné lešení.

Jde o soulad několika faktorů, které po mém soudu, představují nutný předpoklad úspěšného ztvárnění té které postavy. Stručně vyjádřeno, jde o výsledek mnohdy protichůdných představ o postavě zainteresovanými jedinci. Autor díla vtělí s nějakým záměrem postavě určitý charakter, herec se při čtení textu díla, resp. scénáře, snaží pochopit, co chtěl autor říci a jak by měl roli hrát, ale často se může rozcházet s představou režiséra. Přitom ani představa režiséra se nemusí krýt s představou autora.

Ač jsem se na celkovém charakteru postavy shodovala, bylo pár momentů, které jsem si představovala jinak. Což jen dokládá, jak je dramatické umění A. P. Čechova mnohovrstevnaté. Pan Töpfer čerpal z již vzniknuvšího představení v divadle Na Fidlovačce, v režii Juraje Deáka, což k studijním účelům zcela jistě stačí. Ale dopředu jsem kupříkladu věděla, že Olga Veršinina během jejich loučení políbí. Věděli jsme také, že Máša přijde s kufrem v domnění, že s Veršininem odjíždí. Že Nataša sebere veškeré oblečení, co Olga připraví pro potřebné, když mluví o charitě, a odnese si ho do pokoje. Postavy nám už dopředu byly nějak představeny a my s nimi v těchto mantinelech pracovali. Bylo zajímavé hledat si cestu k něčemu, co už je dopředu dané, a myslím, že můžu mluvit za všechny, když řeknu, že jsme se na tom mnoho naučili.

Komplikované pro mě byly situace, kde je díky replikám ostatních postav předznamenáný nebo přímo určený emoční stav té mé. Kupříkladu Máša po svém kratičkém výlevu, kdy odchází na začátku prvního dějství domů, protože ji všechno štve, vyštěkne na Olgu: „Přestaň řvát.“ Divákovi je jasně řečeno, že Olga pláče. Já jsem však nebyla schopná docílit takového rozpoložení, aby pro Olgu byla situace tak

neúnosná, aby se rozbřečela. Pan Töpfer mi radil, abych vycházela z toho, co sestra říká bezprostředně před tím. Že byl dům, než otec zemřel, plný důstojnictva a bylo tam hlučno, ale teď je zde ticho jako na pohřbu. Ať si představím, v jaké společnosti se nyní ocitáme. Okupování lidmi, kteří tam ani nebydlí a mluví stále o týchž věcech.

Zprvu mi to nepřišlo jako dostatečná motivace, protože je mnohem snazší dostat se do vyhocené emoce v rámci dialogu a jednání, než v sedě na židli, aniž by to nevypadalo jako šmíra. Šla jsem na to moc „herecky“. Později jsem si prostě začala prohlížet společnost, ve které se právě nacházím, a poslouchala jsem hlouposti, co Solený říká za Olinu.

Vím, že herec má vždy jednat za postavu, ale když mluvíte o smrti vašeho dítěte, jako tomu je v Gazdině robě, je vám tak nějak logicky víc do pláče, i když nemáte, díkybohu, stejnou zkušenost, než když lamentujete nad malým počtem hostů na svátku své sestry.

„Podobné vcítění, ve většině případů ovšem vyžadované i dnes, je umožněné tím, že se s postavou jako herec – a jako divák s pomocí tohoto herce – aspoň částečně nebo v určitých momentech ztotožním. I aspoň částečné ztotožnění je ale možné jedině na základě pocítění těch mých vlastních možností, jejichž realizace zůstává za hranicí mého reálného každodenního života, ale je možná ve fiktivním světě hry, tj. na základě sebepoznání živeného imaginací.“⁸

Teď jsem to hodně zjednodušila, ale předpokládám, že se chápeme. Dodání závažnosti danému problému uvnitř mi pomohlo v jeho projevech navenek.

4.3.2 Dotěrnosti

Jako další příklad užití primárně vnitřních hereckých prostředků bych ráda uvedla mimoškolní práci. Ke konci studia čtvrtého ročníku jsem nazkoušela dvě věci v Divadle pod Palmovkou. Jednou z nich je inscenace Dotěrnosti v režii Davida Šiktance, kterou napsal Martin Hýča.

Herecká práce při její tvorbě byla velmi odlišná od jakéhokoli zkoušení, které jsem doposud poznala. Hra je založena převážně na textu. Tři postavy, jež v ní

⁸ VOŠTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 85s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7

vystupují, takřka vůbec nevstoupí do přímého dialogu. Celá hra je tvořená monologickými dialogy a celek jako takový stojí na velmi rozsáhlých monologických pasážích. On jedna, On dva a Ona se potkají na oslavě příchodu Nového roku. Žena zná oba muže, přičemž oni se viděli jen jednou, ale pamatuje si to pouze jeden z nich. Naprostá většina slovního jednání je vnitřní monolog. Ten ale v některých obrazech přechází do kratších dialogů, které jsou mezi postavami reálně vedeny.

On jedna prakticky neustále mluví nahlas a občas své jednání vnitřně hodnotí a komentuje. Ona takřka celou dobu mlčí, ale bohatě líčí své vnitřní pohnutky a vzpomínky. On dva má textu nejméně, protože mluví, jen když má skutečně něco na srdci a sebe ani okolí zbytečně do hloubky neanalyzuje.

