

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2020

Pavel Vaculík

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HEREC A TEXT

Hlasová a mluvní práce jako cesta k tvarování postavy

Pavel Vaculík

Vedoucí práce: Mgr. Regina Szymiková

Oponent práce: Mgr. Jana Kudláčková

Datum obhajoby: 17. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Art of theatre

Drama theatre acting

MASTER THESIS

ACTOR AND TEXT

Working with voice and speech as a way to shape figure

Pavel Vaculík

Supervisor: Mgr. Regina Szymiková

Objector: Mgr. Jana Kudláčková

Date of vindication: 17. 6. 2020

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

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

HEREC A TEXT

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

Této práci kladu za cíl základně utřídit hlasové a mluvní výrazové prostředky v herecké praxi, její principy na obecné rovině konfrontovat s principy praxe hudební a toto v přímých odkazech na vlastní absolventskou hereckou práci (nejen) na jevišti Divadla DISK.

Abstract

In this master thesis I am aiming general categorizing of vocal and colloquial means of expression in acting practice, generally confront its principals with musical principals and that in direct connection with my own graduate acting work nay on the stage of the DISK theater.

Klíčová slova

Herec, divadlo, text, hudba, melodie, harmonie, hlas, zpěv, intonace, hlasová práce, hlasová výchova, herecká technika, výraz.

Key words

Actor, theatre, text, music, melody, harmony, voice, singing, intonation, voice work, voice education, acting technique, expression.

Poděkování

Prof. Zuzana Sílová, prof. Jaroslav Vostrý, prof. Ivan Kurz, Regina Szymiková, Izabela Schenková, Lukáš Hlavica, Jaroslav Kodeš, Jiří Suchánek, rodina, přátelé.

Obsah

Úvod	1
1 Obecně o hercově práci hlasové a mluvní	2
1.1. Zkoumání a percepce hlasu.....	3
1.2. Obecně k mluvenému projevu	4
2 Předmětné postavy	7
2.1. Shakespearova mnohotvárnost.....	7
2.2. Dostojevského úvahy v Schormově dramatu	9
2.3. Psychologie Čechovovské komedie	9
2.4. Hudebnost antického verše	10
2.5. Komedie typů, stříhů.....	12
3 Energie postavy v kontextu s energií situace/hry	13
4 Diference postav dle prostředků mluvních jako možný princip herecké tvorby	15
4.1. Strukturální	15
4.1.1. Z hlediska jazyka	15
4.1.2. Z hlediska stavby textu	16
4.1.3. Z hlediska okolností.....	19
4.2. Melodická.....	20
4.3. Rytmicko-harmonická.....	23
4.4. Modulační.....	24
5 Prostor a zvukoprostor	27
6 Podnět k dalšímu zamyšlení se nad možnostmi nakládání s hercovým hlasovým projevem od sémantického k prozodickému	29
Závěr	32
Seznam použitých pramenů	33

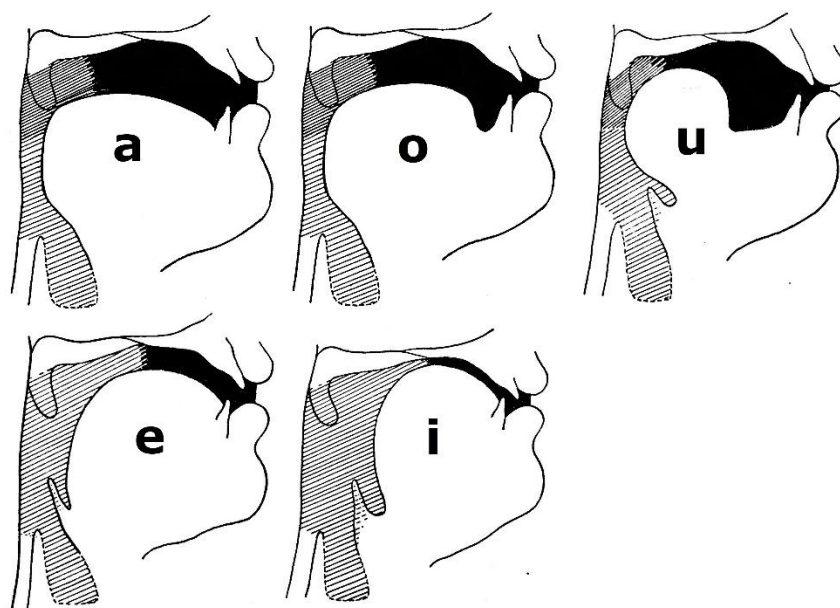
Úvod

Herectví, coby profesi založenou na talentových a osobnostních dispozicích toho či onoho jedince, se dá jen těžko uchopovat preskriptivně. Existuje například soubor popisující konvence žánrů a stylů jako návod na hercův přístup k práci; existuje soubor nutné technické výbavy herce, existují metodické postupy ke kultivaci hereckého talentu a leccos dalšího. Existují dokonce učebnice „jak být hercem“ nebo „co je na jevišti špatně“. Ale divadelní vědy tak k hereckému umění i k umělcům hercům povšechně věnují pozornost řekněme zpětně hodnotící, či pouze obecně návodnou. Herec si klade za cíl s použitím adekvátních výrazových prostředků v konkrétní interpretaci vytvořit hereckou postavu. Výchozím materiálem je pro herce autorův text a režijní vedení v konkrétní koncepci. Teprve po sérii prvních společných čtení textu a prvotní charakterizaci postav a výkladu situací má herec zodpovědnost za volbu oněch výrazových prostředků. Studování role bychom tak mohli označit za cestu od dramatické postavy k postavě herecké. V této práci se však má optika zúžit na působnost zvuku. Iannis Xenakis, jeden z nejvýznamnějších skladatelů 20. století, prohlásil, že vše, co je slyšitelné, jakýkoliv zvuk, lze považovat za hudbu. Ve starém Řecku všechna múzická umění (divadlo, hudba a poezie) definovali jako umění plynoucí v čase. Budu v práci tam, kde to bude potřebné, užívat přirovnání k hudebním principům, neboť na podstatné jevy divadelní terminologie mnohdy nedostačuje. Se záměrem dalšího získávání a zpracovávání poznatků a zkušeností v oblasti hlasové práce, jakož i v oblasti hudebně-kompoziční, chci se v této práci zaměřit jak na hudebnost hercova projevu obecně, tak i na zcela konkrétní porovnávání postav, které jsem ztvárnil na jevišti za poslední dva roky studia Divadelní fakulty AMU, přičemž toto komparování zúží se zde na rovinu hlasové a mluvní práce a jejího potenciálu.

1 Obecně o hercově práci hlasové a mluvní

V úvodu této kapitoly několik faktografických poznámek k anatomickým dispozicím hlasového ústrojí a jeho fyziologickým mechanismům. Fonační ústrojí (též hlasové) je uloženo z největší části v hrtanu. Jeho pomyslným jádrem je hlasivková štěrbina (glottis) přiklopená hrtanovou příklopkou (epiglottis). V tomto prostoru se v rovině transversální mediálně sbíhají dva hlasivkové svaly. Nejzásadnějším mechanismem pro tvorbu hlasu je ovšem dech – dýchací aparát rytmizován činností bránice (diaphragma je hlavní sval dýchací) a pomocného dýchacího svalstva (tj. svalstvo mezižeberní) rozvibruje dvojici hlasivkových vazů. Proudem vydechovaného vzduchu z plic se rozkmitají a rozezvučí, celému procesu se říká fonace (z řec. fóné – hlas). Jejich vědomým polohováním (pomocí hlasivkových svalů) se následně formuje, popřípadě jde-li o zpěv, ladí tón. Anatomická soustava dutin hlavy, krku a hrudníku zajišťuje rezonanci (znělost) a výslednou barvu hlasu, která je díky anatomickým proporcím individuální. Odborně se barva rozlišuje světlá a tmavá. Výška hlasu každého člověka je dána fyziologicky délkou hlasivek, obecně se udává u žen mezi 15 a 19 mm, u mužů až do 26 mm. Čím kratší hlasivky jsou, tím rychleji kmitají a tvoří tím vyšší tón. Rozsah hlasu je například u školených basů přibližně E – e₁, u sopránu přibližně a – d₃. Při dýchání a při tvorbě hlasu jsou hlasivky v odlišných polohách. Zatímco když dýcháme, hlasivky jsou uvolněné, rozevřené při pohledu shora do tvaru písmene ‚O‘ a hlasivkovou štěrbinou volně prochází vdechovaný a vydechovaný vzduch, při tvorbě hlasu se sbíhají směrem k sobě; přejdou do tzv. fonačního postavení. Začátek fonace, tedy začátek nasazení hlasu, se rozděluje podle toho, počnou-li hlasivky kmitat postupně (tzv. měkký začátek), začnou-li nárazem (tzv. tvrdý začátek), nebo je-li v hlase slyšet příměs dechu (tzv. dyšný začátek). Finální artikulaci hlásek však zabezpečuje artikulační ústrojí, do kterého patří hltan a jeho svalstvo, jazyk, zuby, tvrdé a měkké patro, dolní čelist, rty, lícní svaly a kruhový ústní sval. Každá hláska má svoji výslovnostní pozici v dutině ústní, která je zároveň nejproměnlivější rezonanční dutinou. Výška tónu hlasu tak mísí s barvou zvuku hlásek. Hlas je možné modifikovat i změnou pozice rtů, jazyka. Dobrým příkladem jsou imitátoři. Vokály dělí na široké (a, o) a úzké (i, e, u), souhlásky na třené (sykavky s, z či fiktivy h, v, f) a závěrové (k, p, t, b). Na obrázku¹ níže je vidět pozici rtů a jazyka u vokálů.

¹ Obr. 1: Hála, B. 1948. str. 87-96.



