

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DIVADELNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2020

Petr Jeřábek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**HERECKÁ PRÁCE A JEJÍ PROMĚNY V RÁMCI  
HERECKÝCH DISCIPLÍN**

**Petr Jeřábek**

Vedoucí práce: MgA. Lukáš Hlavica

Oponent práce: Doc. MgA. Eva Salzmannová

Datum obhajoby: 17. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE**

DRAMATIC ARTS

ACTING OF DRAMATIC THEATRE

**MASTER 'S THESIS**

**VARIATIONS IN ACTING METHODS ACROSS  
DIFFERENT DISCIPLINES**

**Petr Jeřábek**

Supervisor: MgA. Lukáš Hlavica

Opponent: Doc. MgA. Eva Salzmánová

Date of Defence: 17. 6. 2020

Academic Degree: MgA.

Praha, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Herecká práce a její proměny v rámci hereckých disciplín**

vypracoval 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.

## **Poděkování:**

Rád bych na tomto místě za celé studium poděkoval všem pedagogům a především pak MgA. Jaroslavě Šiktancové, Ph.D. a MgA. Lukáši Hlavicovi, kterému děkuji i za podporu při psaní této práce. Dále pak patří veliký dík celé mé rodině za trpělivou a všemožnou pomoc, které se mi v průběhu studia v hojnosti dostávalo.



## **Abstrakt**

### **Herecká práce a její proměny v rámci hereckých disciplín**

Diplomová práce se zabývá proměnami herecké práce napříč hereckými disciplínami. Autor si klade za cíl prozkoumat způsob využití divadelně jevištní teorie mimo divadelně jevištní prostředí. Teoretickou část opírá o práci K. S. Stanislavského, M. Čechova a D. Donnellana, přičemž u každé z osobností se snaží definovat přístup k roli a tvorbě postavy jakožto k základu herecké práce. Metody a přístupy plynoucí z teoretické části pak porovnává se svou praktickou hereckou zkušeností. Snaží se přijít na způsob, kterým je tato teorie využita při hraní v klasickém divadle, před kamerou a v imerzivním divadle. Snaží se nalézt a definovat společné jmenovatele herecké práce napříč disciplínami a jejich vliv na užití metod, které jsou skrze teorii nabízeny.

**Klíčová slova:** disciplína, postava, herecká práce, metodika

## **Abstract**

### **Variations in acting methods across different disciplines**

The Master's thesis describes the differences in acting across multiple environments. The author aims to investigate how stage methods can be used outside the theatre stage. The theoretical part builds on the works of K. S. Stanislavski, M. Chekhov, and D. Donnellan and defines a way to approach a role and character within each of those frameworks, as the cornerstone of acting. The author then relates the theoretical methods to his own acting experience and explores how they can be used in classical drama, film, and immersive theatre. Finally, the author defines the commonalities and differences of acting in different artistic disciplines.

**Key words:** disciplin, karakter, acting methods, methodology



## Obsah

1. Úvod	10
2. Co to vlastně je postava?	12
3. Konstantin Sergejevič Stanislavskij	14
3.1 Postava jako okolnosti	14
3.2. Fyzické jednání	15
3.3. Okruh veřejné samoty	16
4. Michail Čechov	18
4.1. Imaginární tělo a centrum	18
4.2. Psychologické gesto	19
4.3. Vyzařování a přijímání	20
5. Declan Donnellan	22
5.1. Postava v zajetí Cílů	22
5.2. Viditelná a neviditelná práce	24
5.3. Pavoučí nohy	26
6. Shrnutí	28
7. Od teorie k praxi	30
8. Pan Biedermann a žháři	32
8.1. Od textu k postavě	32
8.2. Omezený prostor	34
8.3. Hlediště, jeviště a strach	35
9. Projekt Pomezí	37
9.1. Absence textu	38
9.2. Maják	39
9.3. Postavou tři hodiny v kuse	40
10. Motýl	42
10.1. Čtvrtá stěna kolem štábu	42
10.2. Rozdrobený herecký výkon	44
10.3. Stříhové herectví	45
11. Srovnání herecké práce	47
12. Závěr	50
Seznam použité literatury	52

## 1. Úvod

Myslím, že je potřeba hned v úvodu definovat, co je myšleno pojmem „herecká disciplína“. Hraní před kamerou a hraní v klasickém divadelním rozložení hlediště–jeviště je každé jinou hereckou disciplínou. Stejně tak hraní například imerzivního divadla je jinou disciplínou než obě disciplíny předchozí.

Disciplína je tedy definována hercovým vztahem k divákům/kameře, vztahem k prostoru, ve kterém se pohybuje (vztahem hlediště/kamera – jeviště). Je definována základními vstupními materiály, které herec pro svou práci má. Počítáme sem text (pokud jej vůbec máme), prostor, počet postav, žánr hry apod.

Název odkazuje na problém, se kterou se každý herec potýká. Jak pokaždé znovu hledat cestu k roli? Jak se pokaždé znovu přizpůsobit změně vztahu mezi hercem a divákem/kamerou? Jak se při každé nové roli přizpůsobit změně vstupních informací, které mi hra/scénář poskytuje? Jak se pokaždé znovu přizpůsobit změně vlastností prostoru, ve kterém budu hrát? Je nějaké pojítko, které by bylo uplatnitelné pro všechny herecké disciplíny? Pro veškerou hereckou práci? Je nějaký základ, ke kterému je vždy potřeba dojít a jenž vždy stojí v centru hereckého zkoumání? Pokud ano, co to je? Co je oním opěrným bodem, o který mohu pokaždé (znovu a znovu) opřít svou práci? Cíl, ke kterému mám dojít?

Těmito otázkami se dostáváme přímo k jádru věci. Co je základem a jádrem herecké práce? Nejspíš se shodneme na tom, že je to postava. Alespoň v rámci činoherní praxe.

Autoři, k jejichž práci se budu vztahovat, psali své teorie především k užití v klasickém divadle. Rád bych se ale pokusil ukázat, že je jejich pohled na hraní a postavu použitelný i v jiných disciplínách než právě v té klasické divadelní. Otázkou, kterou si pak budu klást při srovnávání s praxí, bude:

Jakým způsobem se dá využít jevištní teorie v nejevištní praxi? Jakým způsobem

jí využívám já? V čem se herecká práce v různých disciplínách liší?

Důležitá poznámka.

Velmi dobře si uvědomuji, že stavba role samotné (ať už v rámci inscenace nebo filmu) obsahuje mnohem více složek, než je pouhá práce na postavě. Hercovo tělo je často přirovnáváno k hudebnímu nástroji. Budu se teď tohoto přirovnání držet. Ve své práci bych se rád zaměřil na samotné cvičení a hraní. Na přípravu konkrétní skladby. Jak přistupovat k partituře, jak se v ní orientovat, jak jí chápat. Proto pomínu péči se o nástroj samotný, jeho souhru s ostatními nástroji, ladění apod.

## 2. Co to vlastně je postava?

Na jevišti stojí vždy člověk, který se nemění. Neprodlužují se mu nohy a nezvětšují tváře, oči. Nemění se velikost jeho hlasivek ani síla jeho paží a nohou. Pokud bude herec KAREL hrát jeden večer Hamleta a další večer OTHELLA, jeho kamarád PEPA, který přijal pozvání na oba večery a je divadlem nepolíben, uvidí stále jen KARLA. KARLA, který možná jedná jinak, než jak ho PEPA zná, ale stále to bude KAREL.

Postava je stejně jako divadlo/film především dohoda. Dohoda mezi divákem a hercem. Myšlenkový koncept, kterému se oba rozhodli věřit. To je nesmírně důležité si uvědomit.

V této práci mi jde především o praxi. Proto se nebudu zabývat tím, jaký je historický vývoj pojmu POSTAVA, jak je vnímána a jak se s ní operuje napříč časem nebo kontinenty.

Jde mi především o praktické využití. Tady a teď, respektive při dalším zkoušení, natáčení a hraní. Vyhnu se tedy čisté teorii a budu čerpat ze tří konkrétních prací, které o herectví vznikly a které jsou psány herci/režiséry primárně pro herce a režiséry. Mým cílem není srovnávat metodiku jednotlivých autorů. Spíše nalézt to, co je pro mě podstatné a co si já osobně z těchto metodik odnáším do praxe, ať už jevištní nebo filmové. Proto se může stát, že „vypíchnu“ jistou techniku nebo způsob přemýšlení, který mi přijde charakteristický a důležitý, a pomínu ostatní, které mně osobně tak důležité nepřijdou.

Rozhodl jsem se čerpat z těchto prací i z toho důvodu, že v rámci studia činoherního herectví jsem se dotýkal především právě jich. Ať už teoreticky nebo skrze cvičení a práci na klauzurních rolích. Jistě existují knihy, které se věnují filmovému herectví. Rozhodl jsem se je ale nevyužít, jelikož mě zajímá, jaký vliv mají *právě* tyto tři knihy – a potažmo i mé studium – na mou hereckou praxi.

Budu čerpat z knih:

Herec a jeho cíl – Declan Donnellan

O herecké technice – Michail Čechov

Moje cesta k herectví – Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Pro usnadnění práce jsem definoval tato kritéria, která budu u autorů porovnávat:

- 1) Jak je postava chápána?
- 2) Jak postavu nalézt/vytvořit?
- 3) Jak postavou být?