Prvně jsem se setkala s prací na hře, kde autor již při psaní vzal v potaz hercovy psychofyzické dispozice. Hru psal už s vědomím, kdo bude dané postavy hrát. V mém případě se opíral spíše o vizuální stránku osobnosti, protože jsme se téměř neznali. Ale kupříkladu při tvorbě postavy On jedna už pracoval jak s hercovým vzhledem, tak s povahovými rysy, jelikož jsou s Janem Huškem, který byl do role obsazen, kamarádi.

Jedna z věcí, z kterých mám na jevišti, nebo lépe řečeno před vstupem na něj, největší obavy, je výpadek textu, a to hlavně u monologů. Nemám problém s učením se role, ale zvláště při premiéře jsem schopná se tak vystresovat, že něco zapomenou, až to pak ovlivňuje kvalitu mého výkonu. Vlastně si pořádně nepamatuju, že by se mi to reálně stalo, a když, tak to určitě byla nepostřehnutelná pauza, která nijak výrazně neovlivnila průběh představení. Ale tento strach zapříčiní, že při hraní pak nemyslím v situaci, ale spíše na větu, která bude následovat, a nejednám.

Nejtěžší pro mě proto byla Šen-Te z Dobrého člověka ze Sečuanu a také Eva v představení Maryšo, Evo dom. Brecht proto, že svým postavám vkládá do úst obrovsky dlouhá a krkolomná souvětí, v kterých, když řeknu špatně koncovku, tak o několik vedlejších vět dál, přestanou dávat smysl. U Gazdiny roby byl důvod trochu odlišný, jelikož smyšlené nářečí (i kdyby bylo správné, tak to nebude velký rozdíl) občas, když jsem si text před představením opakovala, přestalo dávat smysl a nedokázala jsem si vzpomenout, jestli slovo (které tam říkám vždycky a automaticky), je opravdu to slovo, nebo v nějakém jiném tvaru.

Proto jsem se při první čtené docela zděsila, když jsem zjistila, jaké kvantum textu budu muset před lidmi přednést. Po další práci u stolu jsme postupně přicházeli na to, co jsou postavy zač. Byla jsem velmi zvědavá, jak bude výsledný tvar vypadat. Jak režisér propojí a oddělí jednotlivé myšlenkové pochody, které probíhají uvnitř postav a

mezi nimi navzájem. Zprvu jsem se hrozně bála, že když text budu jen „odříkávat“ a nepropůjčím mu žádnou hlubší emoci, bude pro diváka zážitek zdlouhavý a nudný. David mě vedl k tomu, abych text říkala po smyslu a nespěchala, že to bude stačit. Já měla občas pocit, že „nic nehraju“. Martina moje stížnost dost pobavila. Řekl, že absolutně nechápe, proč si tolik herců myslí, že když nebude křičet a emočně se prožívat, tak že to nebude ke koukání. Že textu rozumím a říkám ho po smyslu. Dokonale chápu a tak i chce, aby byla jeho tvorba divákovi předložena. Že to vůbec není známka toho, že „nic nehraju“, naopak.

Jistě, nebylo to tak, že bych si myslela, že musím na jevišti trhat kulisy, aby lidé poznali, že hraju. Ale již na začátku práce jsem se zmínila o problému, který mě provázel začátkem studia, a to sice nedostatek energie. Měla jsem obavu, že v pasážích, kdy jsem na scéně sama a mluvím dlouho, budu nevýrazná. Jsou to monology, ve kterých Ona divákovi postupně odkrývá, co se jí stalo, proč se cítí tak, jak se cítí, a které chtěl David zásadně odlišit od zbytku hry. Protože se najednou ocitáme jakoby v nitru postavy.

Celou atmosféru dotváří využití filmových prostředků, jako jsou kamera a mikrofon. V prvním monologu mě začínají někdy ve druhé třetině Honza s Tomášem natáčet a štelovat mi mikrofon k puse. Představení se hraje na malé scéně Divadla pod Palmovkou, takže hlasové prostředky nemusí být tak výrazné, jako na té velké, ale i tak, když je hlediště plné, je potřeba přidat. V praxi to znamená, že když jsem mluvila do mikrofonu, bylo to dostatečné. Ale jakmile jsem ho u úst neměla a zároveň bylo třeba zachovat stejnou míru civilního projevu, měla jsem problém se správnou intenzitou. Déle jsem hledala, jak moc nahlas můžu být, aby to bylo zároveň „filmové“, ale dolehlo to dostatečně k publiku. I tak jsem na veřejné generálce byla moc potichu, protože co stačilo při prázdném hledišti, nestačilo plnému sálu.

V dalším monologu, byl záznam vysílaný na televizi už předtočený. Zmiňuji to kvůli tomu, jak mohou být vnější herecké prostředky potlačeny kvůli výslednému obrazu na přání režiséra. Má postava tam popisuje událost, jež se jí stala před nedávnem, a to, že viděla sebevraždu přes chat a dotyčný se zabil kvůli ní.

David po mně chtěl odstup. Chtěl, abych situaci líčila už s chladem, bez vnitřní zainteresovanosti. Zatímco na obrazovce bude souběžně vysílána kontrastní „skutečná“ reakce na tento okamžik. Předtočili jsme záznam, na kterém Ona v přímém přenosu vidí (je snímán můj obličej zepředu, jako při skypování), jak se její klient zastřelí její následný, až hysterický záchvat.