Obrázek č. 1: Artikulační pozice vokálů

1.1. Zkoumání a percepce hlasu

Samotnými kvalitami hlasu se zabývají medicínské obory, jako např. foniatrie, laryngologie, řečovou patologií se zabývá logopedie, jejich kritériem je fyziologie hlasu a řeči, které je průběžně předmětem vědeckého bádání, včetně akustiky. Jedním z oborů zabývajících se zvukovou stránkou jazyka je fonetika, která rozebírá zvukovou podobu hlásek, zkoumá jejich artikulační pozici a akustické vnímání. Fonologie se zaměřuje na tyto zvuky pouze jako na prostředek dorozumívání, gramatika se zabývá psanou podobou. Vokologie coby souhrnná nauka o zvukových i fyziopatologických vlastnostech hlasu a potenciálu hlas rozvíjet, k sobě sdružuje vědce ze širokého spektra vědních disciplín (neurologie, psychologie, pedagogika, rehabilitace). Herecké práci je blízká rétorika, která zkoumá celkový mluvní projev při veřejném vystupování jak verbální, tak neverbální. Dikci například pojmenovává jako osobitý, plastický a nezaměnitelný způsob mluvy. Kvalita projevu je závislá na předpokladu, že mluvčí dodržuje, resp. cíleně využívá kauzálně předepsaná pravidla ortofonie, tzn. že ovládá zvukovou podobu jednotlivých hlásek spisovného jazyka a jejich výslovnost během plynulé řeči podle pravidel ortoepie. Tou se myslí nejen správné vyslovování hlásek, ale i jejich správné svazování do souvislejších celků (hláskových skupin, slov, vět). Připustím-li navíc, že mluva je „jen“ zvuk, kterému jsme tisíciletým užíváním

postupně přiřazovali smysl, nebo ke smyslu zvuk, zvukové vlastnosti vyšších celků pojmenují termíny hudebními: Pro svazování a/či dělení plynulé řeči do mluvnických významových taktů, se dá užít pojmu fráze/frázování. Lze na hlasovém projevu zkoumat intonování určité či neurčité melodie a obecně melodiku řeči, rytmiku, dynamiku – jednak momentální intenzitu/hlasitost a jednak její proměnnost v čase –, případně tedy do jisté míry harmonii (o tom níže) a tónbr, čili barvu – jednak jako zvukovou barvu samotného hlasu a jednak jako zbarvení hlasového resp. mluvnického projevu při využívání hlasových rejstříků a rezonancí.

1.2. Obecně k mluvenému projevu

Je-li si herec vědom pravidel výslovnostních, můžeme u něj hovořit o eufonii – libozvuku. Opakem je kakofonie, příklad: „nesnese se se sestrou“. Kalofonií se pak označuje soulad, čili vlastně konsonance (z it. con – spolu, suono – znít). Herec pak na jevišti vhodně balancuje mezi dovednostmi technickými a zkušenostmi uměleckými: *„Základním požadavkem kladeným na profesionálního herce je, aby se mu pauzy vdechové kryly s pauzami významovými. Musíme počítat s tím, že posluchač hodnotí každou pauzu, kterou vnímá, jako významovou.*² Je totiž zapotřebí si uvědomit, že i ticho mívá v souvislém proudu zvuku svůj význam, ticho posluchače zbystří, ticho tvoří napětí. Hercovou zodpovědností je tedy ve výsledku zachovat, co je předepsáno, pročež tvůrčím uchopením teprve to předepsané dostává život; herec tvoří postavu, herec rozehrává situace a herec ze svého speciálního hudebního nástroje (hlasu) vydává zvuk. *„Intonace má v mluveném projevu dvojí úlohu: první je v rovině prostě sdělovací a souvisí s věcným obsahem sdělované myšlenky, druhá záleží ve vyjádření citového zaujetí mluvčího.*³ Herec při své práci věty melodicky nezakresluje ani teoreticky nerozebírá syntax, neboť herec neopírá se o sémantiku, nýbrž o pragmatiku – nejen, že to, co říká, má význam/smysl či chcete-li obsah sdělení, navíc tou promluvou něčeho chce (tedy postava, kterou ztvárňuje) docílit.

V notové ukázce níže vidíme jednu identickou větu ve trojím zápisu.

² Hůrková – Novotná, J./Makovičková, H., 1983, str. 44.

³ Hůrková – Novotná, J./Makovičková, H., 1986, str. 177.



Obrázek č. 2: Klesající tendování melodie

První ukázka klade důraz na ukazovací zájmeno, pročť komunikant vylučuje, že by se někomu jinému zdálo, že bude líp, než „jemu“, zatímco v druhé ukázce je důraz na sloveso zdá (se).



Obrázek č. 3: Vyklenutí melodie k vrcholu

To znamená, že líp nebude. Třetí ukázka by se, vzhledem k rozmělněnému důrazu na takřka celou větu vedlejší předmětnou, dala vyložit jako prosté sdělení toho, co se „mu“ zdálo. Stručně ze Základů jevištní mluvy: „Větný přízvuk je důležitým prostředkem významového a intonačního členění promluvy. „(...) Zdůrazněním některého slova ve větě vyjadřujeme své osobní stanovisko k obsahu sdělované informace.“⁴



Obrázek č. 4: Rozprostřené důrazy

Je-li jedno slovo ve stejné větě akcentováno, věta se stává naprosto konkrétní a její sémantický význam zcela ukotvený v nezaměnitelnou výpověď. Po melodické stránce je každá ze tří vět jiná, ale svůj význam určující. Činohra se zabývá

⁴ Hůrková – Novotná, J./Makovičková, H., 1986, str. 175.

interpretací textu; je-li text na jevišti hercem prezentován melodicky nekonkrétně – nemá-li každá věta akcentované (pragmaticky důležité) slovo/a, přednesený text pro diváka ztrácí svůj elementární význam: sdělení, čitelnost postav, jasnost situací.

Radovan Lukavský ve svých textech o umění přednesu uvádí pojem vnitřní aranžmá. Je to vnitřní uvědomění si pozice a funkce na ose „básník – dílo – posluchač“, totiž funkce prostředníka. Slovním předznamenáním je nuancován vnitřní postoj. Na stupni naší vnímavosti k obsahovým formám i formálním hodnotám literárního díla závisí intenzita našeho zážitku⁵. Herci na jevišti je zapotřebí v technicky umné interpretaci autorova textu navíc opravdově existovat a rozžívat situace. Právě ve změně vnitřního uspořádání – totiž že se herec vnitřně zcela přeměruje do světa divadelní hry, do těla a mysli postavy a do mechanismů inscenace – spočívá jedinečnost hereckého umění jako takového.

⁵ Lukavský, R./Hrachovinová, M./Justl, V. 2012, str. 41 – 42.

2 Předmětné postavy

Připomeňme jakýsi elementární základ hercovy práce; totiž že vše podstatné nachází se v textu, že text je jakousi partiturou. Je proto záhodno uvědomovat si již při prvním čtení nejen motivace k jednání, vztahy mezi jednotlivými postavami, případné zohledňování okolností vzniku díla, ale též jazykové vlastnosti textu a jsou-li patrné mezi postavami rozdíly ve struktuře jazyka. Dlužno k tomuto dodat, že nezřídka se dnes stává, že se herec setká nikoliv s překladem dramatického textu, leč – s velkou měrou nadsázky – spíš překladištěm slov, problematiku soudobých překladů však ponechávám kompetentnějším. „*Mezi hercem a překladatelem je zajímavá souvislost. Herec přijímá, interpretuje, reprodukuje autorův text. Hovoří za postavu, za autora, (...) ale hlas, intonace, důrazy, spád, gesta, pohyby jsou pouze jeho. I překladatel přijímá, tedy čte a musí pochopit text originálu, interpretuje ho a tvůrčím způsobem ho pak reprodukuje, (...), je přitom ovlivňován tím, jak dobře zná jazyk, jak bohatou má představivost, zda dokáže rozpoznat všechny významové, obsahové i formální odstíny originálu.*“⁶ Shrnuto, už jen volba překladu je tvorba inscenace. Mimo pár slov o předmětných dílech, uvádím stručné výklady svých úloh.

2.1. Shakespearova mnohotvárnost

Shakespearovy hry jsou psány blankversem, což jest nerýmovaný desetislabičný jambický verš, s ženskou klauzulí jedenáctislabičný, který zažil největší slávu v době Alžbětinského divadla. Při studování Shakespearova Večera tříkrálového, ale i Romea a Julie uvědomil jsem si i díky dobrému překladu (v obou případech Martina Hilského), že nejen každá hra, ale i každá postava má svou osobitou strukturu jazyka – že například hraběnka Olivie promlouvá ve verši, na rozdíl od služebné Marie, ale její jazykové prostředky na mne působí dojmem chudším, než je u veršů Violy. Že například Merkucio používá daleko rafinovanější přirovnání, nežli poblázněný Romeo a ti dva jsou zas výřečnější než jejich nejmladší kamarád Benvolio. Další rovínou je pak Shakespearova, potažmo Hilského, rafinovanost v užívání konkrétních hlásek ve větě a slovní ekvilibristika. Příklad foneticky i významově drsné promluvy: „Hrůza hrůz, hrůza hrůzoucí.“ Za povšimnutí stojí hláska ‚r‘ a barevně nejtemnější hláska ‚ů‘. Tybaltovo syčivé

⁶ Josek, J./Josková, Z., 2019, str. 9.

a staccatovitě: „Třesu se zlostí a cloumá se mnou vztek, že ovládnout se musím navenek,“ nebo proti tomu zvukově nejjemnější: „...co láskou splácí lásku z lásky danou“ – zde naopak barevně nejsvětější hláska ‚a‘ navíc v pravidelném metru a vedle ní pojící hláska ‚l‘. Rafinovanost Shakespeara ve skladbě dramatických textů se rovněž nedá opomenout – o co méně by byl Večer tříkrálový ve výsledku komedií, kdyby se příběh nezačínal tak tragickou situací? O co méně by na diváka dolehla tragédie Romea a Julie, kdyby po celá první tři dějství (z pěti!) nebyly niterné milostné pasáže protkány až komediálními situacemi? Ke všemu jsou Shakespearovy texty mistrně děleny na pasáže prozaické a pasáže poetické; ty poetické jsou navíc prokládány nejen různými veršovými systémy, ale dokonce různými skladebnými systémy – jako například, že Romeův text repliky nepozorovaně přejde v sonet.