### 3. Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Vlastním jménem Konstantin Sergejevič Alexejev se narodil roku 1863 v moskevské kupecké rodině. Začínal jako amatérský herec. V roce 1888 zakládá Spolek pro umění a literaturu, kde začal svou režijní dráhu. V roce 1897 společně s dramatikem Němirovičem-Dančenkem zakládá Moskevské umělecké divadlo. Divadlo uvádělo hry Dostojevského, Turgeněva, a především Antona Pavloviče Čechova. V roce 1907 začíná Stanislavskij (Alexejev) formovat své myšlenky a pohled na divadlo. Jeho přístup přilákal mnohé mladé divadelníky – mezi nimi například i Michaila Čechova. Stanislavského „systém“ se později stává oficiálním „směrem“ Moskevského uměleckého divadla. Soubor hostoval v rámci světového turné v letech 1922 až 1924 v Evropě a Americe, kde sklídila Stanislavského metodika veliký úspěch a stala se inspirací pro mnohé herecké školy.<sup>1</sup>

#### 3.1. Postava jako okolnosti

U Stanislavského by se dala postava definovat především přes vnější a vnitřní okolnosti. Těmi se rozumí informace, které nám o postavě dává autor v textu samotném, ale i informace, které si o postavě zjišťujeme díky domácí přípravě a zkouškám. Stanislavskij upozorňuje na závislost postavy na herci. „[...] herec musí v jakékoliv roli jednat vždycky svým jménem a ze sebe samého, v okolnostech daných autorem.“<sup>2</sup> Herec se nemá snažit být postavou, má jednat tak, jak by jednal on sám za okolností (a tedy situace), v nichž se postava nachází.

Postava tedy není definována jen okolnostmi, ale především vlivem, který na ni tyto okolnosti mají, a hercem, který danou postavu interpretuje. Herec, který ztvárňuje postavu, pak bere její okolnosti za své a na jejich základě jedná. „Podle jednání a chování posuzujeme lidi znázorněné na scéně a jsme s to

---

<sup>1</sup> Mgr. Kateřina Elisová, *Život a dílo Michaila Čechova v kontextu vývoje ruského dramatického umění*, Rigorózní práce, Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra rusistiky a lingvodidaktiky, 2012, s. 63–68.

<sup>2</sup> Radovan Lukavský. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 140.

pochopit, kdo jsou.“<sup>3</sup>

Právě jednání rozhoduje o tom, jak herce/postavu vnímáme, jaký si k němu coby diváci vytváříme vztah. Velmi důležitou součástí je pak hlavní úkol postavy. Ten propojuje všechny situace, které nám text nabízí, a dává vzniknout jednotlivým úkolům dílčích situací. Jejich plněním pak vzniká jednání postavy.

### 3.2. Fyzické jednání

Přístup k roli a nalezení postavy chápe Stanislavskij především přes hledání pravdivého fyzického jednání.

„[...] začne-li herec správně žít fyzicky [...], víra v opravdovost vlastního fyzického jednání otvírá hercovo nitro a je jedním z nejsilnějších, nejpřitažlivějších lákadel citu.“<sup>4</sup> K tomuto slouží dobře použití „magického kdyby“ a práce s imaginární rekvizitou, které probouzejí v herci pravdivé fyzické jednání. Pravdivost fyzického jednání otvírá cestu k chápání postavy a jejího jednání. Cit se pak dostavuje spolu s touhou naplnit úkol, který postava v dané situaci má.

Důležitým aspektem studia role je pak podle Stanislavského důkladný rozbor:

„[...] cílem rozboru je studium vnějších podmínek a událostí života hry, který ovlivňují vnitřní život role.“<sup>5</sup> Ten totiž pomáhá s nalezením daných okolností, které pak ovlivňují hercovo fyzické jednání.

Právě pravdivé fyzické jednání je pak zdrojem pravdivé psychologie postavy, která z něj vyrůstá a vytváří postavu. Důležité však je, že veškerá psychologie a fyzická stránka postavy pramení vždy z herce. Veškerým materiálem, který herec k práci na postavě používá, je on sám. *„Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek.“*<sup>6</sup>

Stanislavskij věří, že v každém z nás je ukrytá každá možná charakterová

---

<sup>3</sup> *Tamtéž*, s. 26.

<sup>4</sup> *Tamtéž*, s. 123.

<sup>5</sup> *Tamtéž*, s. 124.

<sup>6</sup> *Tamtéž*, s. 51.

vlastnost, kterou pak dané okolnosti probouzí a mění tak herce v postavu. Doporučuje hercům, aby se snažili získávat co nejvíce emocionálních vzpomínek, které je pak v průběhu výkonu možné přilákat.

Hercovým úkolem je pak díky nabyté pravdivosti jednání probudit své vlastní podvědomí a představivost, která s použitím hercovy duše a emocionální paměti dotváří živoucí duši postavy.

### **3.3. Okruh veřejné samoty**

Hraní je podle Stanislavského především o pravdivosti fyzického a psychologického jednání, které pomáhá probudit podvědomí.

„Především je potřeba nepřekážet podvědomí, když samo vstupuje v činnost. Stačí totiž porušit pravdivost života na scéně a citlivé podvědomí se ze strachu před násilím ihned ukryje.“<sup>7</sup>

Strach je často příčinou odvedení pozornosti mimo hrací prostor. „[...] chceme-li odpoutat pozornost od jeviště, musíme se dát upoutat tím, co se děje na jevišti.“<sup>8</sup> Stanislavskij hovoří o „čtvrté stěně“, která herce pomyslně dělí od publika, a tudíž koncentruje diváckou pozornost na jeviště. Toho se dá využít i při práci s „ignorováním“ kamery. V případě kamery jde spíš o jakousi bublinu obalující kameramana, popřípadě celý filmový štáb.

Důležitá je však i nadále práce s hercovou pozorností. Nástrojem k tomu sloužícím je například okruh veřejné samoty, do kterého se herec může uchýlit díky pozornosti soustředěné v okruhu pozornosti. Ten vzniká, pokud svou pozornost zaměříme na libovolný objekt v hracím prostoru a pak oblast, jíž pozornost věnujeme, postupně rozšíříme.

Při hraní samotném pak nemá herec „tlačit na city“, nemá se snažit probouzet

---

<sup>7</sup> *Tamtéž*, s. 20.

<sup>8</sup> *Tamtéž*, s. 31.



nalezené emoce, má se držet fyzického jednání, které mu tyto emoce přineslo, a v něm jednat.

„Fyzickými úkony se projevuje život našeho těla a to je polovina života celé role. Fyzické jednání nás vede k samotné bytnosti a pocitovosti role a kromě toho nám pomáhá udržet pozornost v oblasti hry [...].“<sup>9</sup>

Především pak Stanislavskij upozorňuje na to, že pokud herec cítí, že se mu hraje dobře, že je postavou, má se soustředit na hraní a na veškerou techniku zapomenout.

---

<sup>9</sup> *Tamtéž*, s. 44.

## 4. Michail Čechov

Celým jménem Michail Alexandrovič Čechov se narodil v roce 1891 v Moskvě. Ve svých šestnácti letech nastupuje do herecké školy při Malém (Suvorinově) divadle v Petrohradě. V roce 1912 se osobně setkává se Stanislavským, který v té době zakládá první studio Moskevského uměleckého divadla. Zde Michaila vyučuje i Vachtangov. Michail následně působí v Moskevském uměleckém divadle. V roce 1928 z politických důvodů emigruje do Berlína, kde dostává své první filmové role. Po marné snaze o založení divadla odchází do Anglie, kde v letech 1935–38 vede herecké studio. To se se začátkem války přesouvá do Ameriky. Michail Čechov působí v Hollywoodu a v roce 1946 je nominován na filmovou cenu Oskar. Vyučuje herecké hvězdy, jako jsou Marilyn Monroe, Gary Cooper, nebo Clint Eastwood. V této době také vydává knihy o herecké technice.<sup>10</sup>

### 4.1. Imaginární tělo a centrum

Tělo je pro Čechova naprosto zásadním aspektem herecké práce. Všechna jeho cvičení vychází z předpokladu, že tělo a jeho centrum jsou zdrojem energie, emocí a inspirace. Většina cvičení proto pracuje s rozvojem tohoto centra nebo s propojováním jiných částí psychofyzického aparátu herce s tímto centrem.

U Čechova by se dala postava definovat především přes její imaginární tělo. Tělo postavy si herec před výkonem „obléká“ a po výkonu opět „svléká“.

„Skutečně přijaté a pocítené imaginární tělo probudí hercovu vůli a city, sladí je s charakteristickou řečí a pohyby: přemění herce v jinou postavu!“<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Mgr. Kateřina Elisová, *Život a dílo Michaila Čechova v kontextu vývoje ruského dramatického umění*, Rigorózní práce, Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra rusistiky a lingvodidaktiky, 2012, s. 86–93.

<sup>11</sup> Michal Čechov. *Hercova cesta: O herecké technice*. Přeložila Zoja Oubramová. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017, s. 184.

Tělo probouzí psychiku postavy, která určuje, jakým způsobem bude postava reagovat na události odehrávající se v jejím okolí.

Velmi silným zdrojem inspirace je při tvorbě postavy imaginární centrum, jehož umístěním jsme schopni charakterizovat postavu. Ideálem umístění imaginárního centra je centrum hercova těla. Ideálním (neutrálním) stavem je pak zářící a plné centrum. Jeho přesouváním a měněním jeho charakteru jsme schopni ovlivňovat charakter celé postavy.

Postavu pak při výkonu Čechov vnímá jako jedno z JÁ, které tvoří osobnost herce. Herec má takovéto JÁ tři. Prvním je on sám, jeho „civilní“ JÁ. Druhým je pak vyšší, umělecké JÁ, které se probouzí ve chvílích uměleckého výkonu a propojuje ho s inspirací. Třetí JÁ je pak postava samotná. Postava je tedy u Čechova imaginárním JÁ, kterému herec propůjčuje své tělo a emoce. Postava je charakterizována především imaginárním tělem a imaginárním centrem, které definují jeho vztah k atmosféře a ostatním postavám.

## **4.2. Psychologické gesto**

Psychologické gesto (PG), je nástroj, který Čechov využívá k nalezení tělesného vyjádření postavy. Z tohoto archetypálního gesta se následně vyvíjí vnímání postavy. PG je jakousi psychofyzickou páteří, o kterou se postava opírá. U PG jde o nalezení charakteristického postavení těla, které vyjadřuje a reprezentuje hlavní touhu a cíl postavy.

