

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Herecká postava: hrdina a charakter**

**Marek Frňka**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Oponent práce: Mgr. Regina Rázlová

Datum obhajoby: 15. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

**MASTER THESIS**

**Acting: hero and character**

**Marek Frňka**

Supervisor: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Opponent: Mgr. Regina Rázlová

Final exam date: 15. 6. 2022

Academic Degree to be Obtained: MgA

Praha, 2022

## Prohlášení

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

Herecká postava: hrdina a charakter

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## Upozornění

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



## **Abstrakt**

Ve své diplomové práci nehledám konkrétní odpovědi na otázky herecké tvorby, ale snažím se skrze reflexi svých zkušeností, které jsem posbíral za dobu svého studia na DAMU, demonstrovat svou hereckou erudici, se zakončením v Divadle DISK, kde jsem měl možnost pracovat na absolventské roli v inscenaci Hrdina západu.

## **Abstract**

In my thesis I am not looking for specific answers to the questions of acting, but I am trying to demonstrate my acting erudition through the reflection of my experiences that I have gathered during my studies at DAMU, culminating in the DISK Theatre, where I had the opportunity to work on my graduation role in the production of *The Playboy of the Western world*.

# 1 Poděkování

Na začátku práce bych rád poděkoval všem pedagogům DAMU, kteří mi svými podněty ochotně pomáhali rozvíjet můj umělecký potenciál. Mé poděkování patří zejména doc. Mgr. Martinu Pačkovi, MgA. Milanu Šotkovi, Mgr. Danieli Hrbkovi, Ph.D. , doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi, doc. Tomáši Töpferovi, MgA. Martině Preissové a v neposlední řadě prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD.

Velké díky za vedení mé práce patří doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi a za oponenturu děkuji Mgr. Regině Rázlové.

## Obsah

Úvod.....	8
1 Hrdina a charakter.....	9
1.1 Role hrdiny a antihrdiny v kontextu komediálního potenciálu.....	10
2 Práce na herecké postavě, tvorba postavy.....	11
2.1 Dvojitá autenticita a hledání prostředků, kultivace hereckého projevu.....	11
2.2 Herecká práce s typem, vědomá práce s rytmem, proudění energie.....	14
3 Proces zkoušení, umění být přítomný.....	18
3.1 Divadlo jako hudba.....	19
4 Hrdina západu.....	21
4.1 Hrdina západu, jeho děj a téma.....	24
4.2 Hrdina západu, styl a herecké prostředky.....	25
4.3 Hrdina západu, snížení inteligence postav v kontextu rychlého žánru, konvence žánru	27
4.4 Hrdina západu, dramatický oblouk od outsidera k hrdinovi.....	28
4.5 Vztah s Pegeen a práce na Christyho projevech charakteru.....	30
Závěr.....	32
Použitá literatura.....	33



## Úvod

Ve své diplomové práci s názvem Herecká postava: hrdina a charakter, jsem se zabýval zkoumáním svého přístupu k herecké tvorbě se zaměřením na hereckou praxi v divadle Disk, kde jsem měl možnost pracovat na absolventské roli v inscenaci Hrdina západu. Hlavní inspirací mé práce byly mé herecké zkušenosti, které jsem nabyl za dobu svého studia činoherního herectví na DAMU. Dále jsem se opíral zejména o své poznámky a režijní, či pedagogické připomínky, které jsem si zapisoval do svého hereckého deníku, který jsem si vedl po celou dobu studia herectví. Jako jeden z hlavních cílů své diplomové práce bych označil subjektivní reflexi práce na herecké postavě, se zaměřením na zkušenost s absolventskou rolí Christyho Mahona v Divadle DISK. Dále jsem se zaměřil na proces, kterým herec při studiu herectví prochází, aby byl schopen ovládat svůj vnitřní herecký potenciál. Tento proces je spojen s hledáním vlastních vnitřních i vnějších hereckých sdělovacích prostředků. Aby mohl herec svobodně tvořit, musí mít co možná nejlepší přehled o svém vlastním těle, a to jak z hlediska fyzického, tak z hlediska psychického. Proto můžeme studium herectví do jisté míry označit jako proces hledání svého herecké tvůrčího i civilního já.

## 2 Hrdina a charakter

Abych se mohl pustit do větších konkrétností, je potřeba si hned na začátku vysvětlit, co vlastně takový hrdina obecně představuje a co může samotný pojem hrdinství reprezentovat. Pokud bych se měl zamyslet nad tím, jakou postavu mohu označit za hrdinu, napadnou mě pravděpodobně dvě různé optiky pohledu. Tou první je postava hrdiny, která je v celém díle zároveň postavou hlavní, či je jednou z hlavních postav. Díky svému, zpravidla největšímu hereckému prostoru, který samozřejmě nutně nemusí znamenat největší množství textu, je primárně tato postava hlavním hybatelem celého děje („o něm ta hra je“), což ale nevylučuje, že nemusí být samotným tématem. Často také reprezentuje divákovu svědomí, pocity a ve finále se skrze takového hlavního hrdinu dostaví i potřebná katarze. Je však potřeba zmínit, že všechny tyto aspekty nutně neznamenají, že musí být hlavní postava vždy kladná a působit jako chodící maják morálky. Při tomto rozdělení je pro tento typ hrdiny zásadní zejména jeho největší prostor v daném díle a sama skutečnost, že se jedná o postavu literární, filmovou, či divadelní.

Druhý typ hrdiny bych označil jako hrdinu ideálu. Jedná se zpravidla o osobu (v některých kulturách se však může jednat i o zvíře, či člověka zkříženého se zvířetem), která je obdivována za své hrdinské skutky. S tímto typem hrdiny se často setkáváme v kontextu mýtů nebo legend, kde často disponuje nadpřirozenými schopnostmi či božským původem, který mu umožňuje hrdinsky konat. Z pohledu herectví bychom takového hrdinu zajisté našli především v antickém dramatu, kde jej můžeme chápat jako protipól komediantského mimu (hrdina – actor, šašek – player). Obecně platí, že takovýto typ hrdiny vždy reprezentuje ideál dané doby a prezentuje ztělesněný ideál své kultury. Zejména v moderním filmu (velké block busterové trháky, westernové filmy, romantické hrdinství...) je hrdinovo vystupování přímým vyjádřením ideálu, který je často v souladu s celkovým estetickým dojmem hrdiny (například James Dean či Jean Paul Belmondo ve svých filmech vypadají jako hrdinové a také se hrdinsky chovají). Hrdina se v určitých případech samozřejmě může zachovat jinak než podle konvence ideálu či přímo špatně, vždy tak ale musí jednat v návaznosti na prožité události a jeho konání musí mít ve výsledku jakýsi vyšší etický smysl a potenciál, nejen pro něj samotného, ale zejména pro diváka. Klasickým příkladem je hrdina, který se chystá pomstít smrt blízkého člověka. V antickém dramatu (příkladem je Král Oidipus) se často setkáváme s otcovraždou, která měla ve svém dobovém kontextu mnohem větší potenciál a smysl, než by měla dnes, neboť odkazovala na konkrétní proroctví, či přímo odkazovala na hrdinství v podobě vzpoury proti svému, předem danému osudu.