Šašek Feste ve Večeru tříkrálovém je postavou, která všechno o každém ví, přičemž o něm neví nikdo nic. Nesmí si nic dovolit, proto si dovoluje všechno. Je zvláštní směsicí moudrosti starců s dětskou šibalskou radostí. Protože si dělá blázny předně sám ze sebe, dělá si blázny i ze všech ostatních. To samozřejmě umožňuje herci široké spektrum závěrů; jako například já jsem někdy hrál šaška s představou, že šašek kdysi tak milou dcerku, jakou je Viola, nešťastně ztratil, jindy s představou, že byl šašek kdysi platonicky zamilován do matky Olivie. A že mu ji snad Olivie v mnohém připomíná. V každém případě, ze šaška mluví, v mnohém větší míře než z kterékoliv jiné postavy, bohatá životní zkušenost. I tu lze charakterizovat jakousi jistotou a samozřejmostí v melodii řeči, volností tempa, pregnantní výslovností, možná poněkud hlouběji posazeným hlasem... Ze všeho nejcharakterističtější je šašek ve svých slovních, ba dokonce větných hříčkách. Ekvilibrista, nebo jak říká šašek sám, prznitel slov. Míru onoho prznění Feste vhodně upravuje podle toho, mluví-li s hraběnkou či hrabětem, s Marií, anebo s Violou. Feste se ve své ekvilibristice slov přizpůsobí okolnostem.

Jinak je tomu u Benvolia, ten v podstatě neříká moudrého nic, zato neúnavně plní funkci ustrachovaného urovnávače sporů, neb jako naivní benjamínek v partě tří chlapců mnoho odvahy nemá a k adolescentní lascivnosti, kterou Mercurio hned střídá s moudrostí, ani nespěje. Skoro se zdá, že Benvolio, ač je vznešeného původu a ač mluví ve verši, je ještě hloupé, ale hodné a přátelské děcko. Nabízí se mi například otázka, zda Benvolio není zamilovaný do Mercuria, nebo představa Benvolia jako až chorobně nábožného. Jinak si myslím, že postava „nejlepšího kamaráda hlavního hrdiny“ výraznější oblouk postrádá.

2.2. Dostojevského úvahy v Schormově dramatu

Ústřední postavy v románu Bratři Karamazovi de facto zobrazují velmi kontrastní charaktery – Ivan je „ten racionální“, Aljoša je „ten citlivý a empatický“, Míťa je „ten divoký“, ale všechny spojuje zběsilá touha po životě. Dá se říct, že starý Karamazov je jakousi karikovanou směsicí těchto tří typů. To karikování Karamazova svým způsobem určuje. Zatímco Ivan s opravdovým zájmem filozofuje, Aljoša s opravdovým zanícením věří v Boha, starý otec filozofii i Boha zlehčuje. Opatrnější bych byl u vztahu otce a Míti – ty dva pojí horká krev. To vše je možno nalézt přímo v textu – například Karamazovova promluva „jako je Bůh nade mnou, nikdy jsem své malé posedlé neublížil. Leda snad jednou. Hned první rok,“ je dokonalou ukázkou chronického šaškování – vršení informací a odkládání pointy.

Celý text Bratrů Karamazových je protkán pevnými postoji, silným přesvědčením, hlubokými úvahami a velkými až existenciálními myšlenkami. Předběžné charakterizování postav jako typů je dobrou pomůckou při nakládání s tak komplexním materiálem, jako je Dostojevského text. Starý Karamazov alespoň pro mne, toho času čtyřicetiletého posluchače DAMU, setrvá typem prohnaného obskurního chamtivce. Proto se domnívám, že mám úlohu v Diskové inscenaci nejsnazší. Motivicky daleko složitější je to s postavou Aljoši. Jeho téma nejmladšího z bratrů, který všemu čelí se slepou dobrotou a kterého víra vede k odvaze. Myšlenkově je složitější postava Ivana. Jak velký asi může být kontrast mezi dalekozrakým věděním a nevědoucím šílenstvím v jednom mladíkovi?

2.3. Psychologie Čechovovské komedie

A. P. Čechov, jak je o jeho tvorbě dramatické obecně známo, se a priori snažil o dobré komediální konstrukce, které jsou, ačkoliv se Čechovovy hry jako komedie zpravidla neinscenují, v textu dobře patrné. I co do struktury jazyka jednotlivých postav nemůžeme se úplně zbavit komických prvků. „Počkejte, vy opravdu nechcete? To bych to bejval nekupoval“, budu-li citovat Lopachina s lahví sektu v ruce zkraje čtvrtého dějství. Jašovi Čechov (i důsledný překladatel Leoš Suchařípa) zakotvil do struktury promluv tři roviny. Jednou je jakési hrané floutkovství, nespokojenost a povýšenost, ježto jediná z rovin mající stoupající tendenci (i to lze chápat jako možný komediální princip); druhou je takové mužské

sebevědomí, jakým jedině lze přitáhnout k sobě Duňášu; tou třetí je skoro až devotnost ostentativně chovaná k Raněvské a její míra trvání závislá na hercově uchopení. Protože jednou ze základních hereckých pouček je, že herec musí mít rád svou postavu, aby se s ní mohl sžít, alespoň v mé představě Jaša není pouze floutek, namyšlený sluha. Jaša byl v Paříži tuze milý člověk. Proto ho ostatně Raněvská má tolik ráda. Až teď, co se vrátili do polorozpadlého domu kdesi na Rusi, až teď kdy ho zas přijde navštívit matka z vesnice, se Jaša cítí podrážděný a touží po návratu zpátky. Proto taky ve třetím dějství mám příležitost opravdu „vybouchnout“ a divákovi se naskýtá velkolepá podívaná: člověk v nepatřičné situaci obnažený na dřevě, kterému přece divák tolik rozumí. Jako se hudební partitury skládají ze správně rozvržených návratností motivů či delších myšlenek, tak i v dramatickém textu tomto opakuje se kupříkladu v souvislosti s Jepichodovem spojení „hromada neštěstí“. Jašova nejpriznáčnější slova jsou: „to je úroveň!“ Jakož i Duňáša je zkrátka stále tak „delikátní“. Lze si tady povšimnout i hudebnosti slabik: klopýtavá či padavá hromada neštěstí, která navíc může evokovat i další jinotaje; Jašova promluva v mé interpretaci připomíná kulometnou palbu a líné, lascivní, líbivé ‚l‘ vedle pojícího hláskového clustru ‚t-ň‘ skoro Duňášu určuje, navíc toto v inscenaci Divadla DISK z roku 2019 umocněno vhodným obsazením role. Je logické, že každá hudební myšlenka – každý předmětný zvuk (míněné i „principiální“ repliky postav) – musí být zajímavá třeba eufonií hlásek, výraznou rytmičností atp. Musí si ji posluchač (divák na divadle) uvědomovat, následně zapamatovat a po opakovaném vytanutí vyhodnotit jako princip. Hercovou zodpovědností je zvukový potenciál replik povýšit. Ve výstavbě celku je ale inscenace Višňového sadu velmi citlivá, připomíná mi impresionistický obrázek. Všechno na jevišti je opravdové, lidské, bez potřeby zvětšovacího skla.

2.4. Hudebnost antického verše

Při studiu veršovaných dramatických textů má se na zřeteli veršový systém, třebaže toto znamená nechat se pravidelností rytmu verše vést. Jestliže hudba je soustava tónů a ruchů plynoucích v čase, hercovo slovo na jevišti je hudbou. Z hlediska zvukového, metro-rytmický tok, který je v rámci plochy konstantní, je vždy nadřazen jednotlivým odchýlkám od celkové struktury verše – nezřídka se stává, že nastavený princip organizace rytmických jednotek se v určitém bodě poruší či dokonce zcela popře. Je ale zapotřebí nenechat se „vykolejit“

ze souvislého proudu, jinými slovy, forma nesmí nabourávat souvislost obsahu sdělení. Formou dialogu, v němž si dva představitelé v rychlém sledu a v pravidelném rytmu vyměňují repliky, je stichomytie. Pravidelnost verše, jímž je psán Euripidův Orestes v úpravě Jaroslava Vostrého, spočívá v prvních pěti slabikách, rozsah druhého půlverše se liší. V rozličných situacích lze najít různé množství přesahů. U emocionálně roztřesených výpovědí postav disponuje proud množstvím nepravidelností, nebo se odvíjí od zcela jiné veršové struktury.

U postavy Tyndarea, vnitřně velmi rozladěného starce, nacházíme také přesahů nesčetně. Je zajímavé, že nejvíce při samém začátku. Když vchází, mluví otevřeně, sebevědomě, ale jako by vcházel nevšímaje si okolního světa, uzavřen do sebe. Stichomyticky stavěný mikrodialóg Tyndarea s Menelaem umožňuje v inscenaci Štěpána Pácla v Divadle DISK oběma představitelům vyvolat konflikt. Pro Tyndarea je ale daleko přirozenější monolog než dialog, a tak řeční. Ač král Tyndareos vystoupí jen jednou, jeho dramatický oblouk je vlastně jakýsi model dramatického oblouku celé hry. Stařec nejprve přichází hájit zákon tezí, že msta není zákon, při samém odchodu se ale staví v čelo rozhněvanému lidu toužícího po okamžité pomstě. Je to paradoxní, stejně jako cesta od dětí, jimž bylo ublíženo, k teroristům, již chtějí v zájmu zachování sebe ublížit jiným.

Skoro absolutní pravidelnosti daktylského nebo trochejského metra (ne vždy pravidelností slabik) je možno nalézt u promluv fryžského sluhy, u něj ta pravidelnost, která v dílčích pasážích skoro připomíná kolovrátek, předznamenává sluhovu přímočarost – hlavní cíl je přežít. Trochejského metra užil Jaroslav Vostrý pro dialogy Oresta s Pyladem – tady je třeba pravidelnost chápat v souvislosti s jazykovými prostředky textu jako kompaktnost jejich přátelství. Čtyřdobé metrum je vyjádření stavu, v němž jediném je vše v pořádku, v němž jediném se zhmotňuje spravedlnost, řád. Celý text Oresta je v rovině prozodické i sémantické pravidelný: i cyklus naděje – vzestup – pád by se byl opakoval třikrát, kdyby nezasáhl Apollón.