Pro nalezení gesta navrhuje Čechov využít první intuice, která nás při čtení textu osloví. Doporučuje položit si otázku, jaká je hlavní touha postavy, a tu se následně pokusit ztvárnit gestem. Toto gesto je posléze zapotřebí upravovat a rozvíjet v průběhu zkoušení/přípravy, dokud nejsme s výsledkem spokojeni.

Čechov o používání PG píše toto: „Když používáte PG jako prostředek ke zkoumání postavy, děláte ve skutečnosti mnohem víc. Připravujete se na její hraní. Tím, že vypracováváte, vylepšujete, zdokonalujete a cvičíte PG, stáváte se

stále víc svou postavou. Probouzejí se ve vás city a vůle."<sup>12</sup>

PG lze vytvářet i pro úseky hry (nebo, chceme-li, scénáře). Je ale důležité, aby byla v souladu s celkovým PG postavy. Velice důležitou složkou PG je tempo, se kterým je prováděno a které má velký vliv na jeho význam. Čechov doporučuje PG pro práci na roli i z toho důvodu, že se tím vyhneme přebytečnému rozumovému, analytickému přístupu, který nás může zablokovat a odstříhnout od zdroje inspirace. Tvrdí: „Rozum, obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát."<sup>13</sup>

Je důležité zmínit, že významnou složkou práce na PG je rozvoj citlivosti a citění celého těla a jeho energie. Rozvoji těchto složek je věnována velká část knihy. Další důležitou zmínkou by mělo být to, že Čechov v přístupu k roli nenavrhuje pouze PG. Pracuje i s přístupem přes atmosféru, kdy herec hledá celkovou atmosféru situací a snaží se najít vztah postavy k této atmosféře – přes ztělesňování a práci s imaginárním centrem, ale i přes charakterizaci a hledání charakteristických rysů postavy.

Všechny tyto metody přístupu k roli mají jedno společné. Jde především o hledání fyzického vyjádření postavy. Toto fyzické vyjádření následně ovlivňuje a „zespoda“ buduje celkovou psychiku postavy.

### **4.3. Vyzařování a přijímání**

Pro Čechova je při samotném hraní nejdůležitější napojení na partnery, atmosféru a vlastní tělo. Kvalitami, které zdůrazňuje, jsou „lehkost, forma, krása a celistvost."<sup>14</sup>

O PG hovoří jako o nástroji, který může pomoci i v průběhu hraní. „Používejte PG

---

<sup>12</sup> *Tamtéž*, s. 177.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 176.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 147.

během celého období práce s rolí, ať už ji zkoušíte, nebo hrajete. Provedte ho před každým výstupem na jeviště.“<sup>15</sup>

Velmi důležité je pak pro Čechova hercovo vyzařování a přijímání: „Vyzařovat na jevišti znamená dávat, vysílat. Opakem je přijímat. Skutečné hraní je neustálá výměna obojího. Na jevišti neexistují okamžiky, kdy herec může dovolit sobě – či spíše své postavě – zůstat v tomto smyslu pasivní [...]“<sup>16</sup>

K přijímání pak píše: „Může [*herec nebo postava – pozn. autora DP*] přijímat přítomnost svých partnerů, jejich jednání a slova, nebo může přijímat své okolí, ať jeho konkrétní detaily nebo jako celek, jak to vyžaduje hra. Může také přijímat atmosféru, v níž se nachází, nebo předměty, či události. Zkrátka přijímá všechno, co na něj jako na postavu může v daném okamžiku působit. Skutečně přijímat znamená přitahovat k sobě s maximální vnitřní energií věci, osoby, události či situace.“<sup>17</sup>

O hraní píše jako o neustálé improvizaci. V průběhu hraní doporučuje důvěřovat „vnitřnímu hlasu“, který nikdy nelže a na který by se měl herec spoléhat.

---

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 216.

<sup>16</sup> *Tamtéž*, s. 150.

<sup>17</sup> *Tamtéž*, s. 150.

## 5. Declan Donnellan

Narodil se roku 1953 v Anglii. Studoval v Londýně angličtinu a právo a se svým přítelem Nickem Ormerodem založil roku 1981 divadelní společnost Cheek by Jowl. Jejich dramaturgie byla zaměřena především na uvádění klasických textů, vedle Shakespeara se inscenace dočkal např. Corneillův Cid (1986) nebo Calderónův Lékař své cti (1989). V roce 1989 se Donnellan stává spolupracujícím režisérem Národního divadla v Londýně. V roce 1994 obdržela společnost Cheek by Jowl pozvání do Ruska a Moskevského uměleckého divadla. Tím začala jeho spolupráce s ruským divadlem a právě ta se stala inspirací pro vznik knihy *Herec a jeho cíl*, která vyšla nejprve v ruštině (2001) a pak až v angličtině (2002).<sup>18</sup>

### 5.1. Postava v zajetí Cílů

„[...] pro herce platí: jsme tím, co vidíme.“<sup>19</sup>

Donnellan definuje postavu jako způsob, kterým herec vnímá své okolí. Herec se dívá očima postavy. Postava má podle Donnellana ucelené, komplexní a neustále se měnící vnímání okolního světa. Okolní svět je pak tvořen tzv. cíli. Cílem postavy může být prakticky cokoli. Jiná postava, její oděv, ale i rekvizita či scénografický prvek.

Překlad je trochu zavádějící. Cíl (v angličtině target) nesmí být chápán jakožto cíl cesty. Jako konec cesty (to, k čemu chce postava dojít) chápe pojem cíle Stanislavskij a Čechov. Ti hovoří o celkovém cíli postavy a vedlejších a hlavních cílech. Je zásadní tento rozdíl pochopit, protože i u nich je cíl pro postavu velmi důležitý a z velké části ji definuje, ale jiným způsobem. Donnellanův Cíl má mnohem zásadnější vlastnosti, než že je „pouhým“ chtěným výsledkem. Mně osobně by i proto v případě Donnellanova Cíle vyhovoval spíše překlad terč (místo, kam zaměřujeme svou pozornost).

---

<sup>18</sup> Declan Donnellan. *Herec a jeho cíl*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Brkola, s.r.o., 2007, s. 7–11

<sup>19</sup> *Tamtéž*, s. 62.

Cíle jsou zároveň zdrojem jednání postavy, neboť cíle je třeba proměnit. Donnellan vychází z předpokladu, že postava je neustále nespokojená se svým okolím a její hlavní touhou je toto okolí proměnit.

Nespokojenost s prostředím vychází z charakterových vlastností postavy a děje hry/scénáře. Důležité je si uvědomit, že prostředím se u Donnellana chápe úplně vše, co postavu obklopuje, a tedy že i další postavy jsou součástí prostředí a možnými Cíli.

Například v dramatu nazvaném Ivanov vidí Lvov Ivanova (CÍL). Ivanova, který ničí svoji ženu. A je potřeba ho proměnit v člověka, který se snaží své ženě pomoci.

Důvod, proč si pro svou práci Donnellan volí zdánlivě složitý koncept Cílů, je prostý. Touží vytvořit podmínky pro vznik skutečného a živoucího jednání postavy. I my (mimo koncept herectví) si totiž můžeme své okolí na Cíle rozčlenit. I my jsme se svým okolím neustále nespokojeni a snažíme se ho změnit. Platí to i pro ty nejmenší úkony.

*Hádka je snahou proměnit druhého (druhý je CÍL) takovým způsobem, aby nám výsledný stav vyhovoval.*

*Podrbání nosu (nos je CÍL) je snahou změnit skutečnost, že nás svědčí.*

Právě volba mezi Cíli herce a Cíli postavy rozhoduje o tom, za koho budeme jednat. Pravda a život budou na jevišti v obou případech. Jednou to ale bude pravda a život herce, podruhé postavy. „Herec musí především přenést všechno, oč hraje, z toho, co vidí sám osobně jako herec, na to, co vidí postava.“<sup>20</sup>

*Hercovým CÍLEM může být divák, kterého se snaží proměnit z usínajícího na pobaveného, aby se představení povedlo.*

*Romeovým CÍLEM může být Julie, kterou potřebuje proměnit z bojácné na odvážnou, aby s ním odešla.*

---

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 63.

Stejně jako v životě, i na jevišti a před kamerou rozhoduje chování o tom, jací jsme. Chování je definováno Cílem. Respektive volbou Cíle a volbou způsobu, jakým ho budeme měnit.

Pokud budu dítě (CÍL) proměňovat z brečícího na nebrečící, mám nekonečně mnoho prostředků, jak toho dosáhnout.

Mohu ho chlácholit a hladit, ale i seřvat a seřezat.

Právě tato volba ovlivňuje, jak budu svým okolím (v tomto případě ostatními rodiči na dětském hřišti) vnímán. To samé se děje u diváků a postavy. A opět je v jádru Cíl, který je potřeba proměnit.

Postavu definuje volba Cílů a volba způsobu, jak (jakými prostředky) se jej snaží změnit. „Kým jsem, závisí na tom, jaké Cíle vidím.“<sup>21</sup> Postava je tedy u Donnellana definována jejími Cíli.

## 5.2. Viditelná a neviditelná práce

„To základní, co si musíme u postavy připomínat, je to nejjednodušší: herec se ve skutečnosti nemůže proměnit.“<sup>22</sup> To, co z herce dělá postavu, je volba Cílů a volba, jakým způsobem se je bude snažit proměnit. Herec se nemění. To Cíl proměňuje a motivuje jeho jednání. Zkoušení je pak hledáním Cílů a způsobů, jimiž se je snaží konkrétní postava proměňovat.