## 2.1 Role hrdiny a antihrdiny v kontextu komediálního potenciálu

Jak už popsal Jaroslav Vostrý na začátku své kapitoly „Umění vystupovat“ [1], když dojde k obsazení role hrdiny hercem, který není apriori herecký typ hrdiny (v dnešní době už bychom samozřejmě takovéto rozdělování hereckých typů nenašli, zejména díky vývoji post moderního dramatu či formám, které se záměrně vzdalují realizmu a samozřejmě také díky dnešnímu mnohem většímu nároku na uměleckou a zejména hereckou pestrost), ale má plnit roli hrdiny (ať už se jedná o umělecký záměr, či nikoliv), nabízí to takovému herci velice široký prostor pro komediální herectví. Najednou má totiž k dispozici nejen práci na postavě hrdiny, ale zejména na postavě, která se hrdinou snaží být. Pro lepší názornost to můžeme chápat jako jakési herectví na druhou – herectví ve vrstvách, nebo jako hraní. V takovém případě můžeme tento charakter chápat jako postavu hrdiny, která je ale zároveň nucena řešit své vnitřní rozpory. Nabízí se samozřejmě otázka, jestli i postava hrdiny, která je obsazena hercem hrdinského zjevu, neřeší své vnitřní rozpory. Samozřejmě tomu tak v obecné rovině je. Pokud však přemýšlíme o hrdinovi v širším a komplexnějším hereckém nároku a v tomto komediantském kontextu, myslíme tím především postavu hrdiny, která o sobě ale ví, že hrdinou opravdu není. To následně nabízí pro herce širokou škálu možností, jak k práci na takové postavě přistupovat. Pokud se pokusím vysvětlit tuto konkrétní problematiku na příkladu mé absolventské role Christyho Mahona v Hrdinovi západu Johna Millingtona Synga, jedním z hlavních vnitřních rozporů Christyho Mahona (zejména v druhé půli hry, kdy už je vesnicí Mayo přijat jako hrdina) je jeho vnitřní ztotožnění se s rolí hrdiny – tedy také otázka, zdali opravdu není tím hrdinou, za kterého jej obyvatelé vesnice Mayo mají. Takový vnitřní rozpor pak herci nabízí nejen komediální, ale také velký dramatický (až existenciální) potenciál pro tvorbu.

Podobně tak, jako přichází Christy Mahon na začátku hry zcela nepolíben svým hrdinstvím do vesnice Mayo, přicházel jsem i já téměř nepolíben hereckou erudicí na DAMU. Tím si samozřejmě naivně nemyslím, že bych došel k nějakému neměnnému a finálnímu konci svého hereckého vývoje. Jsem si ale zcela vědom, že herectví (stejně jako většina faktorů v divadelním prostředí) je věcí nad míru individuální a neustále se vyvíjející, a proto je zároveň pošetilé uvažovat o sobě kdykoliv jako o ideálním herci. Pokud má člověk tendenci se stále zlepšovat a udržet své herectví stále živé, může se samozřejmě považovat za herce vyvrátěného, ale nikdy zcela herecky dospělého.

Abych se mohl dostat přímo k práci na své absolventské roli v divadle Disk, pokusil jsem se svůj přístup k herecké práci popsat na několika příkladech mé herecké tvorby v průběhu svého studia na DAMU.

### **3 Práce na herecké postavě, tvorba postavy**

Je přirozenou pravdou, že divadlo, stejně tak jako i ostatní formy umění, má kromě svého estetického potenciálu také potenciál apelu na diváka, který je založený na autentickém, jedinečném diváckém spolu prožití tématu. I když u některých inscenací převažuje stránka estetická, s čímž se v dnešní době mnohdy setkáváme zejména při muzikálových představeních, či velkých divadelních komediálních produkcích, nemění to nic na skutečnosti, že i u takových inscenací bychom apel na diváka mohli najít, neboť už samotná estetika může být tématem. Divadlo je živým uměním, ve kterém vše probíhá tady a teď v reálném čase, proto je divák vždy neoddělitelnou součástí jedinečného představení. Tato jedinečnost v ideálním případě nabízí divákovi intimní autentické napojení na samotné aktéry. Abychom mohli na jevišti docílit co nejpřesnější divadelní iluze, která diváka bez problému vtáhne do děje, musíme ve stejné míře vystupovat autenticky. Čím vyšší je míra autenticity na jevišti, tím větší je také míra divadelní iluze pro diváka. Samotný pojem iluze samozřejmě není nutně v opozici s pojmem autenticity, protože musíme mít stále na paměti, že herci stále „jenom“ hrají a vše, co se na jevišti děje, děje se v rámci uměleckého obrazu a světa, do kterého nás má inscenace vtáhnout. Jednou z hlavních otázek při práci na herecké postavě tedy je, jak docílit co největší herecké autenticity a jak tuto autenticitu vědomě ovládat.