4.3.3 Gazdina roba - změna vnitřní psychologie postavy v závislosti na změně hereckého partnera

Ohledně vnitřních prostředků bych ráda zmínila i zkoušení „Maryšo! Evo! Dom!“

pod vedením Jana Holce. Původně klauzuru, kterou nakonec hrajeme dodnes ve Studiu Švandova divadla. Byla také mou první zkušeností s reprízovanou inscenací, což s tím, o čem chci mluvit, bezpochyby souvisí. Beru si Evu na pomoc proto, abych vysvětlila, jak změna partnera může přispět ke změně vnitřní psychologie a motivací postavy.

V začátku práce na klauzuře jsme si udělali malý psychologický profil každé postavy, který jsme posléze rozebírali se spolužáky, a každý měl možnost vyjádřit svou představu o dané roli. Myslím, že jsme se s Honzou H. v podstatě na všem shodli a z prvních zkoušek v prostoru jsme byli nadšení. Toto opojení velmi rychle opadlo. Myslela jsem, že mám všechny situace zmotivované. Bohužel, to se vzápětí ukázalo jako mylné přesvědčení. Každou scénu jsem brala jednotlivě a netvořila jsem si linku, která by je propojovala. Utápěla jsem se v pocitech, místo abych se zabývala situací. Hned při prvních „projížděčkách“ zatím postavených scén nám bylo pedagogickým sborem vyčteno, že už od počátku všichni hrajeme tak, jako kdybychom věděli, jak to dopadne. Že už v prvním jednání je předzvěst tragického konce, tím pádem nemá děj žádný oblouk nebo zvrát.

Musím přiznat, že u tohoto zkoušení jsem byla asi nejzoufalejší. Nemohla jsem najít nic, čeho bych se měla chytit. Věděla jsem, že Eva je hrdá, tak hrdá, že obětuje i svoje štěstí, jen aby si nepřišla ponížena. Že její způsob myšlení je na jednu stranu chladný, ale nese v sobě velkou bolest, kterou za žádnou cenu nechce dát najevo. Ale ve chvíli, kdy jsem se na jevišti potkala se Samkem, vzbuzoval ve mně obrovskou lítost, protože jeho podoba v podání Honzy P. byl slabý muž. To, že Samko kulhá, je už z textu patrné, ale že je zároveň bojácný z něj dělalo a priori chudinku. Což samozřejmě neznamená, že toto pojetí musí být nutně špatně, ale mě to značně komplikovalo, co po mně chtěl režisér. Bylo mnohem těžší si to zmotivovat. Zhruba po půl roce (možná to bylo méně, to si upřímně nepamatuji), jsme hru přezkoušeli. Role Samka se ujal Jacob Erfteimeijer a Zuzku hraje Tereza.

„Kým jsem, závisí na tom, jaké cíle vidím. Každý z nás vidí různé cíle. Životní zkušenost mění cíle, které vidíme. Julie vidí jednoho Romea, Tybalt jiného. Legionář i milionář vidí různé sklenice vody.“⁹

Jacob nad Samkem přemýšlel diametrálně odlišně. I přesto, že je jisté, že má problém se sebevědomím kvůli svému handicapu, jeho osobnost je pevná a nedává to krom kulhání divákovi na první pohled znát. Tedy, Samko. Ne Jacob. Můj postoj za Evu se v tu chvíli podstatně lišil. Mé jednání nabíralo logičtějšího rázu a najednou jsem rozuměla tomu, proč jedná tak, jak jedná. Proč nerozumí Samkovu stěžování si nad svým životem a vlastně ji tím trošku štve. Jelikož není cítit, jak moc se uvnitř trápí. Stává se rovnocennou partnerkou, která nelituje svého kamaráda, ale spatřuje v něm člověka, který k tomu nemá pádný důvod.

Uvedu názorný příklad změny mého vnitřního rozpoložení. Při prvním výstupu Samko v dialogu naznačí, že Evu miluje, nestačí to však doříct kvůli příchodu Mešjanovky. Honza H. trval na tom, že chce, aby Eva pochopila, co k ní Samko cítí až ve chvíli, kdy řekne: „Na to sa mňa neptaj, duša moja, zrovna jenom ty sa mňa na to neptaj...“ Honza Pichler svým projevem po celou dobu naznačoval, že objektem jeho zájmu je Eva, proto jsem si nevěděla rady s tím, jak dostát režisérovi připomínce a zároveň z ní nedělat hlupačku. Jacob dokázal celou situaci udržet tak, že divák, samozřejmě, od začátku ví, kdo je jeho vyvolená, a mně zároveň nečinilo potíže zeptat se bezelstně se zvědavostí kamarádky: „A jaká je tedy?!“, načež on až svou odpovědí: „Na to sa mňa neptaj.“, potvrdí i Evě, že je řeč o ní. Výsledkem tedy je, že konečně jako herec chápete, proč se Eva za Samka provdá. Jistě, je to na truc, a aby všem ukázala hrdost, ale ta se snáz ukazuje po boku člověka, kterého ostatní nevnímají jako naprostého outsidera. A Mánek má hned na koho žárlit.