Hereckou práci rozděluje na viditelnou (představení) a neviditelnou (zkoušení a domácí příprava). Donnellan přirovnává neviditelnou práci k tréninku sportovců. Fotbalisté při svých tréninzích opouští hranice, které pravidla fotbalu vymezují. Běhají za čáry, hrají v menším počtu hráčů, než je předepsáno. Na hřišti obíhají kužele a dotýkají se míče rukama. To by při samotné hře dovoleno nebylo, důležité ale je, že je to na hraní v podmínkách, které pravidla vymezují, připravuje.

---

<sup>21</sup> *Tamtéž*, s. 90.

<sup>22</sup> *Tamtéž*, s. 81.



Stejně tak herec při zkoušení a přípravě opouští text, nahrazuje ho jiným. Limituje své tělo a postavy ohýbá do extrémů. Hraje si s prostorem i časem. Většina toho, co se na zkušebně nebo při domácí přípravě objeví a vyzkouší, není v samotném výsledku obsaženo. I herce to ale na hraní připravuje. Donnellan nepreferuje určitý způsob práce na roli. Podstatné je hledání Cílů.

Donnellan píše: „Máme tolik metod, kolik je herců.“<sup>23</sup>

„Neexistuje žádný výlučný způsob, jak nastudovat roli.“<sup>24</sup>

Ve své metodě se proto nesnaží definovat cvičení a etudy, které je nutné dělat. Spíš se snaží přinést úhel pohledu, kterým se dá na postavu dívat a kterým v sobě můžeme probudit cit pro její Cíle.

„Svět není nikdy dost dobrý.“<sup>25</sup>

Každý z nás si vytváří fiktivní svět iluzí, ve kterém žije. I postava si tento svět vytváří. Herci může pomoci, když si tento svět představí a čerpá z něj. V důsledku vidí, co postava vidět nechce, nebo naopak nahlíží, jak si postava okolní svět představuje.

„Nejsem dost dobrý/á.“

Každý z nás má jeden dominantní vztah: sám k sobě. Tato zásada je pro herce životně důležitá. Julie má prvotní vztah k Julii.

Nejlepší způsob, jak může Irina [*fiktivní herečka – pozn. autora DP*] poznat Julii, je vidět, jak Julie vidí samu sebe.“<sup>26</sup>

Etuda s extrémny

Tato etuda rozvíjí vlastnosti Cíle, a to díky tomu, že potřebu změny žene do naprostého extrému. Herec se pak v „balkónové scéně“ může pokoušet svůj Cíl

---

<sup>23</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>24</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>25</sup> *Tamtéž*, s. 97.

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 97.

(Julii) jen a jen rozesmát. Z této etudy do praxe zůstává málo. Může však probudit to nejcennější – život.

### Protiklady

Hledáním protikladu naší postavy rozšiřujeme její hloubku. Po nalezení takového protikladu je dobré položit si otázku. Co má s tímto protikladem má postava společného?

Všechny tyto etudy rozvíjí naše povědomí o postavě a tedy jejích možných cílech. Rozvíjení a hledání cílů je neustálá a nekončící práce. Čím konkrétnější je cíl a potřeba ho změnit, tím konkrétnější je jednání postavy. Platí zde totiž: čím to má postava složitější, tím to má herec lehčí.

Donnellan píše, že čím více se toho o postavě dozvíme, tím lépe. Zároveň ale platí: „[...] takové studium je užitečné jen do doby, než si herec začne dělat těžkou hlavu s tím, že něco musí být správně.“<sup>27</sup> Herec sám má podle Donnellana poznat správnou míru přípravy.

### 5.3. Pavoučí nohy

Donnellan o samotném hraní píše:

„Herec musí během viditelné práce zapomenout neviditelné a důvěřovat tomu, že se neviditelné bude pamatovat samo.“<sup>28</sup>

Hraní (viditelná práce) z neviditelné práce vychází automaticky. Nezbývá nám než tomuto procesu důvěřovat. Ani fotbalista nesmí v průběhu hry přemýšlet nad cvičením, které dříve absolvoval během tréninku. Musí prostě důvěřovat svému tělu, že se naučený a trénovaný instinkt včas a správně projeví. „Tím, že přehráváme různé role – otce, matku, učitele nebo kamaráda – vlastně žijeme. Herectví je reflex, nikoli „druhá přirozenost, je to ‚první přirozenost‘ [...]“<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Tamtéž*, s. 93.

<sup>28</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>29</sup> *Tamtéž*, s. 13.

Hrát je tedy přirozené. Neustále hrajeme. Hrát znamená být. Největším nepřítelem je pak náš strach, který nás blokuje a zaškrcuje spojení mezi viditelnou a neviditelnou prací. Důležité je proto zjistit, jak sám sebe neblokovat. Jak nebránit sám sobě, aby skrz nás proudil život. „Dovolme životu, aby námi procházel, a to tak, že se ve vztahu k cíli nezaslepujeme.“<sup>30</sup> Právě Cíl a pozornost zaměřená na něj a potřeba ho změnit herce strachu zbavují. Na blokování sebe sama není prostor ani čas. Veškerý prostor a čas totiž zabírá Cíl. Donnellan ve své práci vysvětluje, že každý blok, který herce postihuje, je způsoben tím, že se soustředí na své Cíle namísto Cílů postavy.

Práce na odblokování herce je jakousi páteří celé Donnellanovy práce. Herecké bloky přirovnává k pavoučím nohám, kdy jeden herecký blok spouští blok další.

Těchto nohou je osm:

„Nevím, co dělám.“

„Nevím, co chci.“

„Nevím, kdo jsem.“

„Nevím, kde jsem.“

„Nevím, jak se mám pohybovat.“

„Nevím, co mám chtít.“

„Nevím, co říkám.“

„Nevím, co hraju.“

U všech je možné výrok rozebrat a analyzovat.

„Důležitá je struktura výroku. Ve slovech ‚(Já) nevím, co (Já) dělám.‘ je dvakrát nepřímo zmíněno jedno slůvko: ‚já‘. Pozornost, která měla patřit ‚něčemu‘ a jeho vlastnímu vkladu, se přenesla na bankéře, na ‚já‘.“<sup>31</sup>

To něco je právě onen Cíl, který je potřeba proměnit.

---

<sup>30</sup> *Tamtéž*, s. 84.

<sup>31</sup> *Tamtéž*, s. 23.

## 6. Shrnutí teoretické části

Záměrně jsem seřadil autory v pořadí Stanislavskij, Čechov, Donnellan, neboť to je pořadí, ve kterém práce vznikaly.

Je velice důležité si tuto skutečnost uvědomit, neboť vysvětluje návaznost prací. Dalo by se totiž říct, že každá z prací rozvíjí část té předchozí. Čechov se kupříkladu zaměřuje na cvičení těla a hledání ideálního nastavení hercova tělesného aparátu k tvorbě postavy. Tělo je pro něj velice důležité i jako zdroj informací o postavě. Lze zde vysledovat jistý nesouhlas s prací Stanislavského – Čechov totiž nepřikládá intelektuálnímu rozboru hry tak velkou důležitost jako právě Stanislavskij.

Shodují se však v základu herectví, kterým je pro ně fyzické jednání. Čechov se ve své práci snaží přiblížit zdroji inspirace. Tento zdroj hledá v těle herce, které musí být citlivě naladěno.

O fyzickém jednání jakožto zdroji herecké pravdivosti hovoří všichni tři autoři. Pohyb je nedílnou součástí také Donnellanovy práce, i když se to tak na první pohled nemusí jevit. Veškeré dění a jednání podřizuje Donnellan Cíli, všechno je pohyb ke změně Cíle. Nejzásadnějším rozdílem mezi pracemi sledávám být Donnellanovo zacílení na samotné hraní. Čechov se Stanislavským se totiž shodně věnují přípravě herce na roli. Samotným hraním se tolik nezabývají. Stanislavskij sice hovoří o čtvrté stěně a okruhu pozornosti, v rozsahu celé práce je však toto téma obsaženo jen velmi kuse. Donnellan naproti tomu celou svou práci zaměřuje právě na hraní samotné a vysvobození herce ze zajetí strachu, který, jak se všichni shodují, je největším nepřítelem hereckého výkonu, jelikož brání inspiraci a přirozenosti v účasti na přeměně herce v postavu.

Dalším důležitým rozdílem je používání termínu stav. Stanislavskij i Čechov se shodně snaží nalézt nastavení hereckého aparátu, které je ideální k hereckému výkonu. Donnellan naopak stav jako takový odmítá. Tvrdí, že stav je mrtvolný. Chybí v něm pohyb. Donnellan nahrazuje tvůrčí stav vztahem, a to konkrétně k Cíli, který je zdrojem veškerého hercova jednání.

Naproti tomu se Donnellan prakticky nevěnuje ladění hereckého aparátu a jeho vlivu na hraní. Ve své práci upozorňuje na potřebu uvolněnosti a citlivosti, nevěnuje jí však prakticky žádný prostor.

Co se pojmu postava týká, všichni tři hovoří o tom, že se herec nemůže stát postavou. Může se divákovi postavou nanejvýš jevit, a to ve chvíli, kdy jedná shodně s jednáním postavy. V tom, jak tohoto pravdivého jednání docílit, se už ale autoři neshodují. Stanislavskij hovoří o vnějších okolnostech a úkolech. Donnellan práci s úkolem a vnější okolností spojuje v potřebě proměnit cíl. Čechov pak hovoří především o pocitech a náladách, které je potřeba v těle provokovat fyzickým jednáním. Přeměna v postavu u něj probíhá skrze imaginární tělo.

Co se týče samotného hraní, všichni tři považují za největšího nepřítele strach. Strach, který nás blokuje a odvádí pozornost od dění v hracím prostoru nebo nás (herců) samých. Stanislavskij navrhuje práci s okruhy pozornosti a veřejnou samotou, Donnellan pak, vlastně shodně, práci s Cílem jakožto jediným objektem našeho zájmu. Zásadním rozdílem však zůstává, že Donnellan počítá s diváky jako s možnými Cíli. Stanislavskij pohled na „čtvrtou stěnu“ důrazně nedoporučuje. V tomto rozdílu jde myslím velmi jasně vycítit, jakou výhodu má vnímání postavy z Donnellanovského pohledu. Herec pak není omezen pouze fiktivním prostorem.