#### **3.1 Dvojitá autenticita a hledání prostředků, kultivace hereckého projevu**

V prvním ročníku činoherního herectví na DAMU jsem v rámci herecké tvorby pod vedením Tomáše Töpfera pracoval na textu Langerovi Periferie. Zpětně jsem přesvědčen, že jedním z hlavních úkolů této práce nebyla přímo tvorba postavy jako takové (tento nárok v plném rozsahu přišel až v bakalářské inscenaci v druhé půlce studia), ale zejména sama autentická přítomnost v dané situaci s danými okolnostmi, kterou poskytuje konkrétní text. Mým největším problémem, a jsem si zcela jistý, že tou dobou nejen mým, při této práci byla především přehnaná sebekontrola při zkoušení. Tato sebekontrola často funguje jako jakási racionální bariéra při tvorbě, neboť vědomě potlačuje impulsy uvnitř herce, které mají potenciál vést k pravdivému jednání. Přehnaná sebekontrola pochopitelně vychází z hereckého strachu z chyby. Já osobně tento strach vnímám jako strach z nepravdivého, neautentického jednání. Později v průběhu studia jsem pochopil, že je velkou výhodou nebát se omylu, neboť nám omyl dovolí detailně prozkoumat potenciál hereckého impulsu. Při zkoušení by tak měl herec každou chybu vítat, protože tím získává zkušenosti, které mu postupem času pomohou k větší herecké a tvůrčí svobodě. I když jsem při práci s textem Langerovi Periferie na jevišti cítil onu vnitřní hereckou pravdu (tedy vnitřní autentický pocit

herce, že jeho jednání se zakládá na autentickém, pravdivém pocitu, který vychází z empatického napojení se sebou samým), nebyl jsem, především kvůli své nedostatečné herecké praxi, schopen, předat tento pocit divákovi. Touto zmíněnou, nepostradatelnou autenticitou mám na mysli jakousi konkrétní opravdovost, která se projevuje napojením na mou postavu, či na mé herecké nad já, tak jak ho popisuje Michael Čechov ve své herecké cestě<sup>1</sup>.

*„Nositelem třetího vědomí je vámi vytvořená postava. I když je to bytost nereálná, má svůj vlastní nezávislý život a své vlastní „já“. Vaše tvůrčí individualita ho při představení s láskou vytváří.“*

Toto opravdové tvůrčí spojení se sebou samým, pak může herce vést k mnohem pravdivějšímu jednání, které vychází z motivací postavy. Pro větší konkrétnost bych mohl říct, že herec se touto vnitřní autenticitou pokouší dosáhnout stavu naplněného koncentrací, který by nechal postavu na jevišti přemýšlet samu za sebe. Čím déle je tato vnitřní opravdovost hercem udržena při životě, tím lépe se herec udrží v tzv. herecké flow (anglický výraz pro „proudění“ či „tok“). Tento stav bych se nebál označit jako jeden z ideálů herecké práce jak na jevišti, tak při zkoušení. Osobně bych tento stav popsal jako jakousi čtvrtou dimenzi, neboť se jedná o duševní stav herce, který je maximálně koncentrován v situaci. Hercovo tělo i jeho mysl jsou nastaveny na nejvyšší možný výkon, přičemž je v jakémsi nekontrolovaném stavu hereckého napojení a extáze. Mluvím-li o nekontrolovaném okamžiku herectví, je třeba vnímat tuto nekontrolovanost v kontextu stále vědomého sebe scénování herce na jevišti, protože i když je jedním z hercových cílů a ideálů, najít cestu k této flow, stejně tak je jedním z cílů najít i cestu, jak tuto flow opustit zpět ke svému já. Jinými slovy, i v těchto chvílích, kdy je herec ve stavu vytoužené herecké extáze, je třeba mít na paměti, že divadlo je uměleckou formou, předem domluvenou a že samotné herectví by mělo být vždy kontrolované, vědomé, a především divácky sdělné.

*„Nejvyšší citlivost vytváří prostřední herce, prostřední citlivost vytváří množství špatných herců a naprostý nedostatek citlivosti tvoří ušlechtilé herce. Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. U citlivého člověka nitro nesmírně rozesmutňuje hlavu, u herce někdy hlava vnáší pomíjivý smutek do jeho nitra.“<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>2</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

Abych mohl tento princip lépe demonstrovat, uvedu příklad. Pokud má postava na jevišti kupříkladu nést těžký kufr, správným řešením je tento kufr nechat prázdný. V případě, že bychom kufr reálně naplnili, by herec sám za sebe musel řešit reálnou situaci nesení těžkého kufru, kdežto pokud kufr necháme prázdný, herec má velký prostor k vytvoření potřebné iluze váhy kufru. Následně se pak nemusí zabývat situací ve které musí odnést kufr, ale situací ve kterém odnáší kufr jeho postava. Najednou se tedy jedná o stylizovanou situaci odnesení kufru, přičemž to, jakým způsobem je odnesen, vychází primárně z okolností situace a charakteru postavy, která má kufr odnést, nikoliv z reálné situace, která se děje z pohledu herce. K takovéto “flow” jsem se nejbližší během studia herectví přiblížil díky herecké tvorbě s Tomášem Pavelkou, při práci s texty Williama Shakespeara (které se opírají o blankvers) ve čtvrtém semestru studia (konkrétně šlo o ukázkou monologu v blankversu a ukázkou z tragédie Richard III.). Účelem této práce bylo především naučit se jednat slovem v co největší možné míře. Monolog, na kterém jsem pracoval se měl opírat čistě o sílu impulsů, které nabízí samotný text ve spojení s emocí, která text provádí. Úkolem bylo nechat v prostoru volně tvořit naši představivost bez jakékoliv racionální bariéry. V ideálním případě pak dojde k automatickému spojení slova a herecké energie. Absence racionálních bariér nás sice navede do velice abstraktních obrazů, které však mají autentický základ.

Autenticitu, kterou jsem výše několikrát zmínil, můžeme v herectví chápat ve dvou hlavních rovinách.

Tou první je autenticita, kterou pociťuji já, jako herec při tvorbě. Tato autenticita je primárně založena na pravdivosti chování dané postavy, v dané situaci. Pokud budu sám vnitřně přesvědčen o své vnitřní autenticitě, mohu se mnohem více zaměřit na tvůrčí proces zkoušení. Sama vnitřní autenticita samozřejmě není dostatečná. Je třeba mít neustále na paměti, že divadlo je z velké části věcí předem domluvenou, a to nejen mezi samotnými tvůrci, ale také v jejich vztahu k divákovi. Proto je zřejmé, že hlavním cílem tvůrců v divadle bude vždy interakce mezi tím, co se děje přímo na jevišti a hledištěm. Sama společenská konvence v divadle nastavuje vztah, při kterém se divák dívá a herec hraje. I když to zní zcela banálně a samozřejmě, uvědomit si v plné míře tuto skutečnost není v praxi až tak jednoduché.