„Jednou z hlavních otázek sémantiky verše je otázka, zda je význam veršové formy dán a priori, nebo a posteriori, tedy zda je nutný a vyplývá z jejich imanentních materiálových kvalit, nebo je arbitrární a je dán kulturně-historicky,

respektive vyplývá z kontextu/postavení systému. Většina badatelů se kloní k aposterioritě významu.⁷

2.5. Komédie typů, stříhů

Žánr komedie dell'arte je založený na typologii charakterů, které dobře známe pod jmény Pantalone, Dottore, Kolombína aj. Nejedná se v tomto žánru o hluboký prožitek, jedná se o stylizovaný a skoro zrychlený obraz hlubokých opravdových prožitků. Stříhové přecházení z jedné emoce do druhé, přičemž těžištěm informací bývá mimoslovní jednání. Většina postav v Poprasku na laguně Carla Goldoniho evidentně dvojrovností disponuje. Teprve stříhovostí a přesným načasováním pointy dostává se divákovi neustále se měnící kazeta kaleidoskopu. Chlapecká drzost ve sváru s mužskou ješitností stříhově u Titty, dobromyslnost a otcovská pevná ruka v jednom u Fortunata, nebo přechody z užvaněných kvočen do poslušných nosnic takřka u všech ženských postav. Nabízí se mi samozřejmě otázka, zda si v textu Goldoni nevzal ženy trochu na paškál.

V mé úloze Toffola v inscenaci Vojtěcha Nejedlého se v zásadě mísí floutek a strašpytel. Toffolo je bojácný, neschopný výtvarník a trochu trouba. Proto se mnohdy zpočátku staví k situacím hrdě, z jakéhokoliv konfliktu ale zbaběle utíká. Na začátku nagelovaný kohout, v závěru opelichaný houser. A proto se bipolarita hlasových poloh jen nabízí. Sebejisté a až lascivně vyzývavé zabarvení řeči v hrudním hlasovém rejstříku stříhem přechází v pískle, možná přesněji zmoklé štěně ve vyšší poloze hlasu.

⁷ Kolár, R., Plecháč, P., Říha, J. Úvod do teorie verše. str. 101.

3 Energie postavy v kontextu s energií situace/hry

Z hlediska kompozice celku se dá o činohře říci, že jde o polyfonii lidských emocí rozloženou do časového úseku, v němž se hromadí a uvolňuje napětí. Ať už napětí mezi divákem a hercem, či mezi herci navzájem. Každá postava představuje jeden neoddělitelný díl mechanismu celku; díl, který je celku principem, nebo jej reflektivně vytváří. Taková pleť pak potřebuje své rozpracování – rozložení energie do časových úseků: v základu psychologicko-realistické texty vedou k citlivému prožití. Niterný prožitek zde má hlavní úlohu na vytváření napětí. Antický text ve své jazykové stylizaci k tomu požaduje od herců umně zacházet nejen s obsahem, ale i s formálními náležitostmi textu, napětí musí herec (nikoliv uměle) postupně zvyšovat, což je myslím s ohledem na jazykový materiál jiná disciplína. Ačkoliv herec v monologu má být sám sobě partnerem a vést tak dialog sám se sebou, kulminaci napětí u monologů je přece jen obtížnější vnímat než v dialogu, kde má herec před sebou zpětnou vazbu, totiž jevištního partnera. Stichomytie je v tomto smyslu snazší, nejednoho herce však může snadno svazovat repetitivnost rytmu (třebaže by rytmus měl spíše sloužit, ale o tom níže).

Komedie nabírají na komičnosti precizností pohybu a nakládání s tempem – tempo je časová jednotka. Napětí v komediích dělá v první řadě zrychlování a zpomalování tempa, zběsilost ve stříhovém kontrastu se stoickým klidem. Dramatický text má každý svůj vývoj rytmu (a celkové energie) v rámci jednotlivých situací – každá situace se nějakým směrem vyvíjí. Zrovna tak autoři v logických souvislostech řadí za sebe jednotlivé situace a vyvíjí se i celá hra – z menších systémů (situací, výstupů či obrazů) jsou tvořeny větší celky (kupř. dějství) a z nich celá dramatická díla. Každý konec situace i celého díla má zpravidla pointu. Z klasických děl je známé pravidlo zachování jednoty místa, času a děje. V takových dílech se napětí zvyšuje a snižuje v čase chronologicky. Jednotlivé celky (kupř. obrazy) již v moderní dramatice nejsou řazeny vždy primárně s ohledem na čas (mnohdy se dokonce situace řadí zcela proti chodu času, jako je tomu u Bratrů Karamazových), nýbrž s ohledem na předávání informací a právě energie. Je tomu jako s kompoziční výstavbou hudebního díla. Skladba někde graduje, pak se zase uklidňuje. Nakládá se s časem a do horizontální linie se kladou pasáže určené ke zvýšení napětí a do kontrastu se kladou pasáže určené k jeho uvolnění. Konkrétní nastudování dirigentem či režisérem pak spočívá mj. v praktickém seznámení interpretů s funkčními mechanismy dílčích segmentů a od těch se odvíjejícího pojmání celku.

Připomeňme navíc, že celá světová literatura je vlastně jedno prokomponované dílo: jeden autor cituje či paroduje jiného, jedno dílo odkazuje na druhé, slavnější; takové odkazy mají mnohdy významnou výpovědní hodnotu. Kdybychom se pokusili o adekvátní hudební zápis hereckých hlasů jednoho nějakého divadelního představení, pravděpodobně bychom se nespokojili s tradiční partiturou, v níž jednotlivě hlasy jsou řazeny vertikálně, od nejvyššího po nejnižší, neboť muzikanti hrají mnohdy po celých nástrojových skupinách současně. Herci na jevišti si nejčastěji slovo předávají, ale znějí pak každý zvlášť. Do vertikály by se tak jako kritérium dala umístit míra napětí závislá na přítomnosti v situaci a vynaložené hercovy energie. Mozaikovitá horizontální linka střídajících se hlasů, které spoluvytváří napětí stoupající nebo klesající společnou energií, by byl snad dobrý zvukový obrázek činohry. Míra napětí mezi jevištními partnery je ale těžko vyčíslitelná věc. Například v pasážích s pomalým tempem se pauzou napětí zpravidla zvyšuje, v pasážích se svižným tempem se pauzou napětí rychle ztrácí, není-li tato významotvorná či dokonce nesoucí pointu. Oproti hudebním prostředkům sdělení má však hercův hlas na jevišti ještě jednu rovinu a tou je zmíněná sémantická, tedy obsahové sdělení samotných replik interpretovaných hercem. Ty ve svém významu ke kulminaci napětí velkou měrou přispívají, dokonce právě jejich prostřednictvím autor hru staví, vykresluje. Spoluvytváření napětí je tak nejlepším pojmenováním vztahu mezi hercem a ansámblem, mezi energií postavy a energií celé hry, a tedy i vztahu herec a text.

4 Diference postav dle prostředků mluvních jako možný princip herecké tvorby

„(...) čím se herectví jako umění liší od ostatních uměleckých druhů; na rozdíl od nich je v něm totiž výtvar neoddělitelný od tvůrce a proces vytváření dokonce v každém okamžiku splývá s výsledkem.⁸ Herec studuje svou roli získáváním a vstřebáváním informací o okolnostech děje/mechanismech inscenace a postavu navíc tvoří, rozžívá imaginativní cestou – cestou konkrétní představy sebe jako dané postavy v dané situaci a za daných okolností. Zkouší například vyvolat v sobě emocionální vzpomínku a cestou porovnávání dramatické situace se zážitky z všedního dne snáz dovede svůj výkon později zopakovat. Během každého představení před publikem pak herec v takto předpřipraveném rámci znovu prožívá, existuje za postavu a postupně se s postavou sžívá. Je zřejmé, že na celé cestě od autorova rukopisu přes všechna nastudování díla v historii, přes proces zkoušení, jemuž jsme účastni třeba zrovna teď až po konečnou interpretaci je podstatným pojítkem k divákovi právě hercův hlas.

4.1. Strukturální

4.1.1. Z hlediska jazyka

To, jak mluvíme, jak se vyjadřujeme, jak formulujeme myšlenky (a naše myšlenky samotné) nás určuje i v normálním životě. V závislosti na povolání, na místě domova a na životních zkušenostech má každý člověk své osobité způsoby vyjadřování i svou osobitou dikci. Ale také svou osobitou strukturu jazyka, svou slovní zásobu a s ní spojené navyklé fráze, navyklá parazitní slova... Nejinak je tomu u dramatických postav. Samotná struktura jazyka každé postavy je dobrým materiálem pro tvůrčí rozvoj jejího potenciálu, a to právě mluvní práci herce: za povšimnutí stojí v rámci postav Čechovova Višňového sadu Lopachinova řeč hovorová a slovní zásoba neobsáhlá v kontrastu k čistě spisovné a velmi bohaté řeči Raněvské. Část Jepichodovy promluvy k Duňase úsměvně pojmenovává Jepichodovu neobratnost: „Ale ovšem, když se to vezme z hlediska, tak jste

⁸ Vostrý, J. 2014., str. 39.

mě, smím-li se tak vyjádřit, promiňte mi mou upřímnost, naprosto přivedla do duševního stavu.“ Totiž on ve svém věčném neštěstí a trapnosti (která vůbec ve třetím dějství hry kulminuje) vyplodí předlouhou složitou větu, která ale z hlediska lexikálního neznamena vůbec nic. Taková replika navíc přesně vypovídá o Jepichodově momentálním vnitřním rozpoložení.

Jašovy promluvy mají tu spojitost, že obsahují povětšinou krátké stručné věty. V prvním dějství od prvního výstupu: „Pardon, dá se tudy projít?“ čímž vlastně mezi řádky začíná milostný román, přes: „Vezmete teď prášky, madam?“ čímž rovněž v rámci situace okomentuje Gajevův monolog ke skřini, až k reakci na to, že přijela jeho matka: „Se nezblázním. Taky mohla přijet zejtra.“ Jedna věc je podtext, druhá věc je ona struktura jazyka: chladně rázný, sečně strohý, vede od spisovného k obecnému. Už jen to je pro herce vodítko k duši postavy.