## 7. Od teorie k praxi

Hlavním účelem výše rozebrané teorie je připravit herce na jevištní (divadelní) herecký výkon. Všechny teorie pracují s předpokladem, že herec na začátku své práce obdrží text a že se v průběhu práce postupně dostane do prostoru, mezi scénografií a do kostýmu.

Jsou ale ony teorie použitelné i mimo tento okruh? Lze jich využít i v jiné herecké praxi, jiné disciplíně než v klasické jevištní?

Mou zkušeností je, že ano.

Rád bych v následující části rozebral a analyzoval zkušenosti s jejich využitím. Dochází totiž často k úpravě a specifikaci myšlenek, které jsou takto z divadelní teorie převáděné. Rád bych se pokusil tuto specifikaci přiblížit a pojmenovat. Mým cílem je najít příklady takového převedení a zamyslet se nad situacemi, do kterých jsem se v průběhu práce dostal, a nad tím, jaké specifické situace a vztahy je potřeba řešit napříč disciplínami a nad jejich možnými řešeními právě z pohledu výše rozebraných divadelních teorií. Pokusím se vyzdvihnout konkrétní specifický aspekt disciplíny a pojmenovat způsob, jakým jsem s ním pracoval.

Svou snahu budu směřovat k zodpovězení otázek, které jsem si v úvodu této práce položil. Jakým způsobem je možné využít jevištní teorie v nejevištní praxi? Jakým způsobem jí využívám já? V čem se herecká práce v různých disciplínách liší?

Práce, o kterých budu psát, jsou:

Absolventské představení v divadle DISK – Pan Biedermann a žháři

Imerzivní divadelní projekt Pomezí

Studentský film Motýl

Každá z těchto prací má svá konkrétní specifika.

Hra Pan Biedermann a žháři byla uváděna v DISKu v sezóně 2015–2016. Jde o inscenaci s klasickým rozložením jeviště a hlediště a pevným textem.

Pomezí je imerzivní divadelní projekt. Imerzivní divadlo funguje na principu míšení diváků s herci. Scénografií a půdorysem objektu, ve kterém se představení odehrává, je definován přesný prostor, ve kterém se pohybují herci společně s diváky. Herci se tak může stát, že v určitých chvílích jeho výkonu není nikdo z diváků přítomen. Dalším důležitým aspektem je pak improvizovaný text.

Motýl je krátký němý film natočený Karlem Šindelářem v rámci studia režie na FAMO. Jde o němou grotesku na motivy filmů Wes Andersona.

## **8. Pan Biedermann a žháři**

Tragikomedii Pan Biedermann a žháři jsme nastudovali jako naši čtvrtou absolventskou inscenaci v divadle DISK. Jednalo se o text švýcarského autora Maxe Frische v režii Barbory Maškové.

Děj inscenace se odehrával v domě pana Biedermanna, spořádaného měšťana střední třídy, ke kterému se na půdu nastěhovala dvojice žhářů. Biedermann není schopen tyto dva vyhodit. Raději, než aby šel do přímé konfrontace, nalhává sám sobě, že je vše v pořádku. Ani v momentě, kdy předává žhářům sirky, nepřijímá skutečnost, že se mu chystají dům podpálit.

Inscenace byla koncipovaná klasickým způsobem rozložení jeviště–hlediště, tedy „na kukátko“. Výraznou součástí scénografie byla lávka (rampa) o šířce šedesáti centimetrů, která stála ve výšce tří metrů nad jevištěm a plnila funkci půdy.

Postavou, kterou jsem v této inscenaci ztvárňoval, byl Martin Eisenring, jeden ze žhářů, kteří přišli zapálit Biedermannův dům. Postava Martina Eisenringa by se dala charakterizovat především přes pregnantní mluvu a gentlemanské vystupování.

### **8.1. Od textu k postavě**

Zásadním aspektem klasické divadelní herecké práce je přítomnost textu. Ten je zdrojem veškerých informací o postavách a intepresonálních vztazích, ale i o vztahu k prostoru. Důležitou součástí této práce je proto analýza textu, respektive zvolení přístupu, kterým z písmen na papíře vytvoříme postavu. Dalo by se říct, že já jsem pro práci na postavě Eisenringa zvolil Čechovovský přístup. Minimálně v první fázi.

Je důležité říct, že tak hodnotím z odstupů. Ve chvíli, kdy jsem na postavě začínal svou práci, jsem věřil spíš své intuici, než že bych se pro tento způsob vědomě rozhodl.



Při domácí přípravě na čtené zkoušky jsem často pracoval v pohybu. Nechával jsem na sebe působit text. Cítil jsem, že ve způsobu, kterým se postava Eisenringa pohybuje prostorem, je něco určujícího, a že budu schopen nalézt nějakou základní tělesnou charakterizaci, na které následně postavu vystavím a která mi bude oporou v průběhu zkoušení.

Z textu jsem se dozvěděl, že postava Eisenringa dříve pracovala v restauraci – Eisenring býval číšníkem. I způsob, kterým byl psán Eisenringův text, napovídal mnohé o kvalitách jeho vystupování. Text byl uhlazený, nonšalantní, sarkastický. Když jsem tyto informace „pustil do těla“, cítil jsem potřebu být narovnaný. Vlastně šlo ze začátku o nápodobu číšnického postoje. Přerovnaná záda, brada vysoko vytažená, lehce pyšná.

Když jsem se pod vlivem těchto kvalit začal pohybovat prostorem, cítil jsem, že se mění vlastnosti imaginárního centra postavy. Centrum se posouvalo vzhůru, do oblasti hrudníku a krku, zatímco jeho vlastností pak byla jakási nakyslost, která pronikala až do obličeje a postavení rtů. Hrál jsem si s touto proměnou centra až do absolutních extrémů. Ve chvíli práce s kolegy na zkušebně jsem tyto extrémy zmírnil. Získal jsem tak jistou představu o vnitřní náladě postavy. Přidáním kapesníčku, který jsem si k postavě prosadil (po diskuzi s režisérkou), jsem dosáhl základního obrazu postavy.

Tento způsob práce mi velice pomohl projít skrz první fázi zkoušení, tedy hledání základních stavebních kamenů postavy. Jeho vadou, kterou ale musím přičíst spíš sobě než technice samotné, byla nicméně snaha o přenesení „stavu“. Místo abych jednal s touto kvalitou v těle, snažil jsem se tuto kvalitu ukazovat. Vedlo to pak u mě v jisté fázi k ilustrování a vypadávání ze situací.

Přístup přes imaginární centrum a později i imaginární tělo mi pomáhal taktéž ve fázi hraní – před vstupem na jeviště jsem mohl „ochutnat“ vnitřní pocit postavy, a tedy se i rychleji dostat k jejímu vnímání okolí.

Je mi líto, že jsem k práci nevyužil techniku psychologického gesta. Samotného by mě zajímalo, kam by to celou práci a mou zkušenost posunulo.

## 8.2. Omezený prostor

Dalším výrazným specifickým klasické divadelní herecké práce je jevištní prostor. Prostor, který je často scénograficky přetvořen a velice konkrétně vymezen. K tomuto nezřídka velice specifickému prostředí si musí herec hledat nějaký vztah. Nejlépe takový, který jeho práci podpoří a který mu pomůže rozproudřit energii. Dobře definovaný vztah totiž podporuje jevištní jednání a může výrazně pomoci přirozenému hereckému výkonu.

Tímto výrazným a omezujícím prvkem byla v inscenaci Pan Biedermann a žháří půda reprezentovaná lávkou. Od začátku zkoušek v prostoru jsme se snažili tuto lávku přenést na zkušebnu. Posloužily nám k tomu praktikábla a zábradlí, kterými jsme si vymezili hrací prostor.

Právě takto velice specificky vymezený prostor a omezený pohyb, který z toho plynul, byl velice zajímavým aspektem herecké práce. Do té doby jsem nikdy na takto úzce vymezeném prostoru nezkoušel a zkušenost je to velice cenná. Potvrdilo se mi totiž tvrzení, že čím to má postava složitější, tím to má herec lehčí.

Jednou z vlastností postavy Eisenringa byla totiž přehnaná péče o jeho zevnějšek. To v prostředí půdy, ještě k tomu takhle konkrétně vymezené, nutně vedlo ke snaze ničeho se nedotýkat. I kapesníček coby součást kostýmu se pak mohl zapojit do průběžného fyzického jednání. Neustále vyvstávala potřeba něco utírat a čistit, nejčastěji pak vlastní kostým a ruce.

Další výhodou omezeného prostoru je jistě skutečnost, že na zbytečná gesta a pohyby, která k postavě nepatří, nezbývá mnoho místa, a tak je herec omezen jen na to, co dělat musí. Vede to k přesunu jednání na slovní jednání a k celkové konkrétnosti.

Pro mě osobně to byl obrovský přínos, jelikož mám tendenci rozměňovat svůj pohyb do zbytečných a malých gest, která ubírají na energii a vedou ke ztrátě přirozenosti. Lávka a rekvizita v podobě kapesníčku mi poskytly příjemnou oporu pro hledání co možná nejpravdivějšího jednání postavy.

Šlo tedy především práci s okolnostmi, které takto úzce vymezeným prostorem vznikly. Jednou ze základních okolností a zároveň vedlejším úkolem postavy Eisenringa bylo udržet svůj oděv a zevnějšek čistý, a to po celou dobu hraní. Jde zde tedy o užití Stanislavského metodiky, konkrétně práce s okolnostmi a úkoly.