Zde se dostávám k zmíněné „druhé autenticitě“, kterou by měl pro úplnou funkčnost divadla pociťt divák z hereckého jednání na jevišti. Jakmile je herec v situaci sám pro sebe autentickým a přirozeným (tedy dosáhne potřebné vnitřní autenticity nezbytné pro další tvorbu) nastává fáze, ve které musí velice citlivě hledat míru rovnováhy mezi svou vnitřní opravdivostí a hereckou technikou. Jinými slovy se dá říct, že musí svou vnitřní autenticitu demonstrovat navenek vědomě použitými znaky (viz kapitola zkoušení). I když jsem použil

slovo demonstrovat, je třeba ho v tomto kontextu nechávat pejorativně. Nejde totiž o demonstrování jako předvádění (tedy ukazování či záměrné předstírání), ale spíše jako sebescénování (jak ho popisuje Jaroslav Vostrý<sup>3</sup>). Učení se herecké profesi tedy můžeme chápat jako proces osvojování si těchto znaků, které ale vždy vycházejí z konkrétního, individuálního hereckého já.

### **3.2 Herecká práce s typem, vědomá práce s rytmem, proudění energie**

Ve druhém semestru studií na DAMU jsem měl možnost pracovat v rámci herecké tvorby na Moliérově Tartuffovi pod pedagogickým vedením Reginy Rázlové a v rámci tvorby scénické na komedii dell'arte. Mimo práci s veršovaným textem, který má svůj vlastní rytmus a zpravidla vede herce ke konkrétnímu jednání slovem, byl pro mě tento semestr zlomovým z hlediska práce s energií (jak vnitřní, tak vnější). Mimo zmíněnou práci na herecké tvorbě, jsem měl také možnost zúčastnit se se spolužáky několika workshopů, které nás měli připravit na hereckou práci s typem (typ, pohybové divadlo, práce s maskou).

První workshop, který jsem absolvoval, byl ryze pohybového charakteru pod vedením předního českého představitele pantomimy – Radima Vizváryho. Při tomto workshopu byl kladen velký důraz na fyzickou přípravu herce. Jak už bylo několikrát zmíněno, herectví je uměním velice individuálním, a proto není v tomto smyslu ani fyzická příprava výjimkou. Nikde se asi nedočteme, jak moc má být „správný“ herec fit nebo jaké má mít míry. Obecně bychom ale mohli říct, že herec musí být fyzicky zdatný natolik, aby mu jeho tělesné dispozice a fyzická nebránily naplno projevit jeho vnitřní potenciál.

Důležitým motivem celého workshopu byla práce s energií v našem těle. Pokud dokáže mít herec povědomí o pohybu energie ve svém těle a jejím rozložení, může mnohem vědoměji pracovat se svým tělem jako s celkem. Součástí této přípravy bylo i několik cvičení založených na izolování jednotlivých částí těla. Cílem těchto cvičení byla schopnost odehrát konkrétní emoci pouze za pomoci zvolené části těla. Pro osvojení takového umu, je zapotřebí velká míra herecké představivosti a koncentrace. Takováto konkrétní izolace jednotlivých partií hereckého nástroje nás automaticky vede k mnohem konkrétnějšímu výběru hereckých prostředků. Jedním ze zásadních principů takovýchto izolací, je především možnost přemýšlet o dané části těla jako o celku. Ve výsledku nám pak stačí mnohem menší gesto, které je ale v

---

<sup>3</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

celkovém poměru hereckého prostoru dostatečné, především svou větší konkrétností. V herecké praxi pak herec může volit mnohem přesnější míru potřebného gesta.

Jako určitou formu těchto izolací můžeme chápat také práci s maskou, ke které jsem se dostal v rámci dalšího workshopu, tentokrát se zaměřením na herectví typu pod vedením Martiny Krátké. Pro práci jsme využívali především tzv. neutrální masky. Jak už sám název napovídá, tyto masky jsou specifické především svým neutrálním, nijak emočně zbarveným výrazem. Nacházejí se tak v jakési emoční rovnováze. Tyto masky jsou často přirovnávány k pocitu nebytí nebo smrti. V případě Jacquese Lecoqa, výrazného francouzského herce a lektora, který s touto maskou často pracoval, má vyjadřovat jakýsi klid a soulad s přírodou. Z vlastní zkušenosti jsem také toho názoru, že herec při práci s touto maskou opravdu pociťuje určitou ambivalenci citů, díky pocitu herecké nahoty, kdy herec nemá možnost vyjádřit se za pomoci mimiky a pocitu herecké svobody, která vychází z jakéhosi domnělého úkrytu, který maska nabízí. Největší potenciál práce s touto maskou je především v samotném uvědomění si, jak potřebná je pro nás při herectví mimika. Pokud je herec připraven o mimiku, která je za normálních okolností jeho nepostradatelnou výrazovou složkou, nutí jej tato skutečnost automaticky a mnohem přirozeněji k větším gestům. (...) Další benefit, který jsem díky práci s neutrální maskou poznal, je velká míra svobody. Uvědomil jsem si, že maska při herecké práci přináší kromě svého charakterotvorného smyslu (v případě neutrální masky bychom za tuto charakterotvornost označili právě její neutrální výraz) také velkou míru jakéhosi tvůrčího bezpečí. Pokud se herec nemůže spolehnout na svůj obličej, jeho vnitřní tvůrčí energie jako by sama hledala možnost, kudy se dostat ven. Po krátkém čase práce s neutrální maskou jsem měl potřebu být mnohem pružnější a rychlejší, potřebu mnohem více dávat najevo, jak se tvářím (v kontextu vyjádření se) skrze svůj postoj a gesta.