4.1.2. Z hlediska stavby textu

Jak jsem svrchu napsal, Shakespearovy dramatické texty jsou poněkud komplikovanější – v tom nejlepší slova smyslu – strukturovány i z hlediska stavby textu. Verš se střídá s prózou, v dramatech, jež jsou celá veršovaná, se střídají různé druhy veršových i skladebných systémů (mám namysli mj. lidové popěvky, říkanky atp.) a herec, což se dnes nežidka stává, pod nápoem trémy či snad respektu před veršem neví, co si s tím vším počít. Připomeňme navíc, že hercova pozornost bývá už od prvních analýz textu zaostřena na jeho postavu a na okolnosti pro její ztvárnění podstatné. Na tomto místě je potřeba připomenout, že dbá-li herec povšechně větných důrazů, blankvers v praxi neznamena žádnou potíž.

Jedním z určujících pravidel pro český jazyk je, že v každém slově důraz na první slabiku. Popřípadě u vyšších celků, jako jsou různé vazby, sousloví, klademe důraz na předložku. Stopy jsou tedy buď daktylské (těžká – lehká – lehká), nebo trochejské (těžká – lehká). Blankvers se stává z jambických stop (lehká – těžká). V ukázce níže jsou standardně označené doby. Pro českého herce může být pro výše osvětlený fakt hned v prvním verši nepřírozená lehká doba na začátku. V tomto případě může herci posloužit představa jambického spádu. Překladatelé, v tomto případě Martin Hlinský, se vypořádávají s charakteristikou češtiny v nárazu na typické zpoždění těžké doby v jambickém metru anglického blankversu tím,

že na začátek verše umístí daktylskou stopu, nebo jednoslabičné slovo, které nenese význam, například spojku. V praxi to ale neznamená nic nestandardního z hlediska členění řeči.

Dějství I., výstup II.

(...)

Benvolio:

Už toho nech a oheň ohněm spal,	— lehká slabika
závratí závrat, když se hlava točí, →	— těžká slabika
→ jed jedem otrav a tím zaručeně →	→ přesah
→ vyléčíš lásku, láskou k jiné ženě.	

Obrázek č. 5: Jambické metrum

Těžké doby kopírují větné důrazy, na které herec obvykle přichází intuitivně, neměla by pro něj tedy být dramatická postava psaná v blankversu o nic složitější než postava napsaná v próze. Snad jen, že bude herec pro metrická pravidla o něco pozornější a možná k jednotlivým hláskám, slovním hříčkám vnímavější, což je celkovému projevu prospěšné. Rovněž tak v následující ukázce Vostrého úpravy Euripidova Oresta.

III. Epizoda

(...)

Tyndareos:

Co nejmíň chceme,	to nás vždycky potká.
Tady to háděl,	ten vrah vlastní matky →
→ nestydí se mi	přijít na oči!
Máš, Menelae,	spolky s nečistým?

Obrázek č. 6: Půlverší

V ukázce je zaznačená středová dělicí čára, která pomyslně rozděluje rozsah verše na dvě půlverší, z nichž první zachovává (až na ne příliš četné výjimky v textu), uspořádání vždy pěti slabik, zatímco rozsah druhého půlverší se liší. Cézuru ale nedodrhuje, tak je tomu výlučně v případě alexandrínu. V originálu je jambický trimetr je časoměrný verš – tedy že je uspořádán mj. podle délky slabik. Do češtiny se obvykle překládají oba verše přízvučně, čili se již s délkou hlásek závazně nepracuje. Pro herce trimetr prakticky představuje rytmus: *prv-ních-pět-slabik/po-nich-zby-tek-ver-še*. Cézuru uprostřed je v tomto případě vhodné dodržet jen zřídka, je ale zajímavé, že i myšlenka či obraz se většinou při dělicí čáře vyvažuje. Z ukázky: *Co – to. Hádě – vrah. Nestydí (se) – přijít. Máš – spolky?* Těžiště je zpravidla v druhém půlverší (občasnou výjimku tvoří přesahy). A jako v ukázce dělicí čára vyvažuje významy lexikální, jinde v textu vyvažuje například juxtaopozice u větných obrazů, čímž je činí srozumitelnými. Hercově interpretaci je toto myslím nápomocné.

Středovou dělicí čarou je možné rozpůlit i alexandrín, ten obvykle mezi šestou a sedmou slabikou striktně dodrhuje cézuru. Já do jisté míry tak i u blankversu mám cézuru na paměti. Pomyslným rozdělením na půlverší docházím k překvapivému závěru, že totiž v případě blankversu je skladba vět takto stabilizovaná: existuje vždy v rozsahu verše i v rozsahu půlverší (občasnou výjimku tvoří přesahy) rovnováha důrazů. Tato skutečnost mi pomáhá se zorientovat v četných obrazech, přirovnáních a slovních hříčkách a současně vést myšlenku v situaci. Z ukázky: *toho – nech/oheň – spal. Závratí – závratí/hlava – (se) točí → jedem – otrav/ a tím → vyléčíš – lásku/láskou – k jiné*. Je potřeba dodat, že uspořádání veršů je výsadou napsaného díla, nikoliv jeho interpretace. Výsada hercovy interpretace či zhmotnění textu ve skutečnost spočívá právě v tom, že pod opravdovostí jeho interpretace nejsou rysy dobře propočítaného systému slabik znát, že takto poetický text splývá se skutečností; že hercovým prostřednictvím poezie jedná. Autorova umná strukturalizace textu – jako je užívání různých druhů veršových systémů, anebo v komedii dell'arte stojící lazzi vedle ostatních situací apod. –, za předpokladu hercova porozumění textu, není pro herce překážkou, nýbrž materiálem k tvůrčímu rozpracování. Verš samotný je jedním z prostředků mj. k tvarování herecké postavy.

4.1.3. Z hlediska okolností

Podobně jako ve struktuře obrazu na plátně či hudební skladby, i ve skladbě dramatického textu se z kombinací barev stávají plochy, z motivů stávají se témata a proti nim se kladou kontratémata... S odstupem od vnitřní modelace postavy si herec musí uvědomit umístění svých partů v textu, jejich význam v komplexu celé hry. A že jako postava slouží příběhu hry, tak herec slouží inscenaci. Tento proces však není jednosměrná ulice, zakotvení postavy do kontextu celé hry rovněž herce v jeho interpretaci zpřesňuje. Z již uvedených příkladů: fryžský sluha plní jasně komediální a částečně informativní funkci, herec tak na jedné straně informuje především diváka, co se děje uvnitř domu, na straně druhé rozvíjí komediální potenciál situací. V komedii, jejíž výchozí platformou je typologie postav, se samozřejmě jako první nabízí otázka, jaký typ představuje právě předmětná postava. Ze samotného textu promluv Toffola lze na základě klasické charakterizace typů komedie dell'arte, o nichž jsem psal, odvodit Truffaldina. Carlo Goldoni ale prostřednictvím této platformy bojoval právě proti přímočarosti typů, okolnosti a zápletky děje proto rozkrývají i jejich charakter. V případě Toffola se jedná o jakési tematizování truffaldinovského typu; tématem je hledání životního cíle, hledání svého místa ve společnosti. Zajímavá na struktuře Toffolových promluv je takřka pravidelná výbojnost, kterou vzápětí vystřídá poslušná úskočnost. Odvážná neposlušnost a bojácná poslušnost. Například hned v prvním výstupu cesta od sebevědomých námluv Checciny k úskočnému manévru „já se jen dívám, jak jí jde práce od ruky,“ nebo hned na to od sebevědomého navození dialogu s Pasquou: „Ještě vás to neunavilo?“ po dotčení „Ale jo! Pracoval!“ V celkovém obrazu – Toffolo, který potřebuje a s vehemencí se dožaduje, aby mu jeho důležitost dokázal, nebo alespoň uznal, taky někdo jiný nežli jen on sobě sám. Taková struktura okolností Toffolovo téma zpřesňuje na paradigma sebeprosazování, hájení a mnohdy militantní obranu své pozice ve společnosti, o níž nota bene ví, nebo alespoň tuší, že je velmi nízká, což je o to komičtější. S nadsázkou řečeno: pes, který štěká, nekouše. To je vcelku dobrý materiál pro hercovu mluvní práci.

V generačním divadle, jakým je Divadlo DISK, věk herců povětšinou neodpovídá autorově představě o věku postav. K přesvědčivé interpretaci například starého Karamazova tak posluchači herectví chybí životní zkušenost a může být tímto obtížnější volba výrazových prostředků. Nasnadě je vzít v úvahu tento paradox, a naopak z něj herecky „vytěžit“. Prvotní Karamazovova charakterizace: je to

šašek. A při první analýze už jen podle délky replik, podle rychlosti, s jakou reaguje na všechno kolem i podle všudypřítomné bezohlednosti lze prohlásit, že je velmi vitální a energický šašek. Každou replikou se předvádí, střídá emoce, uráží a posmívá se. Celá inscenace Bratrů Karamazovových v režii Aminaty Keity je navíc i po stránce výtvarné i hudební sladěná do konceptu „špatné opery“, omšelého zaprášeného tmavého divadla na divadle. Jakýmsi společným jmenovatelem pro jednotlivé složky inscenace jsou ostré kontury – sjednocené barvy kostýmů, výrazné líčení, hudba komponovaná z ostře ilustrativního materiálu melodického a instrumentována pro tři jasné barvy zvuku. To vše k právě tak ostře konturované hlasové stylizaci přímo vybízí.