### **8.3. Hlediště, jeviště a strach**

Dalším velmi specifickým aspektem klasického rozložení „na kukátko“ je hercův vztah s divákem. Hlediště je stále na stejném místě a funguje jako svého druhu energetické zrcadlo. Je důležité diváka vnímat, tzn. „brát ho do hry“, a přesto svou pozornost do prostoru hlediště nepřenášet. Herec musí diváka vnímat, a přitom se nesmí nechat ovlivnit ve svém přirozeném jednání. Musí vnímat jeho energii, využít jí, a přitom se nenechat touto energií řídit. Ve chvíli, kdy tomuto tlaku herec podlehne, dává prostor strachu.

Důvodem je přesunutí pozornosti z oblasti jeviště do oblasti hlediště, jak o tom hovoří všichni tři teoretikové.

U Biedermanna a žhářů jsem na toto trpěl velice. Důvodem byl jistě i fakt, že hraní v Disku je dosti specifické. Jde totiž o výsledek práce čtyřletého studia, a tak chce každý odvést co nejlepší výkon. Také fakt, že hraní v Disku slouží k prezentaci vlastní osobnosti v zájmu hledání příštích pracovních příležitostí, na klidu příliš nepřidá.

S trémou mi snad nejvíce pomáhala Donnellanovská teorie a přesunutí pozornosti na Cíl. Dlouho jsem měl problém s dialogem z prostředku hry. Dialog je rozvláčný a Eisenring nedělá nic jiného, než že odpovídá po pravdě na každou z Biedermannových otázek. Nerozuměl jsem tomu. Nerozuměl jsem motivacím. Eisenring chce přece především podpálit dům, proč by si tedy s Biedermannem takto hrál? Proč by riskoval, že se záměr nepovede? Právě nepochopení vedlo k rozptýlení mé pozornosti a v důsledku i k trémě. Nevěděl jsem, co hrát.

Až pohled skrz Donnellanovské Cíle mi pomohl se v situaci zorientovat. Byl jsem díky nim schopen odhalit, že Eisenringovou velikou vášní je

proměňování Biedermannova pohledu na celou záležitost. Eisenring se až patologicky baví způsobem, jakým je Biedermann schopen schovávat pravdu sám před sebou. Jak si je schopen znovu a znovu nasazovat stále komplikovanější růžové brýle.

Z hlavní touhy podpálit dům se pak stala touha „rozložit“ Biedermanna. Pomoci mu jeho vylhaný svět postavit až do absolutních extrémů. Pro Eisenringa se pak stal celý proces podpalování půdy něčím víc než jen touhou po destrukci. Stal se experimentem, výzkumem Biedermannova chování. Eisenring si s Biedermannem hraje skutečně jako s myší, ne však jako kočka, ale jako laboratorní pracovník.

Právě toto zjištění mi velice pomohlo s trémou, na kterou jsem v této situaci trpěl. Mohl jsem se totiž opřít o Cíl v podobě Biedermanna. Věnovat mu veškerou svou pozornost, ač otočen zády. Čekat na každou jeho otázku. Dokonce předpokládat každou jeho otázku. Předpokládat i intonace a připravovat si odpovědi. To všechno dohromady vyžadovalo tolik pozornosti, že jí na hlediště zbývalo jen málo.

## 9. Projekt Pomezí

Projekt Pomezí byl experimentální autorskou inscenací v režii Lukáše Brychty a Štěpána Tretiaga. Šlo o imerzivní inscenaci odehrávající se ve třech patrech jistého starého domu na Florenci.

Podstata imerzivního divadla spočívá v rozboření vztahu mezi hledištěm a jevištěm. Divákům i hercům je umožněn volný pohyb po prostoru, ve kterém se představení odehrává. Diváci jsou často zapojováni do hry. Je na divácích, v jakém „režimu“ budou celé představení sledovat. Mohou si například vybrat jednu postavu, kterou celé představení (pro)následují nebo se jen tak toulat, číst všechny možné tištěné materiály, které jsou součástí představení, objevovat prostor atd.

Divák nikdy nemůže vidět vše, co se v průběhu představení odehraje. Představení není děleno na jednotlivé výstupy a postavy žijí nezávislým životem. Dochází mezi nimi k náhodným interakcím, ale i k předem zrežirovaným situacím, ve kterých se musí herci sejit.

Součástí hereckého výkonu je v takovém případě neustálá improvizace v mezích postavy a prostoru a nepřerušené, tři hodiny trvající bytí v postavě. To přináší mnohé potíže a obtížnosti, ale i zajímavé výzvy a nečekané herecké zážitky. Především jde však o velice silný prožitek z bytí v postavě, jelikož nepřichází moment „čekám na výstup“, a člověk se tak plně ponoří do fiktivního charakteru své role i světa, který ji obklopuje.

Další velice důležitou složkou je absence textu. Text je po celou dobu představení improvizován a herec nemá svázané ruce v interakci s divákem ani s kolegy herci.

Já jsem do projektu „naskakoval“ v jeho první sezóně do alternace s Matějem Vejdělkem. Projekt už běžel půl sezóny. Mou rolí byla postava Jonáše Waldy, místního obchodníka. Každá z postav, které v představení vystupovaly, měla určitý cíl, který se snažila naplnit. Dále byla charakterizována skrze životopis a

další vedlejší cíle a charakteristiky. Hlavní potřebou, kterou se snažila postava Jonáše Waldy naplnit, bylo vymaněnit koloniál z dluhů, do kterých ho špatným hospodařením dostal Waldův otec. Každá z postav měla pak jednu charakterizující špatnou vlastnost, která se v průběhu představení více a více projevovала. U Jonáše Waldy to byla kleptomanie.

### **9.1. Absence textu**

Jedním z nejdůležitějších aspektů celého projektu byla absence psaného textu. Scénář vypadal spíše jako plánec, tabulka, kde bylo vypsáno, jaká postava má kde a kdy být, s kým se má setkat a od čeho k čemu má postava v dané situaci dojít.

Při přípravě na hraní Pomezí jsem tedy přeskakoval analytickou část práce na roli. Veškeré materiály jsem obdržel ve chvíli, kdy bylo rozhodnuto o tom, že se do projektu zapojím. Důležitým aspektem bylo i to, že jsem nebyl účasten zkoušení a přípravy projektu, ale zapojil jsem se do něj ve chvíli, kdy už nějaký čas fungoval. Z mého pohledu šlo tedy spíše o přípravu na záskok, který pak přerostl v alternaci. Přesto jsem nedostal, co se týče materiálů a informací, o moc víc, než kolik dostávali ostatní herci při přípravě celého projektu.

Důležitou složkou a opěrným bodem celé postavy byl její životopis, který prozrazoval základní charakteristiku postavy a uváděl ji do kontextu vztahů s ostatními postavami a celým prostorem městečka Pomezí. Určoval okolnosti, z kterých vycházelo vnímání postavy a způsob, kterým na své okolí reaguje. Právě absence textu vedla k naprostému spoléhání na okolnosti. Nebyl zde totiž ani rytmus, ani jasná myšlenková linka, která by byla normálně v textu a jeho situacích ukrytá.

Cílem hraní byla co možná největší civilnost a uvěřitelnost a v tomto ohledu se přibližovala hraní před kamerou. Výraznější stylizace byla na škodu, jelikož nabourávala iluzivnost výkonu a následně i celého představení. Snaha o co možná největší civilnost vedla k neustálé a podvědomé práci s „magickým kdyby“. Jediné, co odlišovalo postavu od herce, byly totiž právě ony okolnosti,

které definovaly vztah k okolí.

Absence textu pak byla spíše výhodou, jelikož jsem nebyl svázán jeho rozsahem a mohl tak přirozeně jednat slovem. Velikým úskalím však byla volba jazykových prostředků a celková stylizace mluvy. Chtělo to jistou domácí přípravu a rozmluvení se v příslušné slovní zásobě před každým představením. Pomezí bylo totiž situováno do meziválečného období. Nerespektování této jazykové okolnosti následně často vedlo ke komickým situacím, které ale nabourávaly celkovou atmosféru a iluzivnost představení.

Základním kamenem a opěrným bodem celé postavy byly tedy dané okolnosti. V tomto případě skutečně dané, a to z ruky režijního tandemu do ruky herce. S těmito okolnostmi jsem následně pracoval přesně podle principů, které ve své práci představuje Stanislavskij. Ačkoli nemohl o imerzivním divadle vědět, jelikož v době jeho práce a života ještě neexistovalo, jeho metodika se k němu výborně hodí.

## **9.2. Maják**

Dalším důležitým aspektem imerzivního divadla je volný pohyb všech účastníků. Jak diváků, tak herců. V celém hracím prostoru často vznikají různé chumly lidí a celkově zmatečné situace, přičemž herec se často v množství těl v bezprostředním okolí ztrácí. Nebýval ale výjimkou i pravý opak – naprostá herecká samota, kdy se mohlo stát, že i několik situací po sobě nebyl u hercova výkonu přítomen žádný divák.

Toto a celkově vysoká dynamika pohybu po prostoru vyžadovala specifickou práci s energií. Nejen co se týče rozvržení kondičních sil, které bylo také zapotřebí, ale i s přijímáním a vyzařováním.

To, o čem teď budu psát, je skutečně pocitová záležitost a sám nevím, zda to mělo nějaký výraznější vliv. Já každopádně vnímal, že ano, a kdyby mělo být výsledkem této techniky jen to, že se mi hrálo lépe, myslím, že to stačí.

Základem bylo vyzařování a přijímání, tak jak ho ve své práci Čechov.

V rámci hereckého výkonu toho bylo k přijímání opravdu mnoho a díky uzavřenému a potměšité scénografii nebyl problém dostat se do atmosféry hry a napojit se na prostředí a herecké partnery. Nesmírně důležité ale bylo vyzařování, které bylo použito především jako jakýsi maják.

Podstatou bylo vyzařováním energie upozornit diváka na skutečnost, že je někde nablízku herec, který potřebuje jeho pozornost. Vyzařování pak spočívalo především v intenzivním bytí v prostoru a pozitivní energii vycházející z celého hereckého aparátu. Nevím, jaký měla tato technika skutečný vliv na přítomnost diváků u mých výstupů, každopádně mým dojmem je, že veliký, a proto ji zde zmiňuji.