Někdo (už si bohužel vážně nepamatuji kdo) mi po zhlédnutí klauzur řekl, že Eva na konci inscenace nemá právo stát s Maryšou na stejné židí. Že Maryša neměla jiného východiska, kdežto Eva je namyšlená hysterka, která neví, co chce. Druhá věc je, že v tomto výroku zohlednil i svůj názor na kvalitu obou děl. To zmiňuji záměrně, protože Honzův výkon se mu líbil. Abych nevzbudila dojem, že to zahrál zle. Já však s tím svým byla nespokojená.

⁹ DONELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Přel. Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007 ISBN 978 – 80 – 903842 -1 -7

Situace hádky mezi manželi po smrti jejich dcery zůstala v aranžmá nezměněná s oběma herci. S Honzou jsme na sebe ječeli a v mém vnitřním pocitu převládala především nenávist a odpor. Ve „verzi“ s Jacobem to bylo jiné. Byla v ní bolest a lítost, vztek na sebe samu, jak jsem si celý život podělala. A i když Jacoba shazuji na zem stejně jako dřív Honzu, vzápětí mě to mrzí. U prvního Samka jsem nelitovala. Proto také Eva v závěru může pocítit smutek nad tím, jak se vůči Samkovi zachovala, pro který před tím nebylo místo. Pobavení nad tím, komu věřila a kolik mu obětovala. I vztah k Mánkovi se mění. Nutno také podotknout, že k jistému rozdílu bychom se reprízováním dostali i s Honzou, ale hned po premiéře ve Švand'áku to bylo citelné. Nesmím zároveň opomenout fakt, že každé představení je pro mě jiné a můžu říct, že nijak neporušujeme tvorbu Honzy H., když se naše pocity reprízu od reprízy mírně posouvají.

4.4 Užití vnějších hereckých prostředků

Mou zatím největší rolí byla bezesporu Šen-Te v Brechtově Dobrém člověku ze Sečuanu v režii Petra Kracika.

4.4.1 Dobrý člověk ze Sečuanu

Byla to s jistotou také role, na které jsem se nejvíce naučila, a byla jsem nucena zásadně pozměnit přístup k tvorbě postavy. Nemohla jsem najednou uspět pouze s mými do té doby tak oblíbenými vnitřními prostředky. Jednak kvůli potřebné stylizaci, kterou si Brecht žádá, a za druhé kvůli dvojroli, kterou tato postava zaujímá.

Pokaždé, když herec dostane kostým, to jeho postavu dotvoří. V Disku jsme, bohužel, měli tu zkušenost, že skoro pokaždé byly kostýmy hotové až v nejzazší možný termín. Což bylo mnohdy obtížné. Jedna z prvních věcí, co vás na DAMU naučí, je, že si máte na zkoušky (pokud jste dívka, samozřejmě) brát sukni, popřípadě boty na vyšším podpatku. Krom toho jsem nikdy nepřikládala zvláštní význam tomu, co mám ten den na sobě. Oblékla jsem, na co jsem měla ten den náladu, nepřemýšlela jsem nad tím, jestli mi to pomůže při práci. Ovšem u zkoušení Brechta to bylo jiné. Sice stále hrajete jednu osobu, ale dva různé charaktery, z nichž jeden se ještě převléká za muže. Věděla jsem, že s obyčejným civilem si nevystačím.

Režisér mi zhruba popsal, jakou představu má o vzezření Šuej-Ta. Trval na škrabošce, která má pomoci ke změně charakteru. Mluvil o výrazné přeměně v až odpudivého muže. Zkoušela jsem v saku, které bylo součástí výsledného kostýmu, v podstatě od počátku zkoušek v prostoru. Snažila jsem se vytvořit specifický pohyb a chůzi, postoj těla, gesta, která by představila Šuej-Tu už při pouhém vstupu na jeviště. Později jsem dostala i škrabošku, avšak stále v dostatečném předstihu před premiérou, takže jsem začala výrazně pracovat se spodní částí obličeje. Postupně jsem nacházela velké zalíbení v tomto přístupu k vytváření postavy.

Kvůli masce na polovině tváře jsem nemohla dostatečně vyjádřit řadu emocí mimikou. Pan Pavelka mi radil, ať se nebojím v tomto stylizovaném žánru výrazné hry celého těla. Proto také, ve chvíli, když se Šen-Te, převlečené za Šuej-Tu, dotkne holič Šu-Fu, ze strachu z prozrazení a z nepříjemnosti jeho dotyku podstoupí a celá se oklepe.

Přistihla jsem se při tom, že práci na Šuej-Tovi věnuji více času a přemýšlení, než Šen-Te, protože mě nově objevený přístup moc bavil. Už od první čtené jsme ale věděli, že stylizované musejí být všechny postavy, aby byl výsledný tvar celistvý. Řešila jsem, jak Šen-Te vdechnout stejnou míru stylizace, tak potřebnou pro výsledný kontrast. I teď je mi jasné, že se mi to nepodařilo tak, jak bych si představovala. Díky radám pana Pavelky, že jedním z klíčů k úspěchu jsou stříhy, jsem jich začala využívat, což s celou věcí výrazně pohnulo dopředu.