4.2. Melodická

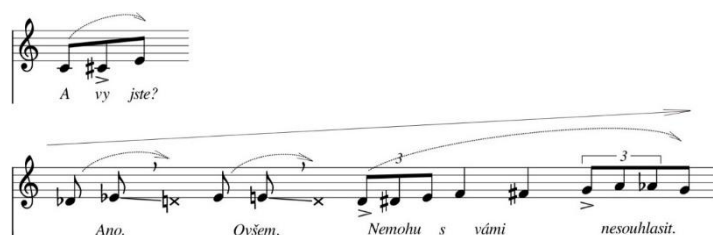
Leoš Janáček, jeden z nejvýznamnějších českých operních skladatelů, dovedl řemeslo svého skladatelského zaměření do důsledku, když totiž celý dospělý život shromažďoval notové zápisy odposlechnutých intonací prostých lidí na ulici. V Moravském zemském muzeu je dochovaná celá řada takových krátkých úryvků, některé z nich zde ve vlastním přepisu uvedu. Herec intonace pro postavu nevytváří předem a nekomponuje v jejich závislosti polyfonní hudbu, jako to dělal umně Janáček. Dokonce taková fixace nejvýznamnějším hereckým metodikům (Diderotovi, Stanislavskému, Brechtovi, Grotowskému, vyjma snad jen Mejercholda) přímo rozporuje – lze s nadsázkou říci, že předem připravené květnaté melodie spíše u herců svědčí o nedostatečné citlivosti k jevištní souhře či ke smyslu textu, neboť herec zpravidla intonaci neustále hledá a obměňuje. Může zaměřit pozornost trochu šířeji – na melodiku řeči. Dobrým příkladem různé melodiky řeči jsou nářečí: jedna věc je samozřejmě dialektická stránka jazyka, jako jsou charakteristické koncovky u konkrétních slovních druhů apod., druhá věc je ovšem charakteristický artikulační tvar samohlásek – otevřené široké vokály v Jižních Čechách proti úzkým vokálům typickým pro Jižní Moravu a asi nejvýraznější melodika Severní Moravy plynoucí z posouvání slovních a sekundárně i větných důrazů v kombinaci se zkracováním dlouhých samohlásek (v tomto případě tedy spíše charakteristický rytmus dialektu vede k tak typické melodii řeči Severomoravanů). Dalším příkladem jsou zkrátka individuální hlasové dispozice a představitivost každého člověka: bylo by hloupé domnívat se, že třeba stevard v letadle seznamuje cestující s bezpečnostními pravidly naschvál

monotónním hlasem, nebo že prodavačka za pokladnou zákazníkovi schválně řekne požadovanou sumu potichu. A ačkoliv o struktuře jazyka již bylo pojednáno o subkapitulu výše, je dobré se zamyslet, jak na nás i rozdíly mezi dlaždičským žargonem, projevem neškoleného konferenciéra vesnické zábavy a kupříkladu kultivovanou univerzitní přednáškou působí percepčně. Obecně lze totiž říci, že melodika řeči patří k jedněm z prvních aspektů toho, čemu se ve společenských vědách říká první dojem. A pro herce má pak toto srovnávání dvojí význam: jeden je věcný – hraju-li Vávru v Maryše, je třeba vědomě zacházet s melodikou dialektu –, druhý je arci obrazný.



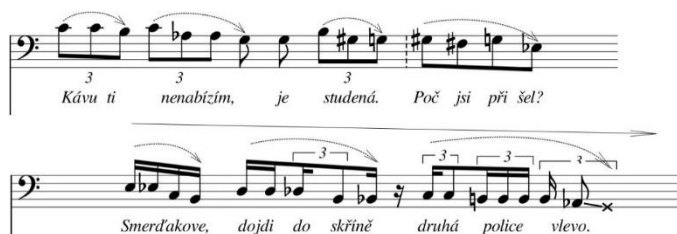
Obrázek č. 7: Zápisky Leoše Janáčka, Moravské zemské muzeum, vlastní přepis

Na ukázkách ze zápisků Leoše Janáčka je patrné, že autorovi šlo zejména o to, jak se melodie promluvy odvíjí od větného důrazu (o čemž již bylo psáno, že toto patří k základní hercově výbavě, že totiž herec už sám od sebe podstatné ve větě akcentuje v závislosti na kontextu). Možná by bylo k odlišování melodie od melodiky lepšího přirovnání z dějin hudby: Dvořákova „slovanská“ melodika před jeho odjezdem do Ameriky a hojné využití, pro tehdejší Ameriku tolik typické, pentatoniky po něm, a přece jsou Dvořákovy melodie všechny tak Dvořákovské.



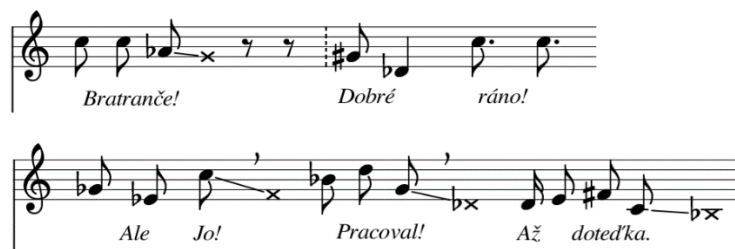
Obrázek č. 8: Stoupající tendování melodie

Notové ukázky naznačují repetitivní melodickou sekvenci; patern stále stoupající melodie, kterého si i v běžném životě můžeme všimnout většinou ve spojení s pocitem nadřazenosti či arogance mluvčího.



Obrázek č. 9: Klesající tendování melodie

Z další dvojice ukázek je patrný reverzní melodický patern čili neustále klesající. Ač by se dalo říci, že starý Karamazov je rovněž arogantní a rozhodně se cítí nadřazeným, charakteristickým pro melodiku řeči Karamazova nemůže být Jašovo floutkovství. Jde spíše o tón „hned je se vším hotov“, nebo ještě častěji že „má celou situaci zcela ve svých rukou“.



Obrázek č. 10: Ostře konturovaná melodie

Podobně, jako je tomu u pregnantnosti gesta, rozlišení melodických kontur úměrně stoupá se zamýšlenou stylizací. V notových ukázkách posledních se jedná o vůbec první repliku Benvolia – kterou je zapotřebí hned v úvodu představit divákovi, když ne přímo Benvolia coby naivního kloučka, tak ale rozhodně vztah mezi ním a Romeem –, a jednu z prvních replik Toffola – ten se hned musí ženám pochlubit, že byl v práci, a dokonce dostal gáži. Obě herecké postavy pak mají společný mj. právě rozsah tónových výšek melodií. U Benvolia toto plyne z imaginace dětské

nevinnosti. Děti, a je to dáno jejich přirozeným zájmem o svět, daleko více prožívají, mají daleko bohatší fantazii, a ačkoliv ještě nemají dostatečně bohatou slovní zásobu, mnohdy dokážou bytostně (daleko jasněji, než dospělí) vyjádřit svůj postoj: totiž zrovna bohatou a barevnou melodií řeči, ovšem přímočarou, bez postranních úmyslů, a tedy bez známek potřeby kontrolovat, jak projev působí navenek. V případě Toffola jde bezpochyby o spoluúčast žánru, inscenačního stylu a vlastního tématu postavy, totiž Toffolova potřeba někam patřit, potřeba mít uznání; je to vlastně jakýsi obraz nedůstojného škemrání o důstojnost.

4.3. Rytmicko-harmonická

Metrum není totéž, co rytmus – metrum popisuje členění proudu na pravidelné cykly, například takty, čímž je předurčen rytmus, či obráceně: rytmické hodnoty uspořádány do nějakých celků tvoří rytmické jednotky (též doby), jejich vázáním ve spodním proudu vzniká konstantní metrum (vizte 4.1.2., obr. 5) –, tak jako tempo není totéž, co rychlost. Tempo udává rychlost pohybu metrických hodnot v čase, tedy délku jejich trvání (například tempo zvané adagio představuje rychlost asi 60 úhozů za minutu, vteřina se rovná jedné době atd.). Harmonie v základním významu znamená soulad či souznění a nauka o harmonii zkoumá vztahy mezi jednotlivými hlasy polyfonní hudby: ve vertikální rovině pojmenovává souzvuky oněch hlasů (akordy) a v horizontální rovině hodnotí proud, v němž se po sobě jdoucí souzvuky v nějakém vnitřním systému proměňují (základním uspořádáním souzvuků jsou kadence, rozvitějšími a o mnoho bohatšími jsou harmonické věty). Časová proměnnost struktury celého hudebního díla, celé jeho stavby, a tedy principů celého mechanismu a vývoje jednotlivých myšlenek se pak označuje jako tektonika, tak by ostatně bylo možno i u výstavby celého dramatického/scénického díla. Dovolím si malé repetitorium problematiky vnitřního napětí: všechna umělecká díla muzická jsou založena právě na kulminaci napětí a jeho následném uvolnění. Pro herce je podstatná představa, že z hlediska funkčního pojmenovává harmonie práci s náladou a právě napětím – počátek harmonických vět nějakou náladu nastavuje, průběh ji vede k pointě a nakonec vyvrcholí. Napětí stoupá, pak se uvolní. Podobně je tomu u všech dialogů i monologů. A v souvislosti s tektonikou již bylo explicitně psáno, že herec si musí uvědomovat i svou úlohu v celku, čili být si nejen vědom formálních náležitostí žánru, což patří k jeho teoretickému vzdělání, ale i být dobře orientován v celém předmětném díle atp.

Jako různé sociální skupiny lze bryskně „zahrát“ charakteristickou melodií řeči, a jako lze tuto zkušenost převést do života herecké postavy na jevišti v podobě obrazné (což je samozřejmě vždy otázkou vkusu), je dobré se zamyslet, o čem vypovídá či jak na nás percepčně působí různě dodržované výslovnostní normy u lidí kolem nás, či jak na nás působí pomalá mluva a v kontrastu k ní mluva zbrklá. Klidný projev v kontrastu s příliš energickým. Stoičnost versus impulsivnost. Každá postava by totiž měla mít i svůj vlastní, osobní rytmus. Svě vlastní napětí v rámci celku i své vlastní napětí v dílčích situacích plynoucí z jasného postoje a hercovy přesné představy o vnitřních rysech herecké postavy. Lze totiž říci, že u každého člověka rytmus v různých situacích (kupř. rozrušením se zrychluje tempo, uklidněním se tempo zpomaluje) pojmenovává rytmus jeho osobnosti jako takové. A pro herce se pak už po prvním přečtení textu nabízí otázka, co má společný jeho osobní rytmus a jeho osobní vnitřní harmonie (herce – člověka) s rytmem a vnitřní harmonií dramatické postavy.

4.4. Modulační

Hlasová edukace se zaměřuje jednak na ovládnutí dýchacího aparátu a jednak na posazení hlasu v celém jeho rozsahu do rezonance. Od prvních školních etud, různých hlasových cvičení ujde posluchač herectví velký kus cesty k interpretaci postavy. Vše, co má být postavou řečeno, nachází se v textu, ale valná část toho, co má herec říci za postavu, musí s pomocí režiséra, dramaturga a vlastně všech kolegů objevit zkoušením sám. A říká se, že mistrovství spočívá v nalezení správné míry, jakou umělec nakládá s výrazovými prostředky. K výuce herecké techniky neodmyslitelně patří výuka zpěvu, už jen pro potřebu technicky dobrého ovládnutí bránice atp. Hlasivky samotné jsou vazy a jejich polohování je závislé na svalech, které potřebují rovněž svůj vlastní trénink.