I mimo tento maják však bylo velice důležité udržet energetickou hladinu v hereckém aparátu na vysoké úrovni a tím odlišit a zvýraznit svůj pohyb vedle pohybu diváků.

I Čechovovská technika se tedy k herecké práci v rámci disciplíny imerzivního divadla skvěle hodí.

### **9.3. Postavou tři hodiny v kuse**

Dalším důležitým specifikem hraní v inscenaci Pomezí byl nepřetržitý, tři hodiny trvající pobyt v postavě. Během inscenace Pomezíbyli herci celou dobu představení v rolích (až na zcela okrajové výjimky). To vyžadovalo přípravu a rozložení sil. Důležitou součástí výkonu tvořil oblouk postavy, který se neustále vyvíjel a který bylo nutné udržet v co možná nejpřirozenější podobě .

Představení Pomezí se odehrávalo v časovém horizontu jednoho dne. Začínalo ráno, kdy se všichni probouzejí, a pokračovalo až do večera a zkázy, která s ním přicházela. Důležitou pomůckou zde byl temporytmus, s jehož pomocí bylo možné kvalitně vystavět právě zmíněný oblouk postavy.



U Jonáše jsem temporytmu mohl sledovat dva. Jeden vnitřní, odrážející náladu a pohnutky postavy, druhý vnější, který byl viditelný nejen pro ostatní partnery, ale i pro diváky. Právě jejich rozpor vytvářel napětí a pomáhal herecky překlenout mezery mezi jednotlivými situacemi. Rozpor byl také zdrojem energie, kterou bylo následně možné vysílat, jak bylo vysvětleno v předchozí podkapitole.

Na začátku představení byl Jonášův vnější temporytmus klidný, v průběhu se jeho tempo zvyšovalo do maxima. Na úplném konci představení pak padal temporytmus dolů a pomáhal tak s apatičností a vyosením, do kterého se Jonáš na konci dne dostal. Postava Jonáše se na konci představení měnila v kocoura.

Rozpor temporytmů velmi pomáhal s interpretací neklidu, kterého byl Jonáš plný. Jonáš je postava přátelská, s dobrými vztahy k ostatním postavám. V průběhu představení ale přibývají věci, které Jonáš musí dusit v sobě. Nesmí se s nimi nikomu svěřit. Právě tyto tajnosti se daly dobře vyjádřit skrze temporytmický rozpor. Asi nejvýrazněji to bylo k užitku ve scénách, kdy hraje Jonáš se svými kamarády karty. Navenek se tváří, že se nic neděje, snaží se působit dojmem klidného a zaujatého hráče, vevnitř ale bublá neklid, který občas prosákne na povrch v podobě prudšího gesta nebo výraznější intonace.

I zde, v práci s temporytmem, lehce vystopujeme vliv Stanislavského metodiky.

## 10. Motýl

Němou grotesku *Motýl* jsme natáčeli v produkci písecké FAMO. Šlo o krátkometrážní film na motivy práce Wes Andersona v režii Karla Šindeláře. Film vyprávěl příběh mladého kluka, který je posedlý fotografováním. Nejraději ze všeho fotí motýly. Ve svém bytě má fotek plnou sbírku. Jednoho dne, když se projíždí na kole a hledá motýly k focení, zahlédne holku. Ta má na sobě žluté šaty a svým zevnějškem připomíná žluťásku. Kluk seskočí z kola a pronásleduje holku do knihovny, kde se mu po mnoha nevydařených pokusech nakonec podaří pořídit její fotku.

Film pracoval s prudkými švenky kamery a ostrými střihy. Po hercích byla vyžadována stylizace němé grotesky – tedy zvýrazněný, ostrý fyzický projev. Film byl němý, a tak veškerá herecká práce spočívala ve fyzickém jednání.

Filmové herectví má mnohá specifika, která u divadla nenajdeme. Především je to způsob, jakým je práce vedena. Herecká práce je rozdělena do sekvencí. Často se nenatáčí chronologicky, ale podle potřeby filmového štábu a možností využití prostorů k natáčení. Jeden záběr se točí několikrát za sebou a je těžké vyhnout se mechaničnosti.

Časté opakování a pauzy vedou k rozdrolení herecké práce a k obtížím spojeným s vypadáváním z role. Je velice důležité udržet charakter postavy a dějovou linku i ve chvíli, kdy se skáče jak v čase, tak v prostoru. Dalším specifikem je pak kamera, která je v neustálém pohybu. Herec musí pružně reagovat na neustálé změny úhlu, ve kterém je zabírán.

### 10.1. Čtvrtá stěna kolem štábu

Jedním z nejvýraznějších aspektů disciplíny hraní před kamerou je přítomnost filmového štábu. Ten je při natáčení prakticky všude, kde prostor nezabírá kamera. Kamera je často v pohybu a její vzdálenost od herce se dynamicky mění. To je potřeba v průběhu herecké práce vždy zohlednit.

Proměnlivý vztah ke kameře a k prostoru, který z této dynamičnosti plyne, pak často ovlivňuje hereckou pohodu, která je při podávání výkonu důležitá. Základním předpokladem je hercovo nevnímání přítomnosti štábu a kamery, která ho neustále sleduje. V tomto ohledu jde o podobný vztah jako v klasickém divadelním prostředí. Herec musí neustále cítit přítomnost kamery, hrát pro ni, a přitom nenechat její přítomnost ovlivnit přirozenost hereckého výkonu. Rozdílem je však mrtvolnost vztahu, z čehož viníme kameru. Hlediště lze chápat, jako jakési zrcadlo výkonu. Energie je hercem do hlediště vysílána a pozměněná se mu vrací zpět. U kamery toto neplatí. Kamera je mrtvá. Žádná energie z ní nejde. I filmový štáb se po většinu času snaží zaujmout neutrální postoj a nerušit hercův výkon. To vede k mnohem většímu pocitu samoty než při hraní v divadle. Důležitou součástí této práce je ignorování přítomnosti kamery a celého štábu. K tomu může velice dobře sloužit metodika Stanislavského a jeho pojem čtvrté stěny. Zde však nejde o stěnu, ale spíše o jakousi bublinu, která obklopuje kameru a filmový štáb. Dává tak herci možnost odstranit tyto rušivé elementy z oblasti jeho pozornosti.

V průběhu natáčení se často stává, že je herec nucen koukat těsně vedle kamery. Nejčastěji při natáčení blízkých záběrů a dialogů. V místě, kam herec zaměřuje svůj zrak, je běžně přítomen někdo ze štábu. Tohoto člověka je však nutno nevidět. Hlavně při blízkých záběrech jde na mimice a očích poznat prakticky vše, co herec vnímá. V takových chvílích si беру na pomoc právě Stanislavského techniku se čtvrtou stěnou a okruhy pozornosti. Vědomě si vymezují hrací prostor, ze kterého přijímám impulzy, jeho hranicí je pak oblast, ve které se pohybuje štáb. To umožňuje i pohled na členy štábu. Nedívám se totiž, podobně jako Stanislavskij, nikdy přímo na ně. Vždy svou pozornost a zrak zaměřuji a zaostřuji buď těsně před ně, nebo naopak až za ně. Nikdy svou pozornost neupoutávám přímo na člena štábu. V opačném případě bychom došli k odcizení a k navázání hereckého vztahu – namísto vztahu postavy. Stejně jako na divadle zde totiž platí, že postavu definuje to, co vidí.

Při natáčení filmu *Motýl* bylo chvil vybízejících k využití této techniky mnoho. Šlo totiž často o blízké záběry, které snímaly náhlou změnu ve výrazu tváře.

## 10.2. Rozdrobený herecký výkon

Dalším zásadním rozdílem filmového herectví oproti herectví divadelnímu je neustále přerušovaný a na malé segmenty rozdělený herecký výkon. V klasickém divadle je jak představení, tak herecká práce rozdělena do jednotlivých situací a výstupů. U filmu se herecká práce dělí do jednotlivých záběrů, které se nadto velmi často opakují, a nepracuje se na nich v chronologickém pořádku. To vede k celkové rozdrobenosti herecké práce a častému vypadávání z energie a postavy.

Zde, při natáčení krátkého filmu *Motýl*, jsme první záběry filmu točili až poslední den brzy ráno. Tato roztroušenost vede k potřebě záchytného bodu – něčeho, co herci pomůže s návratem k postavě a s orientací v jejím vývoji. Něčeho, co pomáhá udržet v těle napětí odpovídající místu, na kterém se postava v rámci svého oblouku ocitá.

Pro mě tímto záchytným bodem bylo vždy tělo samo. Nejspíš by se zde dalo hovořit o Čechovovské technice, ač – podobně jako u Biedermanna – k tomuto hodnocení dospívám zpětně. Vždy pro mě bylo velice zásadní přesně definovat způsob, jakým se postava pohybuje. Zde, v případě kluka, šlo o strnulý pohyb s lehkým přihrbením, který se snažil prozrazovat jeho nevyspělost a stydlivost. Tento postoj by se dal definovat skrze imaginární centrum. Přesunutím centra před hrudník a zmenšením jeho velikosti dochází pocitově k většímu důrazu na myšlení a strach. Postava pak může působit nervózním dojmem, což bylo v tomto případě cílem.

Vždy když jsem se vracel před kameru, snažil jsem se navodit si tělesný pocit podobný tomu, s nímž jsem při minulém záběru končil. Bral jsem přitom ohled na chronologii a lehký vývoj postavy. Kluk se na konci filmu pocitově otevře, překoná strach.

Také absence mluveného slova přenesla důraz herecké práce právě na tělo. Nedalo se totiž spoléhat na vývoj ukrytý ve slovech, šlo o vývoj čistě tělesný.