V tomto případě, jako ostatně později v mnoha dalších, (ale to jsem zatím nebyla schopna posoudit) mně byli velmi nápomocní diváci. Hned po přečtení objevíte několik míst, u kterých je vám jasné, že budou komická. V průběhu zkoušení díky režisérovi, kolegům a přihlížejícím poznáte, že jsou i další. Co je potřeba vyzdvihnout, nebo prodat. Pak vás náhodně, anebo po důkladné rozvaze napadnou další. Ale až před publikem zjistíte, že jich je ještě mnohem víc. Naopak některé věci, které vám na zkouškách přišly zábavné, pro diváka vtip postrádají. A až postupným reprízováním rozpoznáte, zda to je vaší vinou, špatným načasováním, nebo nedostatečným vypíchnutím repliky. Nebo jestli v tom publikum humor prostě nespátřuje. Zkrátka, mohlo to být kouzlo v naladění herců a jedinečné atmosféře na zkoušce, která je ovšem nepřenositelná.

Kupříkladu první vstup Šuej-Ta zapůsobil mnohem lépe ve chvíli, když jsem po objevení se na scéně, prudce otočila hlavu do hlediště a řekla: “Jsem bratranec.“, než když jsem repliku říkala svým kolegům. Ostré stříhy mezi replikami a návaznost

zapříčinily, že celý příběh měl spád. Bohužel ke kýženému výsledku se blížil až před svou derniérou. Na premiéře a prvních reprízách jsem měla co dělat, abych řekla všechna krkolomná a rozvleklá souvětí správně. Vzpomínám si, že na začátku jsem si ani nebyla jistá, jak věta, kterou říkám, skončí.

Toto představení bylo také první zkušeností s rolí, která prakticky nesleze z jeviště. Kvůli převlekům, které byly poměrně náročné, jsou od autora mezi jednotlivé obrazy vložena intermezza. V těchto kratších částech, v nichž s menší výjimkou na začátku hry Šen-Te nevystupuje, je „čas“ na převlek.

Pamatuji si, jak jsem měla na začátku s převlékáním problém, protože vše probíhalo ve velkém spěchu a nezbyval mi čas na koncentraci. Kvůli nedostatku zkušeností jsem vždy, když jsem vpadla na jeviště, měla trochu problém s pevným nástupem postavy. Byla jsem ještě roztěkaná z toho, co se děje v zákulisí, jestli mi nekoukají vlasy, apod., že jsem na něj nevstupovala za postavu, ale často za herečku, která se do postavy postupně dostává. Jak se síly po pár reprízách synchronizovaly, pociťovala jsem mnohem větší klid. Kristýna z garderoby dokoupila lžičky na boty, aby se nemusely rozvazovat, a vytvořila systém, díky kterému jsem pak na jevišti měla větší jistotu. Když se náhodou něco nestihlo, postupně jsem části kostýmu, například rukavice, upravovala na jevišti, což samo o sobě dotvářelo postavu.

Například když Šuej-Ta vejde na scénu poté, co ho Šinová odhalila, doprovodila jsem repliku: „Slečna Šen-Te, která odcestovala.“ nejen důrazem na slovo odcestovala a pohledem na Beátu, ale také protáhnutím si ruky v rukavici v pěst.

4.4.2 Skleněný zvěřinec

Ve čtvrtém ročníku jsem také nazkoušela Skleněný zvěřinec Tennesseeho Williamse v režii Vladimira Strniska. Zkoušení bylo velmi dlouhé. Nejprve jsme měli zkoušet dokonce o půl měsíce déle, ale nakonec z toho byly „jen“ tři. Připadalo mi zbytečné ztratit tolik času na inscenaci, která bude mít dvě a půl hodiny. Nakonec se ukázalo, že celý první měsíc nevstaneme od stolu. Každou repliku, která je ve hře obsažena, jsme dopodrobna rozebrali. Někdy se stávalo, že jsem musela větu o třech slovech říkat třeba dvacetkrát po sobě. Nebyla jsem schopna odlišit drobné nuance, které po mně režisér vyžadoval.

Situace se jevila na první pohled jasná. Odkrýváním jednotlivých vrstev v

dialozích jsme zjišťovali, o čem hra skutečně je, ale i následně nás pan Strnisko překvapoval tím, co vše lze uvnitř ještě najít. Tolik poznámek třeba i k jednomu slovu, jsem ještě v žádném textu neměla. Pak jsem se snažila mít na každé zkoušce při čtení na paměti vše, co jsme si o situaci řekli, a zpracovat veškeré poznámky do intonace a pocitu, s kterým repliku pronesu. Pan Strnisko měl totiž velmi často tendence jednotlivé repliky předehrávat, proto měl člověk potřebu spíše kopírovat jeho, než vycházet ze sebe, protože na svých intonacích dost trval.

Nicméně, ač je tento způsob práce pro mě dost stresující, poněvadž mám pocit, že jsem neschopná, když nedokážu dostát režisérovi představám, a on vás vrátí stokrát, dokud to neřeknete správně, tak si nepřipadáte až tak hloupě. Ke všem ostatním se chová stejně. Měli jsme pocit, a Simona Stašová to také neustále opakovala, že až začneme zkoušet v prostoru, budeme jen aranžovat a všechno ostatní tam po pilných čtených zkouškách okamžitě zapadne. Bohužel jsem na jevišti zjistila, že to tak není. Doufala jsem, že precizní dodržování připomínek dotvoří postavu tak nějak samo. Důvěřovala jsem tomuto principu, jelikož jsem s ním doposavad neměla žádné zkušenosti.