Tvoření a vnímání mluvy Bohuslav Hála dělí na tři fáze:

- A. *Fázi fyziologicko-artikulační; tj. realizování zamýšleného mluvního projevu využitím fyziologických možností mluvidel k provedení potřebných artikulačních pohybů, a*
- B. *Fázi akusticko-optickou, tj. vnímání těchto pohybů zrakem a jejich akustických důsledků sluchem; k tomu přistupuje*

C. *Souhlasné oceňování obou uvedených fází osobou mluvící i poslouchající jakožto činitelů funkčních – tj. schopných vykonávat vliv na význam mluvního projevu*⁹.

Nejtransparentnější cestou jednak k prohloubení vnímavosti napojení na partnera a jednak ke komplexní reflexi zpracování zadané plochy (časový aspekt) bývá interpretace písně ve spolupráci s korepeticí. Podobně nejlepší cestou pro kultivaci skupinového vnímání je sborový zpěv – když totiž k nějakému z hlasů se intuitivně připojí i zdánlivě nezpěvák. Neexistuje dogma, že herec musí být nutně dobrým muzikantem. Existuje však v praxi často potřeba hudebního sluchu – jaký podíl na výsledné divákové percepci má například rytmus té či oné situace. Posluchač herectví setká se v nezbytné míře se zpěvem sólovým i se zpěvem ve skupině. Sólovým zpěvem se sleduje v první řadě intonace a rytmus. Neméně důležitým předmětem takového pozorování je však prostá výstavba písně – ať už z hlediska koherence interpretovaného zpěvního textu s interpretací hudby, nebo z hlediska horizontálního vedení písně k pointě. Sborový zpěv jednak napomáhá k přesnějšímu zpěvnímu intonování (neboť zúčastněnému prohlubuje vnímavost k hudebnímu kontextu, čili harmonii), ale především probouzí v zúčastněných daleko hlubší citlivost k partnerské souhře, a to hned na několika úrovních: jednak po stránce rytmicko/harmonické – všichni musí udržovat stejné tempo, tóninu –, jednak po stránce dynamické – graduje-li či uklidňuje-li se skladba, musí tak spolupůsobit všechny zúčastněné hlasy –, a jednak po stránce jaksi elementárního sdělení čili i emocionálního obsahu.

Řeč se v průběhu života formuje, jako ostatně celá osobnost člověka. K sémantickému významu slov se postupně přidává pragmatický. O tom, že děti mají v podstatě výraznější melodiku řeči než dospělí, již referováno bylo. Jejich projev je bytostně volný a není obtěžkán normami ani podtextem. *„k hlasovému projevu je zapotřebí emocí. (...) Schopnost hlasového projevu nemá jen člověk, ale různí živočichové.*¹⁰“

Pro každou postavu může herec objevit i ty „nejživočišnější“ hlasové projevy, které bychom za řeč jistě neoznačili: smích, pláč, křik i všelijaká citoslovce. A ačkoliv tomu není v současné činoherní praxi zvykem, často ale v převlekových komediích,

⁹ Hála, B. 1948., str. 14.

¹⁰ Lidský hlas. In: *Klíč*. ČT2, 31. 1. 2018.

každý svede hravě přeměnit na nějakou chvíli svou vlastní barvu hlasu pomocí rejstříků, i tak může vypadat diference postav – dobrým příkladem byl Michal Pavlata, který mimo svou vlastní barvu hlasu i sbírku hlasových imitací rád využíval nejen v pohádkách, ale i ve vážnějších projektech dabingových a rozhlasových. Obdivuhodné je na tom, že odlišoval-li takto od sebe více postav, jakou barvu hlasu zvolil na počátku pro jednu, takovou přesvědčivě udržel až do konce a všechny takto od sebe odlišené postavy v situacích „rozehrál“ a vykreslil.

Modulací hlasu se tedy nemyslí jen modulování tónových výšek, čili mluvní nebo zpěvní intonace, nýbrž i modulování tónu a bytostných projevů hlasem. Spektrum vědomě vytvořitelných zvukových odstínů včetně všech záměrných deformací hlasu (chrapot, fistule aj.) jediného člověka se tak dá považovat za doklad toho, že lidský hlas sám o sobě je nejbarevnějším hudebním nástrojem. A dlužno připomenout, že na výsledné percepci se podílí i soustava mluvidel, jejich modulováním se celé spektrum barev ještě rozšiřuje.

5 Prostor a zvukoprostor

V principu sám sobě musí herec na jevišti dělat zvětšovací sklo či je sám sobě megafonem. A výuka herecké techniky takto směřuje, že nejprve posluchač poznává sebe samého, pozoruje své přirozené reakce na různé podněty, zkoumá své tělo (jako jediný nástroj) a postupně se seznamuje s logikou jevištního prostoru, se zákonitostmi divadelních žánrů a technikou jejich typických výrazových prostředků, seznamuje se s historickými souvislostmi atp. Ve zmenšeném měřítku tuto cestu prochází herec při každém studování role – nejprve repliky postavy sám za sebe čte u stolu, pak se roli snaží zařadit (pojmenovat) a pochopit, pak v procesu zkoušení prožít, a nakonec tento zážitek zafixovat tak, aby jej bylo možno několikrát zopakovat během repríz. Průběžně s tím pochopit podstatu úlohy v inscenaci a všechny výrazové prostředky přizpůsobovat i reálnému hracímu prostoru. Je logické, že čím větší divadelní a jiný prostor má herec obsáhnout, tím větší a pregnantnější musí být nejen jeho pohyby a gesta, ale i tím pečlivější výslovnost a vůbec zřetelnější práce s hlasem – ať už melodická, kadenční aj. Naopak být ve výrazu mnohem úspornější si může herec dovolit kupříkladu v detailním záběru na kameru či na mikrofon. Před mikrofonem si herec může dovolit nuancovat i šepot či daleko drobněji zacházet kupříkladu se souhláskami, které na velkém jevišti, byť jsou nositelem významu, z hlediska akustiky plní spíš funkci pojící mezi zvukonosnými samohláskami. Zajímavá je poměrně mladá věda, totiž psychoakustika, dceřinná věda psychofyziky. Ta se široce zabývá vnímáním zvuku – jak člověk psychologicky a/či fyziologicky reaguje na různé zvukové podněty. Její zkoumání si tedy nevystačí s definicí pojmu barva zvuku, totiž že barva je vlastnost zvuku odlišující od sebe dva tóny o stejné výšce a intenzitě (užívanějším termínem je proto ‚témbr‘, že ve zkoumání zvuku je nastavování konstantních poměrů toliko na obtíž). Barvu zvuku i o nekonkrétní tónové výšce zkoumá psychoakustika za různých podmínek, neboť de facto všechny okolní podmínky přímo ovlivňují, ba definitivně dotváří finální, resp. komplexní vnímání zvuku.

„Akustické vlastnosti prostoru hudebního určení bezesporu ovlivňují hudební interpretaci, právě tak jako obdobné vlastnosti divadel přispívají svým podílem k interpretaci slova. Tam, kde se herec neslyší, v první řadě zvyšuje hlasitost svého projevu a současně s tím zužuje jeho dynamický rozsah. Tím ale také omezuje své výrazové prostředky. K obdobné situaci může dojít i při akusticky příznivých

*podmínek, např. Při interpretaci melodramu za doprovodu symfonického orchestru.*¹¹

Práce s dramatickým textem, jak vyplývá z předchozích úvah, odvíjí se herci podle získávání informací o celém komplexu – od nejhlavnějších informací o hře, o postavě k jejím nejniternějším detailům. Ty si mnohdy herec musí i domýšlet či úplně vymyslet, aby jeho imaginace byla co možná nejkonkrétnější. Připočteme-li k tomu nutnost technické výbavy hlasové a mluvní na jevišti i u citlivého mikrofonu, jenž odhalí jakýkoliv zvukový nedostatek, s trochou nadsázky se dá říci, že vůbec nejširší, takřka nevyčerpatelný prostor pro herce bude navěky jeho imaginární svět, v němž vůbec postava ožívá.

¹¹ Václav Syrový. *O fotografování zvuku*. In: Disk33, září 2010. Str. 96.

6 Podnět k dalšímu zamyšlení se nad možnostmi nakládání s hereckým hlasovým projevem od sémantického k prozodickému

Z hlediska vývojové tendence jevištní řeči můžeme prohlásit, že pravidel postupně ubývá či se postupně rozvolňují, v nepřímné úměře k nim však možnosti hlasového projevu čím dál více nabývají na šíři. Jazyková stránka v kánonu realistického divadla byla podobně jako gesto či mimika spjata s dramatickou osobou. V kánonu divadla expresionistického se naopak stavěla před ostatní složky. Avantgardní divadlo přispělo osvobozením složek od přísného stavění jedné do popředí a jiných do pozadí, mohou se volně uplatňovat napětí mezi nimi¹². Hilar posílal herce poslouchat zvířecí zvuky, když to bylo potřeba. V soukromí sám hledal pro herce adekvátní hlasové (a nejen ty) výrazové prostředky. Jeho režijní knihy bývaly posety nejen poznámkami režijními, ale po okrajích stránek též notovými, či choreografickými aj. V roce 1921 publikoval článek O symfoničnosti dramatu, v němž de facto popisuje své rozjitření z návštěvy hostujícího MCHAT. Zejména ho zaujalo herectví spojené s hudbou, napojení herců navzájem, možnosti souhry celého aparátu a mimo jiné precize a časová dotace zkoušek¹³. Hilarovo lpění na hudebnosti hercovy výpovědi, grafické znázorňování do režijní knihy hudebními značkami či snaha, aby scénická hudba vycházela z herců nebyla vždy platná – nápěvy nebyly vždycky funkční scénicky. Byl to však boj s deklamací, vyžadovala se co možná největší opravdovost zvukových prostředků. Takovou inscenační konvenci, či chcete-li režijní rukopis, v současné době představuje Štěpán Pácl – jeho inscenace spojuje hloubka opravdových prožitků prostřednictvím přesné (z hlediska výpovědi) interpretace textu, součinnost všech divadelních složek: kompaktní mechanismus postavený často na půdorysu rytmizace a v neposlední řadě těsná spoluúčast hercova hlasu s živou hudbou.