S maskou jsem se setkal také ve třetím workshopu, pod vedením Daniela Hrbka, který byl zaměřen konkrétně na herecké typy komedie dell'arte a jejich charakteristiku. V tomto případě už se nejednalo o masky neutrální, ale přímo masky typu komedie dell'arte, které můžeme označit za expresivní. I když je princip práce s maskou téměř stejný, podstatným rozdílem je samotná rozdílnost typů komedie dell'arte. Každá maska tedy odkazuje na konkrétní herecký typ (Harlekýn, Kolombína, Pantalone, Capitano..), který se vyznačuje svým osobitým charakteristickým chováním a také paletou konkrétních pohybů (mileneček vlaje po prostoru za svým srdcem, capitano se prsí jako páv...). V tomto případě má každá maska za úkol svým pevným výrazem vyjádřit hlavní charakterotvorné rysy daného typu. Hereckým úkolem pak je především doplnit tento stereotyp o potřebný pohyb. Sama komedie del arte je velice náročnou hereckou disciplínou, která kromě kvalitní fyzické zdatnosti vyžaduje také



velkou míru imaginace. Z hereckého pohledu se zde totiž nesetkáváme s žádným pomalým, přemýšlivě filozofickým typem postav. Každý typ v komedii del arte má jeden zřejmý cíl a téma, ke kterému spěje skrze hravost a nápaditost. Postavy typu v tomto žánru žijí okamžikem a rozhodují se na základě situačního okamžiku, což vede k velmi rychlému přemýšlení postav a velkému potenciálu pro herecké stříhy, gagy apod.

Pamatuji si, že jsem do práce s Reginou Rázlovou vstupoval s jistou mírou frustrace z předchozího semestru, kdy jsem pracoval pod vedení Tomáše Töpfera na textu Langerovy Periferie. Cítil jsem velkou potřebu zlomit v sobě cosi nehmatatelného, co mi překáželo dostat nakumulovanou tvůrčí energii mnohem více na povrch a mnohem lépe si tak osvojovat ony znaky a prostředky, které by mi pomohli k sebe vyjadřování na jevišti. Právě tento pocit (zpětně mohu také s klidným srdcem říct, že společně s pocitem strachu z nuceného odchodu z akademie) mě motivoval ještě více zbystřit veškeré své herecké smysly. V několika cvičeních jsem pracoval na míře energie a vědomé práci s rozfázováním energie v jednotlivých emocích. Často jsem se pochopitelně potýkal s nežádoucím hereckým přepětím, ke kterému zpravidla dochází v momentě, kdy se herec snaží potřebnou autenticitu dohnat na sílu a zvenku. Čím více se však herec pokouší zahladit stopy nepravdy zvýšením intenzity hlasu nebo zatínáním svalů, tím více je pak toto přepětí vidět z pohledu diváka. To však nevylučuje skutečnost, že určitá míra napětí je na jevišti vždy zapotřebí. Minimálně při pocítění prvotních impulsů, které přicházejí z mého hereckého já, je potřeba vždy dostatečně zmobilizovat veškerou svou energii. Vypozoroval jsem, že pocitově se tato celková energie koncentruje ve středu našeho těla. Naše tělo je po zapojení tohoto centra v napětí, což nám usnadňuje lépe a bystřeji tvořit. I když je postava na jevišti v relativně klidové poloze, sedí, leží, či se vůbec nehýbe, je vždy zapotřebí mít toto centrum zapojené. Pamatuji si, že vědomé zvyšování mé energie při zkoušení (které se nerovná míře energie, kterou bych zvolil v běžném civilním životě), mi pomohlo mnohem lépe pochopit samotný princip jevištní stylizace. Začal jsem mnohem vědoměji pracovat s celkovým napětím, jako bych se snažil každý impuls v momentě jeho zachycení vytlačit do mnohem větších gest, které ale nebudou postrádat autentický základ. Pokud se například pokouším zahrát konkrétní vůni květiny, je nejvýhodnější připomenout si reálný zážitek konkrétní vůně z civilního života. Z celkového energetického vyzařování se pak takovýto rozvinutý impuls stává autentickým pro diváka, i když není založen na konkrétní vůni květiny na jevišti. Pro lepší práci s těmito impulsy je také potřeba těžit vždy z co možná nejnítěrnějšího osobního zážitku.

V kontextu práce s energií se nesla i samotná práce na Moliérově textu. Pracoval jsem na dvou dialozích. Tím prvním byl dialog, ve kterém se Tartuffe poprvé vyznává Elmiře. Jako první vzpomínka na tento semestr herecké tvorby se mi vybaví, jak jsem neustále dokola opakoval monolog, při kterém jsem kromě veršovaného textu musel běhat po prostoru, skákat a pouštět se do decentní akrobacie až do absolutního vyčerpání. Právě neustálé a maximální fyzické vypětí mě postupně navedlo na potřebu rozfázovat si mnohem přesněji veršovaný text a jeho rytmus spolu s mým pohybem po scéně. Je třeba mít na paměti, že i v případě, že se žánr zakládá primárně na stylizaci (jako například ve zmíněné comedii dell'arte), vždy musí tato stylizace vycházet z autentického pocitu, který je stylizací korunován. K primárnímu rozfázování a strukturování textu při mé herecké práci dochází již na čtených zkouškách, kde si tlustou čarou v textu odděluji jednotlivé mikro situace. Tato příprava mi pak pomáhá mnohem lépe pracovat s mou hereckou energií v dílčích situacích, které vedou k tématicky potřebným vrcholům.

Touha být při herectví autentickým je nezbytností. Musíme ji však brát zejména jako jeden z mnoha předpokladů herecké tvorby, neboť je při hraní „pouze“ jakýmsi odrazovým můstkem, který může z hercových individuálních vnitřních pocitů díky jeho rozvaze, technice a potřebnému nadhledu vzrůst až ke konkrétnímu jednání postavy.

## 4 Proces zkoušení, umění být přítomný

Zkoušení s hereckým partnerem je velice křehký proces, který vyžaduje velkou míru tvůrčího napojení v několika různých rovinách. I když by měl herec přistoupit ke zkoušení až v momentě, kdy má co nabídnout a co zkoušet (tedy v momentě, kdy má jasné obrysy své postavy, umí bez větších problémů text a má v hlavě načrtnuty obrysy jednání včetně konkrétních nápadů na řešení situací), není výhodou za každou cenu lpět na své připravené představě, protože se tak sám ochuzuje o potenciálně mnohem lepší řešení situací, které může zkoušení v rámci tvůrčího napojení přinést. S osobní zkušeností vím, jak nepříjemné je, když mi herecký partner (nebo režisér) předehrává, nebo mi vysvětluje, jak se musím na jevišti pohnout, abych vyhověl jeho připravené představě. Tato problematika dle mého názoru velice úzce souvisí s empatií k inscenaci jako k celku. Herec by měl mít vždy na paměti, že jeho úkolem je především dopomoci k vytvoření co možná nejpřesnější a nejkonkrétnější divadelní iluze. Herecké ego a touha po co největším zviditelní by nikdy neměla tento záměr předběhnout. Toto riziko přichází v momentě, kdy herec cítí ono spojení s divákem, které ho může nakopnout k zbytečné přehnané teatrálnosti, což nakonec celkovému dojmu uškodí. Mnohem horším případem je potom situace, kdy je herecký vědomý záměr být co nejvíce vidět nebo působit co nejlepším, i když neopodstatněným, estetickým dojmem (pro větší názornost bych to mohl označit jako banální touhu herce, být za každou cenu při herectví hezký). Všechny tyto zmíněné herecké nešvary odvádějí pozornost od samotné koncentrace na herecký výkon.