Režisér trval na tom, že ač je Laura fyzicky postižená, je bystrá a spoustu věcí vnímá tak, jak skutečně jsou. Chápe svou situaci a nemaluje si žádnou skvostnou budoucnost. Žije ve vlastním světě a krásu vidí v úplných maličkostech, což je pro zbytek rodiny nenormální.

I když jsme si řekli, že psychicky postižená není, cítila jsem, že na scéně mnoho věcí nefunguje. Pochopila jsem, že s pouhým kulháním nevystačím, protože pak to vypadalo, že se pořád řeší chudák mrzák sestry Laura, ale důvod, proč v životě nemá jedinou kamarádku, nebyl tak důrazný. Rozhodně jsem souhlasila s tím, že nechci hrát mentálně retardovanou, ale měla jsem potřebu tu „divnost“, o které se v souvislosti s Laurou ve hře tak často mluví, ztvárnit nějak jinak, než jen napadáním na nohu. Začala jsem přemýšlet nad drobnými gesty a pohyby, které by Lauru charakterizovaly.

Kupříkladu hned na začátku představení sedí celá rodina u večeře. Hledala jsem, jak drží vidličku, jak si s ní hraje, jak vkládá jídlo do úst, jestli ji potom olízne. Zjišťovala jsem, že mi to pomáhá postavu mnohem lépe chápat. Snáz se mi v hlavě zdůvodnilo, proč k ní okolní svět přistupuje, tak jak přistupuje. Nechtěla jsem, aby to vypadalo, že je vadná, spíš tak trochu autistická. Má své rituály, bez kterých nemůže běžně fungovat. Vzpomněla jsem při tom také na Petrolejové lampy, kde Iva Janžurová hraje starou pannu a svým dětským rozjíveným chováním podtrhuje, že ještě nikdy

nikoho neměla. Což je i Lauřin problém, protože ve svých čtyřiaadvaceti letech zakrsla někde v pubertě, jelikož je pořád sama s matkou.

Abych to shrnula, po dobu celého představení vyžadoval režisér silné základy, jež jsme vybudovali na zkouškách, na jejichž vrcholu se můžeme mírně posouvat.

Oproti tomu v posledním dialogu po nás chtěl pravý opak. Závěrečný dialog, kdy do domu přijde host Jim O'Connor, Lauřina platonická láska ze střední školy, hraji s Adamem Vaculou. Ne, že bychom nad ním rovněž nestrávili dostatečný čas u stolu, ale při jeho zkoušení v prostoru nás pan Strnisko nechával zkoušet delší celky bez zastavování, což u něj rozhodně nebylo zvykem. Trval na spontaneitě, uvolnění, poddání se danému okamžiku. Říkal, že musíme být sugestivní a dialog i v místě, kde se nám to jeví nepatřičné, prokládat letnými doteky. Zkrátka, že v něm musí být absolutní pravda, a že si je vědom, že to je obtížné.

Zde bych ráda zmínila, jaký je rozdíl, když máte možnost něco takového hrát s kolegou, na kterého jste zvyklí. Okrajově si chci i trochu postěžovat na to, jak málo se kolegové v jednom ročníku střídají. Do druháku jsem hrála prakticky jen se třemi spolužáky a to s Carolinou, Adamem a Honzou. Do konce čtvrtáku jsem si takřka nezahrála s Viktorem a Terezou. S Adamem jsme hráli s minimálními výjimkami pár od přijímacího řízení do čtvrtého ročníku. Pravdou je, že díky tomu si při hraní vytvoříte zvláštní napojení a víte, co od sebe můžete čekat. A to i tak, že někdy můžete čekat naprosto cokoli, ale jste si toho vědomi.

U tohoto dialogu to bylo velkou výhodou, protože se člověk mnohem méně ostýchá, než když by měl stejnou věc hrát s někým, koho poznal až při zkoušení. Je mi jasné, že v tom to musela mít alternace mnohem těžší. Režisér nám říkal, ať si děláme zkoušky i sami. Že v tomto případě jde hlavně o neustálé opakování pro dosažení sugescie. Je pravdou, že dialog byl při zkouškách vždy nejlepší až napotřetí, když jsme se „rozehřáli“. Teď jak to udělat, aby to bylo hned.

Hodně mi pomohl kostým. Bledě růžové šaty s volánky, které vypadají trochu jak na porcelánovou panenku, které jsem dostala zhruba týden před premiérou. Vzpomněla jsem si na zkoušení na učebně s paní Salzmannovou, která nás vždy vedla k tomu, abychom zkoušeli i blbosti, nepatřičné věci v dané situaci, jít i proti věcem v textu. Šaty mi právě ten pocit nepatřičnosti dodaly. Čtyřiaadvacetiletá dívka v bílých punčoškách a šatech pro panenku. Zkoušela jsem v Lauře na konci celé hry najít to dítě, které tam bezesporu je, ale plně se otevře až před Jimem.