Jindřich Honzl ve svých inscenacích preferoval rovněž řád, ačkoliv se jednalo spíše o řád architektonický, než hudebně-tektonický. Patrně nejvýraznějším hudebně-divadelním experimentátorem v našich krajinách byl E. F. Burian. Jako skladatel nejprve hledal hudební principy v divadle, později implifikoval hudební principy do divadla. Divadlo D34 založil de facto v potřebě nalézat zákonitosti. Hudebnímu rytmu podřizoval všechno ostatní dění: deklamaci, mimiku, střihu scén. Jakýsi

¹² Mukařovský, J. 1966, str. 161

¹³ Jaromír Kazda. *Karel Hugo Hilar a jevištní řeč*. In: Disk 25, str. 127 – 137

normující úkol převzala i melodie, v jeho inscenacích dochází k vzájemnému navazování melodických motivů v nepřetržitém proudu jinak hudebních schémat¹⁴. E. F. Burian obohatil divadelní praxi nejen o bodyvoiceband, čili zjednodušeně divadelní podobu sboru, ale také o hereckou či performativní operu buffa, baletní a voicebandovou montáž atd. J. Voskovec, J. Werich a J. Ježek na českou scénu přivedli muzikál, který pak postupem času do jisté míry nahradil operetu. Od počátků divadla je hudba jeho nedílnou součástí – od antiky, pouličních kejklířů přes revue, operetu a muzikál jakož i hudbu prostě přítomnou v činoherních inscenacích, až k avantgardě, dada a performancím. Postupem času se spíše proměňovala její funkce.

Lidský hlas (jednak jako prostředek k projevu emoce, jednak jako dorozumívací prostředek, ale také jako jeden z hlavních určujících prvků každého jedince) nabízí nepřeborné množství zvukových barev. Některé z nich jsou tak charakteristické pro určitý typ emoce, že stojí za to s nimi přímo nakládat v soudobých technikách hereckých, hudebně-kompozičních aj. Dobrým příkladem je hlasový improvizátor a hudebník Petr Váša, který hojně využívá rytmizování bytostných zvuků, nebo pracuje-li s artikulací, využívá spíše jednoslabičná slova, hláskové kakofonie, clustery hláskových výběrů, zřídka slovní calemboury. Propaguje metodou fyzického básnictví, což je soubor pohybových, hlasových, mimických a jiných prostředků spojených v jeden celkový rytmus. Taková metoda už spíše spadá do kategorie performance. Zajímavá je i současná vokální tvorba kupříkladu Lassa Thoresena. Introdukci skladby pro smíšený sbor Mon Dieu, Mon Adoré je do jisté míry postavil na principu postupného otevírání vokálu, výsledná barva je pak v rámci sekvence čím dál sytější a nabývá na dramatickosti, s různými tvary takové sekvence pak kompozičně pracuje v rámci celku.

Že se výslovnostní normy a vůbec kultura mluveného projevu rozvolňují v běžném životě, je asi nezvratný fakt. Že se tak děje, třebaže pomaleji, i na jevištích a vlastně ve všech jiných médiích, by ale tak nezvratným být nemuselo. Postupné přejímání cizích slov či vlévání anglických frází do běžného života globálně ovlivňují zjevně slovní zásobu, ale mj. melodiku řeči. Často veřejně diskutovaný fenomén, že děti málo čtou, nebo že se velká část sociálních vazeb přesouvá do vod internetu, sestupné tendenci mluvních kvalit nepřispívá. Říká se ale, že čím

¹⁴ Mukařovský, J. 1966, str. 326 – 327

více se člověk naučí cizích jazyků, tím lépe porozumí tomu svému. A já se domnívám, že nejinak je to s „jazyky“ různých umění. Možná by stálo za pozorování, do jaké míry posluchačům herectví v herecké a/či scénické představitosti prospívá znalost, a především hlubší osobní zkušenost s hudebními principy. Nejen sborový zpěv secvičovaný zpětně z notového zápisu, ale též kolektivní (kupříkladu řízeně-improvizační) tvorba hudebních ploch a její reflexe. Nejen zpěv písní s korepítőrem a výuka dechové a hlasové techniky, nýbrž i postupné kolektivní seznámení s modalitou může v jisté fázi studia prohloubit citlivost k souhře; nejen percepce orchestrálních hudebních ploch, jejichž horizontální vývoj (skladebně proměnný v čase) posluchač beztak hned neocení, ale i (a možná prve) percepce jednotlivých zvukových barev kupříkladu v komorní ba sólové hře povede možná k větší citlivosti k proměnnosti (nejen) zvukových podnětů v čase. Spojení obého bude jistě rozšiřovat nejen zvukovou fantazii atp.

Závěr

Herectví sdružuje nutnost vnímání svého těla, hlasu, osobnosti, avšak i potřebu vnímání uměleckých konvencí a jejich vývoje v dějinách, popř. vnímání společnosti atd. Technika činoherního herectví cílí na interpretaci dramatického textu (ježto by bez interpretace setrval textem, nikoliv scénickým dílem). Laterna Magika v ne nezbytném hudebním průvodu spojuje divadlo s filmem, balet je divadlo pohybové ve spojení s hudbou mnohdy koncertní. Já činoherec se však mj. na podkladě moudrých, jež v této práci cituji, domnívám, že hudba nestojí ani vedle divadla ani před či za divadlem, nýbrž že je součástí divadla, jako je do jisté míry divadlo součástí hudby. A že jako (scénická) muzika svým způsobem podporuje/ovlivňuje scéničnost herectví – nejen při opeře či baletu –, tak je herectví samo o sobě svým způsobem scénickou muzikou. Hudba je asi nejnornativnějším uměním, plyne to však z toho, že je možné ji dobře zaznamenat a že její normy se odvíjejí od fyzikálních zákonů. Platí též, že je mezinárodně srozumitelná, hudbu nota bene vnímají i jiní živočichové než člověk. A mám-li se vyjádřit sám za sebe, totiž za činoherce-muzikanta, u všech inscenací z poslední doby, na nichž jsem herecky participoval, mi hudební aranžmá konečně pojmenovalo žánrové zařazení výrazových prostředků hereckých: v Divadle DISK vnímám Poprask na laguně (přítomen je akordeon, viola a mandolína) jako loutkové divadlo, Oresta (bez hudby) jako závažné recitační pásmo, za koncert si kladu Višňový sad (viola, kontrabas, zpěv a perkuse), v Národním divadle Brno mi inscenace Dobové tance (elektronika) evokuje šantán, Liliom (vibrafon a elektronika) pohádku, v Městských divadlech pražských inscenaci Romeo a Julie (přítomna je rocková kapela, ukulele a zpěv) v duchu беру za komiks. Popřípadě jsem se sám u inscenace Bratrů Karamazovových (klarinet, akordeon, kontrabas/cello) skladatelsky pokusil o aranžmá na pomezí vesnické zábavy a ušmudlané opery, u inscenace Ze života loutek zas příliš opovážlivě, či možná neuvědoměle, o komerční soap operu (klavír) – u obou však v potřebě navodit herci i divákovi atmosféru adekvátní k emocionální i obrazové rovině předmětné plochy celku. Stálo by za zvážení na takovém půdorysu představit sérii interpretačních cvičení; ponejprv hlasových a pohybových, později k situačně-scénickým, což by ve výsledku mohlo prohloubit nejen citlivost k rytmu, melodii, zvukovou a jinou představivost, ale také orientaci v kompozici scénických celků či kolektivní souhru budoucích posluchačů herectví.

Seznam pramenů

Bibliografie

HÁLA, Bohuslav. *Úvod do fonetiky*. Svět vědy a práce. Praha: Melantrich 1948.

HŮRKOVÁ-NOVOTNÁ, Jiřina a Hana MAKOVIČKOVÁ. *Základy jevištní mluvy: učebnice pro 1. roč. konzervatoří*. Praha: SPN, 1983. Učebnice pro střední školy.

HŮRKOVÁ-NOVOTNÁ, Jiřina a Hana MAKOVIČKOVÁ. *Základy jevištní mluvy II: učebnice pro 2. a 3. roč. konzervatoří*. Praha: SPN, 1986. Učebnice pro střední školy.

JOSEK, Jiří, JOSKOVÁ, Zuzana, ed. *Na cestě k Shakespearovi: (překladatelské reflexe)*. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2019. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7331-513-9.

KOLÁR, Robert, Petr PLECHÁČ a Jakub ŘÍHA. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4.

LUKAVSKÝ, Radovan, HRACHOVINOVÁ, Marta a Vladimír JUSTL, ed. *Sláva slova: texty Radovana Lukavského o umění přednesu*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 9788087481899.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. Estetická knihovna.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

Disk: časopis pro studium scénické tvorby. Praha: Akademie múzických umění, 2010, č. 25. září 2008., a č. 33. září 2010. ISSN 1213-8665.

Elektronické zdroje

Lidský hlas. In: *Klíč. Magazín nejen pro zdravotně postižené* [televizní magazín] ČT2, 31. 1. 2018. Tvůrčí skupina 28 a Bronislava Janečková.

Dramatické texty

ČECHOV, Anton, Pavlovič. *Višňový sad*. Překlad: Leoš Suchařípa. Úprava: Aminata Keita, Jaroslav Jurečka. Divadlo DISK. 2019.

DOSTOJEVSKÝ, Fjodor, Michajlovič. *Bratři Karamazovi*. Překlad: Prokop Voskovec. Dramatizace: Evald Schorm. Úprava: Aminata Keita, Jaroslav Jurečka. Divadlo DISK. 2019.

EURIPIDES. *Orestes*. Úprava: Jaroslav Vostrý. Činoherní klub. 1991.

GOLDONI, Carlo. *Poprask na laguně*. Překlad: Rudolf Souček. Úprava: Vojtěch Nejedlý, Josef Kačmarčík. Divadlo DISK. 2019

SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*. Překlad: Martin Hliský. Úprava: Michal Dočekal, Daniel Příbyl. Městská divadla pražská, Divadlo ABC. 2019.