Abychom udrželi proces zkoušení stále živý, nezbytným předpokladem je umění být stále přítomným (v kontextu být přítomný za postavu v situaci, ve které se nachází). Tato schopnost je založena na hercově koncentraci a jeho komplexním balíčku hereckých předpokladů, který bychom mohli označit za herecký talent. Součástí tohoto balíčku předpokladů je bezpochyby schopnost být při hraní empatickým. K hereckým kolegům, k režisérovi a v neposlední řadě samozřejmě k divákovi. Do jaké míry je herec takové empatie schopen je velmi dobře vidět na improvizaci. Může se jednat o improvizaci nechtěnou (do které se může herec dostat například po výpadku textu, kdy je nucen vyřešit situaci alternativním způsobem, než na který byl připraven), či můžeme improvizovat záměrně (v rámci herecké přípravy, cvičení na herecké napojení, či v případě, že je v inscenaci předem dohodnuto místo, ve kterém se bude počítat s prostorem pro improvizaci). Improvizace by měla mít při herecké přípravě vždy své místo. Pro improvizaci existuje několik nepsaných pravidel. Jedním z hlavních pravidel, je pravidlo negování. Abychom v improvizaci stále

jednali a udrželi ji tak v živosti, je třeba všechny nabídky hereckého partnera přijmout a na nic neříkat ne. I když se tím situace ubírá směrem, který je pro mě nekomfortní, je třeba nabídku přijmout a v ideálním případě ještě přidat (když v improvizaci například můj kolega položí otázku, zdali budeme tančit, správnou odpovědí je, že ano a ještě k tomu navrhnou konkrétní tanec). Tímto principem zabráníme případnému spadnutí řemenu tempa a rytmu dané situace, či zbytečnému zacyklení. Improvizovat se také vyplácí z důvodu navození pocitu herecké nahoty, při které je mé vnitřní herecké já (Čechov a herecké nad já, citát..?) nuceno rozhodovat se na základě okolností tady a teď, při kterém jsme nuceni upozadit svou přehnanou sebekontrolu, čímž můžeme dojít k mnohem autentičtějšímu a kreativnějšímu jednání, neboť vychází přímo z mého tvůrčího já. I když považuji improvizaci v rámci hereckého tréninku za velice přínosnou, bohužel jsem se s ní (kromě zmíněných workshopů) za dobu svého studia nepotkal jako se samostatným předmětem, což je z mého pohledu velká škoda. Myslím si, že pravidelným tréninkem improvizace herec nejen že nabude bystřejší schopnosti improvizovat, ale také bude schopen řešit situace na jevišti mnohem rychleji a přesněji. V rámci improvizace se člověk nikdy nevyhne situacím, ve kterých se cítí trapně. Právě trapnost je ale potřeba respektovat, ba dokonce vítat. Čím dříve se člověk před svými hereckými kolegy, či spolužáky vymáchá ve své trapnosti, tím rychleji také ztratí stud, který mu (často nevědomě) brání ve svobodné tvorbě.

#### **4.1 Divadlo jako hudba**

Jak už jsem zmínil, empatie pro inscenaci a její tempo, rytmus je nezbytnou potřebou herce. Spolu s hudebním sluchem a hereckým stříhem, tvoří z mého mladicky ambiciózního pohledu jedny ze základních pilířů hereckého předpokladu, který může herce dovést až k oné vytoužené jevištní svobodě. Právě pečlivé naplnění těchto aspektů může pak herce dovést až k automatickému, ale stále tématickému jednání na jevišti. Může se mnohem více spolehnout na své tělo a jeho impulsy, aniž by při tom přestal přemýšlet. Problémem je, že tato empatie pro rytmus (kterou bychom v jistém směru mohli označit za hudební sluch), je do velké míry věcí vrozenou. Z tohoto důvodu je velmi těžké tuto schopnost získat až v průběhu studia herectví. Na druhou stranu můžeme určitě pravidelným tréninkem takový smysl zlepšovat a postupně zbystrit. Slouží nám k tomu nejrůznější herecké cvičení na koncentraci a napojení, pohybově rytmická cvičení a samozřejmě také tanec. Tanec je zpravidla veden hudbou, která vede tanečníky v jasně daném rytmu. Tento rytmus pak oběma složkám pomáhá spolupracovat na celkovém uměleckém obrazu. V herectví bychom takový rytmus primárně hledali v rytmicizaci replik. Jako ideální příklad je možné uvést znovu zmíněný veršovaný jambický hexametr v

podobě alexandrínského verše u Tartuffa ve druhém semestru, u kterého se dá tento rytmus skrze rým hledat mnohem snadněji než u textu nerýmovaného, což ale neznamená, že nerýmovaný text takovým rytmem nedisponuje. V tomto případě můžeme dále zmínit jakékoliv zvuky vycházející jak z herce, tak z předmětů na scéně včetně scénické hudby. Kromě zvukových projevů můžeme dále chápat jako součást takového rytmu například rychlost pohybů herce, která mění tempo inscenace. Mluvíme-li o takovém rytmu na jevišti, můžeme jej také chápat jako určitý nepřetržitý proud vjemů, neboť ticho, které vzniká pauzami má vždy své opodstatnění a význam (pokud pochopitelně nepočítáme herecké pauzy, vzniklé zapomenutím repliky, hereckou nepřítomností v situaci nebo jakékoliv nezmotivované navození ticha). Součástí herecké práce je tedy také vědomá a velmi přesná práce s pauzou. Kdykoliv se při zkoušení má postava dostat do situace, ve které je potřeba z hlediska čistoty celkového jevištního obrazu, tlustěji podtrhnout fáze procesu přemýšlení, v uších slyším promlouvat své herecké já, které opakuje „Čas...čas...čas“. Tento apel nám při herecké tvorbě velmi často opakoval Tomáš Pavelka, když jsme se pokoušeli při zkoušení vybudovat potřebné napětí, které pocitově zahustí situaci.