Musím konstatovat, že režisér měl naprostou pravdu v tom, že zmiňovaný dialog

závisí víc, než kterýkoliv jiný (než jsem doposud hrála), na aktuálním rozpoložení. Hercův výkon není nikdy stejný, každé představení se od sebe liší, ale v tomto případě jde výsledek špatně předvídat. Není tam mnoho záchytných bodů, které by garantovaly pokaždé alespoň přibližně stejný průběh. Možná se nevyjadřuji jasně. Jde mi o to, že spontaneita této části hry pramení v tom, že mnoho věcí není „nazkoušených“. Je to o překvapování a zkoušení různých věcí na místě. V žádné jiné herecké situaci jsem ještě nezažila takové spektrum různých pocitů, které tam třeba ani nepatří. Stačí, aby ten druhý něco vyzkoušel, a vy hned víte, že je to špatně, protože za postavu cítíte, že se poněkud odkláníte od toho, co máte hrát. Že jste vyjeli z těch krátkých kolejí, které máte k dispozici. Protože neobohacujete příběh, ale měníte ho a hlavně utíkáte představě režiséra. Zatím jsem ještě nezažila, že by bylo tak těžké držet se připomínek režiséra a zároveň svobodně a spontánně tvořit, což je jeho další požadavek.

5 Vývoj vnějších a vnitřních hereckých prostředků během reprízování

Chtěla bych se ještě na chvíli zastavit u tématu repríz. Jak se liší zkoušení a reprízování z hlediska herecké techniky? Myslím, že jsem se této problematice dotkla již ve své postupové práci. V průběhu studia, pokud nehrajete ještě někde jinde, nemáte do třetího ročníku možnost zjistit, o čem přesně hraní před publikem je. Vaše úsilí během jednoho semestru vyústí v předvedení vaší práce před komisí a spolužáky. Tato klauzura si až na výjimky užije krátký život. Proto jsem možná nikdy předtím nepřemýšlela o vnějších hereckých prostředcích tolik, jako posléze v Disku. Až tam vlastně do důsledků poznáte, o čem herecká profese je, protože reprízy jsou její nedílnou součástí.

Myslíte, tak říkajíc, dál. Díváte se dál a máte touhu dílo neustále zdokonalovat a především se učíte z reakcí diváků. Během tvorby postavy na klauzuru o ní nepřemýšlíte do budoucna. Chcete ji předvést v tom nejlepší světlo, ale následně už nemá možnost vývoje. Stalo se mi, že po předvedení klauzury, mě napadlo, jak některou situaci zlepšit, a možná by to bylo ve výsledku horší, ale to jsem si neměla možnost ověřit. Vždy před představením (no, vždycky ne), jsem si zrekapitulovala, jestli minulou reprízu bylo něco, co by stálo za to zopakovat. Něco, co mělo u diváků úspěch. Někdy se mi to zdařilo, ale stávalo se mi také, že jsem se na danou věc tak soustředila už pár replik dopředu, že naopak vůbec nevyšla. Věnovala jsem moc energie, abych zopakovala něco, co bylo autentické v ten okamžik, a když jsem na to šla přes sílu, ztratilo to tu lehkost.

Máte však příležitost nezdokonalovat jen přesnost a vtip hereckých akcí, ale rovněž spíše technické věci. Například v Brechtovi jsem pracovala s mnoha rekvizitami a než jsem synchronizovala všechny pohyby tak, aby působily automaticky, trvalo to jistě minimálně osm repríz.

Součástí kostýmu byly kožené rukavice, které ale neobepínaly dokonale prsty, takže se s drobnými věcmi hůře manipulovalo. Otevírání tabatěrky a škrtání zapalovačem nepůsobilo ležerně, ale byla v něm patrná námaha, kterou herečka překonává, ale není součástí charakteru postavy. To jsou věci, na které vás divák sice neupozorní, ale můžete je díky opakování pilovat. Co se zkoušek týče, tak, krom

absence publika, samozřejmě většinou nepostupujete chronologicky. V představení jako takovém vám často k dosažení nějaké gradace a vyvrcholení pomáhá samotný průběh. Překážky, které překonáváte, vás vedou k jasnému cíli a usnadňují vám chápání a myšlení za postavu. A ve výsledku se vám postava poskládá, jako se skládá samotný příběh. Kdežto ve chvíli, kdy na zkoušce jedete jednu situaci a v případě, že je ještě emočně náročná, tak si pocity trochu vytváříte. Nevidíte cíl, protože nemáte komplexní představu, tak „dojíte“ v domnění, že to tím zamaskujete.

6 Herecké prostředky před kamerou

Bohužel, zkušeností před kamerou zatím nemám tolik, jako na jevišti, ale snad to málo ke srovnání hereckých prostředků užívaných v těchto příbuzných uměleckých oborech postačí. Mám za sebou několik studentských filmů žáků FAMU a pár epizodních rolí v televizních seriálech a filmech. Je obecně známo, že herectví před kamerou vyžaduje umírněnější projev než to jevištní. Jak stran pohybu, gest a mimiky, tak hlasových a mluvních prostředků. V divadle je zapotřebí nosný, správně posazený hlas, aby ovládl prostor a vtáhl publikum do děje, a aby každý, kdo představení sleduje, dobře slyšel a rozuměl. To jde ruku v ruce s větší artikulací, pro jeviště přirozenou. V běžném životě by tento způsob mluvy byl zdrojem posměchu, nebo přinejmenším rozpaků. Proto je před kamerou nežádoucí. Hlasy herců jsou snímány porty, popřípadě jedním mikrofonem a v postsynchronech následně upravovány, když je třeba. Herec tedy může mluvit přirozeně, jako v civilu. Ještě než jsem nastoupila na DAMU, studovala jsem rok Vyšší odbornou školu hereckou, jinak jsem s divadlem neměla prakticky žádné zkušenosti.