Imaginární tělo bylo tedy hlavní složkou tvorby postavy Kluka a následně její

interpretace před kamerou. Byla to jedna z prvních zkušeností s technikou imaginárního centra a těla před kamerou a rád se k ní ve své televizní a filmové praxi vracím. Pro práci s imaginárním tělem je Čechov a jeho technika imaginárního centra skvělým pomocníkem napříč hereckými disciplínami.

### **10.3. Stříhové herectví**

Žánrem krátkometrážního filmu Motýl byla groteska. Groteska má sama o sobě mnohá specifika, já zde však budu psát především o jejím vlivu na natáčení. Jedním z důležitých prostředků grotesky je stříhové herectví. Toho byl tento film plný.

Filmy Wes Andersona, kterými jsme se při tvorbě inspirovali, jsou typické především tím, že váha jednotlivých záběrů je vždy ve středu snímaného obrazu a k pohybu kamery dochází vždy prudkým švenkem.

Podobným způsobem se natáčel i film Motýl. Od herců bylo vyžadováno stříhové herectví, které svými kvalitami připomínalo právě tyto prudké pohyby kamery. Herecký stříh je technika spočívající v prudké změně fyzického, ale i duševního rozpoložení postavy. Problémem pak může být motivace takového pohybu, která, když je použita špatně, vede k falešnosti.

Já jsem pro nalezení motivací k prudkým stříhům využíval především Donnellanovskou techniku pracující s Cíli. Donnellan hovoří o tom, že Cíl je tu vždy a hercovým úkolem není jej vytvořit, ale objevit. Právě tato prudká změna Cíle, jeho objevení, vede k hereckému stříhu. Jde především o výraznou změnu umístění Cíle a často také potřeby k jeho změně. Prostředkem pak zůstává jen a jen prudký pohyb. Herec – za respektování limitů, které si sám nastaví – pak zkrátka nemá jinou možnost než se za Cílem prudce otočit. To vede k dojmu přirozenosti i u zdánlivě nepřirozeně prudkého pohybu.

Přirozenost zde totiž závisí především na přesné motivaci, a ne na samotném pohybu, které z ní plyne. Pokud máme přesnou a konkrétní motivaci jednání, je i jednání konkrétní, a tedy přirozené.

Lze dobře vidět, že Donnellanovská technika práce s Cíli je přívětivě využitelná i mimo klasickou hereckou práci. Zde konkrétně v disciplíně filmového herectví.

## 11. Srovnání herecké práce

Pokud srovnáme tři výše popsané práce, dojdeme rychle k závěru, že jejich vstupní atributy ovlivnily způsob, jakým jsem k postavám přistupoval.

U Eisenringa jsem velmi spoléhal na analýzu textu hry a následnou výstavbu tělesné charakterizace postavy, kterou jsem se pak snažil dále rozvíjet. Vycházel jsem především z Čechova a později z Donnellana.

U Jonáše Waldy stála celá postava na daných okolnostech, ať už vnějších nebo vnitřních. Dalo by se tedy hovořit o tom, že jsem vycházel především ze Stanislavského.

U Kluka z filmu *Motýl* jsem k práci využíval především tělesnou charakterizaci (Čechov) a Cíle (Donnellan).

Jaký je tedy rozdíl mezi jednotlivými pracemi? Dá se vystopovat nějaký řád, podle kterého jsem volil, jak k roli přistoupím?

Máme zde dvě postavy budované bez textu a se specifickým vztahem k divákovi/kameře (Jonáš, Kluk). Přístup, který jsem volil, byl ale u obou rozdílný. Naopak při práci na *Motýlovi* a *Biedermannovi* jsem použil obdobný způsob přístupu přes imaginární tělo, přestože vstupní atributy byly rozdílné.

Čím se tedy tak liší práce na roli Jonáše Waldy, že jsem jako hlavní způsob volil práci s okolnostmi?

Zásadním rozdílem je celistvost výkonu. U Biedermanna a Kluka byl pobyt na jevišti / před kamerou rozdělen na jednotlivé výstupy/záběry. U Jonáše nikoliv. Postava Jonáše byla v hracím prostoru tři hodiny v kuse. Dalším zásadním rozdílem je stylizace. U Jonáše se s ní v základu postavy nepracovalo. U Biedermanna a Kluka ano.

Právě absence stylizace a pauz ve výkonu vedla k tomu, že se hlavním opěrným bodem staly *pouze* okolnosti. Záměrně zde píšu slůvko *pouze*, jelikož z okolností

vyrůstá každý herecký výkon. Okolnosti ovlivňují to, jakým způsobem eventuálně pracujeme s imaginárním tělem, ale mají vliv i na výběr Cílů. To, že jsem při výkonu nevyužíval techniky Cílů a imaginárního těla, bylo způsobeno především tím, že nebyla zapotřebí výraznější stylizace.

Stylizace totiž vytváří nárok na zvýraznění určitých charakterových i fyzických vlastností postavy. K tomu už pouhé okolnosti nestačí (alespoň mně nestačí). Hledám pak oporu v práci s imaginárním tělem a centrem (změna fyzického aparátu) a Donnellanovskými Cíli (změna vnímání okolí). Práce s okolnostmi slouží především k pochopení přirozeného jednání v dané situaci.

A jak je to s improvizací?

Zásadním rozdílem mezi pracemi totiž není jen rozdíl stylizace a pauz ve výkonu, ale právě i zmiňovaná absence textu a potřeba neustálé improvizace.

Měla právě improvizace vliv na volbu prostředků herecké práce? Já sám jsem očekával, že právě absence textu bude výrazným atributem, který ovlivní volbu prostředků. Troufám si ale tvrdit, že tomu tak není.

Rád bych se zde vrátil k divadelní teorii.

Čechov píše o tom, že každý výkon má být improvizací. Navrhuje cvičení, jak si výstup, ale i dialog rozdělit na malé části, mezi kterými má herec improvizovat. Cvičení slouží jednoduchému účelu. Herec si při něm má uvědomit, že neustále improvizuje. Že je jedno, jestli má text napsaný autorem, nebo ne, jestli je přesně určeno, kde a kdy má stát, nebo ne. Herec improvizuje tím, že do výkonu vnáší kus sebe. Kus svého autentického a živoucího já. Improvizace je totiž nedílnou součástí každého dobrého a přirozeného hereckého výkonu. Improvizace s sebou přináší život.

Neustálá improvizace je jen jednou ze složek dobrého hereckého výkonu společných všem hereckým disciplínám. Jistě mezi ně patří i přirozenost jednání, vztah s partnery, ale i prostorem a divákem, potažmo s kamerou.

Tyto společné atributy vytváří podmínky pro využití divadelní teorie i mimo



divadelní praxi.

Výběr konkrétní herecké techniky pak závisí především na potřebě herce a konkrétní role. Myslím, že je zde určující spíše hercova intuice než disciplína samotná. Ke každé roli je totiž nutné přistupovat nově a k postavě si hledat (znovu) originální cestu, ať už její interpretaci pozoruje oko kamery, nebo diváka. Jen tak je totiž herec schopen vytvořit podmínky pro přítomnost inspirace a vznik autentické a živoucí postavy.

## 12. Závěr

Jsem rád, že jsem se v rámci psaní této práce dostal zpět k teorii, která mě provázela studiem herectví na DAMU. Hodnotit svou práci s odstupem a pod vlivem metodik citovaných autorů je pro mě jistě přínosem do budoucí herecké praxe.

Mně osobně přijde cenné vzít si od každé z teorií trochu. Velice sympatizuji s čechovovským pohledem na divadlo a na tvorbu role. Rád při své práci začínám prací na těle postavy, která mě pak i nadále inspiruje a vede. Rozhodně v praxi vyzkouším využití technik spojených s psychologickým gestem. Přijde mi velice cenné zapojit pak do procesu práce na postavě Donnellana.

Stejně tak zdá se mi vhodné pomocí čechovovských cvičení nastavit svůj aparát, nalézt fyzické vyjádření postavy a tu pak vrhnout do prostoru tvořeného Donnellanovskými Cíli. Osobně se mi velmi špatně začíná od stolu a od textu. Mnohem raději využívám první intuice k hraní si s imaginárním tělem.

Tělesné vyjádření pak často předělávám a ladím. Většinou ale zůstává jeho základ, který jsem našel v prvních chvílích seznamování se s rolí. Fyzické vyjádření vnímám jako možnost jakési kotvy své práce. K tělu se dá vždy dobře vrátit a fyzická paměť mi přijde tvárnější než ta psychická.

Zjednodušeně řečeno, pokud nebudu vědět, jak nalézt postavu, pokud budu tápat ve výkladu role a celkově ve své práci, nejspíš se podívám na postavu skrze čechovovský přístup. Budu hledat její tělesné vyjádření, které mi poslouží jako opěrný bod. Ve chvíli, kdy se budu cítit zablokovaný, nebudu vědět, proč neproudí energie a proč si připadám falešný, sáhnu po Donnellanovi a jeho Pavoučích nohách.

Teorie je jistě dobrým zdrojem nových pohledů a přístupů ve chvíli, kdy si nevím rady s tvorbou postavy nebo se cítím zablokovaný. Teorie může vnést nový, svěží vítr i do celkového přístupu k divadlu a herectví a obohatit tak mé vnímání.

Je myslím ale velice důležité, co zdůrazňují všichni tři autoři.

Hraní má být především zábava, a pokud vše funguje, jak má, herec má hrát a nemyslet na teorii. To totiž platí napříč všemi hereckými disciplínami.

## Seznam použité literatury

ČECHOV, Michail. *Hercova cesta: O herecké technice*. Přeložila Zoja Oubramová. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7331-449-1.

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Brkola, s.r.o., 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

ELISOVÁ, Kateřina. *Život a dílo Michaila Čechova v kontextu vývoje ruského dramatického umění*, Rigorózní práce, Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra rusistiky a lingvodidaktiky, 2012.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN 7516-14-559-78.