Tyto společné rysy, které herectví z mého pohledu sdílí s hudbou, vedou (za předpokladu nejlepšího možného výkonu všech složek, podílejících se na jevištní či hudební interpretaci) k estetickému potěšení diváka a jeho smyslů, což je ostatně jedním ze základních cílů divadla. Tento divadelně hudební potenciál při herectví se zpravidla nejlépe demonstruje na komediálním herectví, kde je vědomá práce s rytmem nutností. Čím lépe a přesněji si je herec vědom rytmu, tím lépe může následně pracovat s hereckým stříhem a tvorbou gagů.

## 5 Hrdina západu

V této části mé práce se pokusím co možná nejpřesněji a nejsubjektivněji popsat svou hereckou praxi v divadle DISK, kde jsem měl možnost zúročit své poznatky z herecké tvorby napříč studiem. Jelikož se našemu ročníku bohužel za dobu studia nepodařilo okusit kouzlo opakovaného hraní našich klauzurních prací před diváky (mimo jiné i díky pandemii, která studium nekompromisně přerušila), dostali jsem tuto možnost až v Divadle DISK. I když jsem se zatím konkrétně nezmínil o hereckém přístupu k reprízám, považuji za důležité chvíli jim věnovat.

Při herecké práci je velmi důležité nezapomínat, že většina inscenací má ambice opakovaného uvádění před diváka. Tuto skutečnost je třeba mít na paměti již při samotném zkoušení. Na první pohled se samozřejmě může zdát, že herectví, které má za cíl vědomě, avšak autenticky dávat možnost vzniku situacím na jevišti tady a teď, z logiky věci stojí v jisté opozici proti samotnému aspektu opakování a recyklace. V kontextu autenticity je však potřeba o herectví uvažovat ještě v další rovině. K otázce: „Jak docílit autenticity na jevišti“ se tedy přidává otázka: „Jak docílit autenticity na jevišti opakovaně?“ Při samotném zkoušení tedy herec nemá za cíl jen dosáhnout autenticity, ale také musí být schopen vytvořit si myšlenkově pohybovou mapu, která mu této autenticity pomůže dosahovat opakovaně. Tato myšlenková mapa většinou vychází ze spojení mluveného slova s pohybem v prostoru. Tento princip je velmi podobný principu svalové paměti, kdy je naše tělo automaticky samo vedeno k jistým pohybům, na které je opakovaně zvyklé. Z hlediska praxe tohoto aspektu herectví je tedy velkou výhodou, zejména v pozdější fázi zkoušek, spojovat si pohyb v prostoru s textem. V ideálním případě pak herec nemusí obětovat tolik ze své pozornosti těmto ryze technickým aspektům hereckých prostředků jako je stylizovaný pohyb (ne nutně expresivní, ale spíše stylizovaný ve smyslu scénovaného pohybu na jevišti), či dobrá a spolehlivá textová paměť. Jak už jsem se zmínil v předešlé kapitole, obecně můžeme říct, že čím více se může herec spolehnout na své tělo, tím více se pak může zaměřit na ono autentické bytí (jak na jevišti, tak i v postavě), které je v konečném důsledku primárním cílem. I když se na první pohled může zdát, že se jedná o lehký úkol (úkol racionálního charakteru, kdy přesně víme, na čem konkrétně máme pracovat), schopnost převést konkrétní představu pohybu svého těla do přesného a totožného provedení patří k těžko dosažitelným hereckým ideálům, ke kterým herec směřuje.

Co se týče následné praxe tohoto hereckého opakování, princip repríz herce mimo jiné udržuje v herecké kondici. Díky opakovanému hraní má herec za pomoci publika možnost

vybrousit své herecké prostředky v inscenaci a mnohem lépe se pohybovat v celkovém, uceleném obraze hlavního tématu inscenace. Čím více se daná věc hraje, tím více má herec na jevišti možnost zdůraznit, co má být zdůrazněno ve slově či v gestu a také může mnohem lépe pracovat s energetickými vrcholy dílčích situací. Pokud uvážíme skutečnost, že herec je nucen na každém představení vystoupit před jiným publikem, znamená to, že je tedy také nucen volit takové herecké prostředky, které jsou konkrétnímu publiku úměrné. Takové změny bychom samozřejmě ve většině případů hledali jen v dobrých nuancích, neboť se povětšinou jedná o případy tempa a rytmu, které často vznikají čistě kouzlem okamžiku, nikoli o konkrétní charakterotvorné změny. Nejjednodušší demonstrací nám může být situace, kdy je herec při hraní opakovaně a ve stejné situaci odměňován diváckým smíchem za svůj důvtip (většinou se jedná o stránku humoru, může se však rovněž jednat o hercovu artistnost, kreativitu nebo jakýkoliv nečekaný herecký zvrát). Když je následně herec po několika reprízách schopen vyzorovat tato konkrétní místa, může je mnohem lépe načasovat a modelovat na základě aktuálního napojení s divákem. Právě ono kouzelné napojení, které v takových situacích často nastává spojuje herce s divákem na nejtencí možné vzdálenosti od třetí stěny. Herec, kterému se v těchto situacích podaří doslovit pointu a získá si tak na chvíli mnohem větší část divácké pozornosti, dokazuje před divákem svým konáním přehled o svém herectví a velkou míru porozumění situaci (jak situaci, ve které se nachází postava, tak v situaci herce na jevišti, který postavu hraje), čímž jako by záměrně připomínal onu jedinečnost a neopakovatelnost okamžiku. Většinou se zde také setkáme s jistou mírou práce s hereckým zcizením a záměrným porušováním divadelní iluze čtvrté stěny. Osobně ve mě tyto momenty v inscenaci (jak při mém hraní, tak při mé návštěvě divadla v roli diváka) vzbuzují velké sympatie. Svými slovy jsem si ve svém hereckém deníku tento stav popsal jako metafyzický dialog herce s divákem, přičemž herec demonstruje svůj přehled na jevišti přiznaným pohledem herce hrajícího postavu v situaci. Velkým rizikem je zde míra exprese, kterou herec zvolí, přičemž musí vždy respektovat rytmus situace, ve které se zrovna pohybuje. Zkrátka a dobře herec v těchto situacích nesmí svému hereckému egu dovolit, aby tyto chtěné nechtěné výhybky, či herecké exhibice negativně neupozadily hlavní téma inscenace. Takové riziko herecké sebestřednosti je samozřejmě pochopitelné, neboť právě tyto divácké odměny v podobě smíchu, či koncentrované pozornosti jsou pro herce energetickým motorem.