6.1 Maria Stock

První studentský film jsem ale točila již před nástupem na školu. Byl to absolventský film Jana Březiny Maria Stock. Byl to v podstatě můj první kontakt s profesionálním herectvím. Štáb byl sice složen ze studentů, ale setkala jsem se tam se zkušenými herci, jakými jsou David Novotný nebo Jiří Štrébl, od kterých jsem se snažila něco odkoukat. Byla jsem přirozeně dost nervózní. Na můj první natáčecí den jsem byla připravená, nebo jsem si to alespoň myslela. O postavě Hildy jsme se s režisérem dlouze bavili a naučila jsem se text. Byla jsem mile překvapena, když jsem po první klapce byla pochválena a zvládli jsme to asi napotřetí. Největší hrůzu jsem měla z toho, že budu ostatní okrádat o čas. Kvůli tomuto natáčení jsem nabyla dojmu, že herectví není až taková dřina. Po první srážce s divadlem se tento pocit velmi rychle rozplynul. Proto mi také byla často vyčítána absence energie na počátku studia. Nechci být pochopena špatně, z předchozích pár řádků se může zdát, že se mi filmové herectví jeví jako flákárna, ale na mou obranu, tento film byl hlavně obrazový a atmosférický. Samozřejmě existuje mnoho filmů, kde je expresivnější projev vítán kvůli žánru.

6.2 Pustina

Mou jedinou příležitostí vyzkoušet si využívání na první pohled nepřírozených, až divadelních prostředků před kamerou, bylo natáčení televizního seriálu Pustina pro HBO v režii Ivana Zacharyáše a Alice Nelis. Hrála jsem narkomanku a měla jsem jen dva natáčecí dny. V jedné scéně měla být „na dojezdu“ a ve druhé „nastřelená“. Postava měla být závislá na pervitinu a užívat ho nitrožilně. Jelikož jsem byla vybrána z castingu, kde jsem ale byla castovaná na jinou roli, měla jsem strach, že se s režisérem neshodneme na stejné představě. Žádný prostor na nazkoušení přirozeně nebyl. I když to normálně nedělám, tentokrát jsem si stoupla před zrcadlo a zkoušela odříkávat text s příslušnou mimikou a gestikou - feťáče odpovídající. S mými nedostatečnými zkušenostmi, skýtajícími ale připomínky typu: „Nemusíš tak nahlas, máš port!“ nebo „Ne tak teatrálně, nejsi na divadle!“ rostly obavy, že to kamera neunes. Na druhou stranu jsem si ale říkala, že každá „smažka na Hlaváku“ se chová teatrálně a naprosto vybočuje z civilu. Stejně tak musí vybočovat i feťáčka ve filmu. Kdyby mi režisér zakázal prostředky, které jsem si doma vyzkoušela, propadala bych zoufalství, že můj výkon nebude přesvědčivý. Nakonec mě po zkoušce jen drobně ignoroval. Tedy, chci říct, korigoval.

7 Závěr

Tématem mé diplomové práce byly vnější a vnitřní prostředky herecké charakterizace. Toto téma jsem si zvolila z toho důvodu, že právě propojování těchto dvou možných hereckých přístupů mi činilo obtíže. Chtěla jsem shrnout svůj vývoj, uvědomit si na něm svůj posun a na základě toho se snažit zbavit se určitého předsudku vůči těm prostředkům, které mi byly cizí.

V první části práce se zabývám obecnou charakterizací termínů „vnější“ a „vnitřní“ herecké prostředky. Následně definuji pojem autostylizace, který úzce souvisí s mými největšími hereckými bloky. Hlavním zdrojem myšlenek celé práce jsou pak moje zkušenosti získané během studia a prvního kontaktu s profesionálním hereckým světem.

Jádrem práce je rozbor mých osobních zkušeností, kterých využívám jako příkladů toho daného hereckého prostředku. V jedné z podkapitol se zaměřuji na změnu herecké motivace v závislosti na změně hereckého partnera. Jako příkladů využívám nejen oněch poznatků nabytých při práci, ale i odborné literatury, zejména pak publikace Jaroslava Vostrého – O hercích a herectví.

Závěrem předkládám své zkušenosti s filmovým herectvím a srovnávám tento princip přístupu s přístupem divadelním.

Meritem celé práce je tedy posun od vycházení z jedné techniky k důvěře v tu další. Snaha o nalezení rovnováhy mezi oběma přístupy po celou dobu herecké tvorby. Dále také o rozvíjení různých možností a posouvání svého hereckého umění dál. Přičemž je nejdůležitější zjištění, že přes různorodé charakterizace postav, může být vnitřní pravda zachována.

8 Seznam použité literatury

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přel. Josef Pospíšil. 1. vydání originálu: 1770. Praha: Votobia, 1997.

DONELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Přel. Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: AMU + KANT edice disk velká řada – svazek 29, 2014. 85s ISBN 978 – 80 – 7437 – 141 - 7