Hned první absolventská inscenace, kterou jsem společně s mým hereckým ročníkem v druhé půlce třetího ročníku studia na DAMU v divadle Disk začal zkoušet, byla zároveň inscenací, ve které jsem měl příležitost, pracovat na své absolventské roli. Jako naši první inscenaci si

Vít Kořínek (režie) a Monika Hliněnská (dramaturgie) vybrali tragikomickou hru z pera irského dramatika Johna Millingtona Synge – Hrdina západu (premiéra 23.9.2021 v divadle Disk). Hra byla poprvé uvedena v Abbey Theatre, kde figuroval Syng mimo jiné jako jeden ze zakladatelů, v Dublinu dne 26. ledna 1907 pod titulem *The Playboy of the Western world* a svou nemilosrdnou sondou do světa irského zapadlého světa vzbudila v tamní společnosti irských nacionalistů a republikánů velký rozruch, neboť hru považovali za veřejnou urážku irského lidu.

Jedním ze základních pilířů tohoto dramatu je zejména velice poetický jazyk irského venkova. Jelikož měl Syng sympatie k lyričnosti irské řeči, Hrdina západu je napsán jazykem hiberno – angličtiny, která je silně ovlivněna irskou mluvou s keltskými prvky. Tento stylizovaný prvek v Hrdinovi západu promlouvá skrze Syngovy postavy až básnickým jazykem. Pamatuji si, když jsem se poprvé dostal k záznamu inscenace *The Playboy of the Western World* irské divadelní společnosti *Druid Theater Company* s Mickem Lallym v hlavní roli Christyho Mahona (režie Garry Hynes), pro mne, jako laika v irském jazyce, bylo naprosto fascinující pozorovat, jak velké a funkční symbióze jsou herci spojeni s textem. Dialekt, který ve svém díle J. M. Syng použil, má velmi lyrický, zpěvný a stylotvorný charakter, který v tomto případě, kdy byla předloha zpracována přímo irskými herci, z mého pohledu naprosto smysl bariéru mezi textem a jednáním postav na jevišti. My jsme měli možnost pracovat s velice kvalitním překladem prof. PhDr. Martina Hilského, CSc., dr. h. c., MBE, kterému se tento jazykově lyrický princip podařilo skvěle zachovat.

V následující části jsem se pokusil popsat svou cestu k hledání postavy Christyho Mahona v této absolventské inscenaci, přičemž jsem se primárně opíral o poznámky ze svého hereckého deníku, který jsem si po čas zkoušení pravidelně vedl, ze zápisu některých režijně dramaturgických připomínek, zápisu pedagogických doporučení a připomínek týkajících se herecké techniky a také ze svých zkušeností z odehraných repríz v divadle Disk. Mým cílem v této části nebylo vypracovat dramaturgický rozbor tohoto díla, ale zejména co možná nejpresněji reflektovat stěžejní momenty procesu přípravy na roli z mého subjektivního hereckého pohledu, objasnit některá má konkrétní řešení stěžejních situací ve spolupráci s režisérem, reflektovat tvorbu postavy a charakteru Christyho Mahona a zmínit některé překážky a poznatky, které byly s touto prací spojené. Má reflexe tedy vycházela primárně z naší konkrétní interpretační zkušenosti s tímto textem.



## 5.1 Hrdina západu, jeho děj a téma

Jak už jsem výše zmínil, děj tragikomedie *Hrdina západu* nás přivádí do zapadlé vesnice Mayo, která se nachází na pobřeží v nejzapadlejších koutě Irska. I když bychom mohli děj zasadit do doby vzniku samotného textu, tedy kolem roku 1907, atmosféra vesnice a myšlenkové pochody jejích obyvatel odkazují spíše na stagnaci ve 13. století. Lidé jsou zde naivně upřímní a žijí s určitou absencí dospělosti, přičemž nežijí pro své hodnoty, ale pro konkrétní absolutní okamžiky. Věří na nadpřirozené bytosti a nestvůry, postrádají smysl a cit pro ironii, jsou přehnaně důvěřiví. Do této zapomenuté vesnice (konkrétně do hospody Michaela Jamese Flahertyho) se nedopatřením dostává Christy Mahon, ztrhaný mladík, utíkající napříč Irskem, který se následně prořekne, že ze vzteku zabil svého otce. Ke svému překvapení ale není odvrhnut ani předán četníkům. Postupně začíná být za svůj čin otcovraždy obyvateli vesnice adorován, nemá nouze o uznání, či o přízeň žen a je prohlašován za hrdinu západu. Čím více je pak Christy okolím představován jako hrdina, tím více se mu začíná dařit. Objevuje své možnosti, o kterých do té doby nevěděl, nachází opravdovou lásku, a i když o tom před svým příchodem ještě nevěděl, začíná polemizovat nad otázkou, zda-li opravdu není oním hrdinou, za kterého jej obyvatelé mají. Zanedlouho však vyjde na povrch, že se až tak o hrdinský čin nejednalo, neboť do vesnice přichází také Christyho otec, který má být údajně rozpůlený rýčem. Naštěstí nestihne udělat očekávaný poprask a setkává se pouze s vdovou Quinovou, která pohotově zachraňuje Christyho, zejména protože v něm vidí potenciál pro svůj obchodní i osobní užitek, čímž ho má v hrsti. Christy se tedy zatím s otcem nepotkává a díky úmluvě s vdovou Quinovou se může spokojeně vrátit ke svému hrdinství. Christymu se daří víc a víc. Z roztěkaného mladíka se najednou pomalu začíná rodit dospělý muž. Všechno jde dobře, a dokonce se schyluje ke svatbě s dcerou místního hostinského Margaretou Flahertyovou (zvanou Pegeen Mikeova). Než však k svatbě dojde, do vesnice se znenadání vrací otec Christyho, aby si s ním vyřídil účty. Poetická iluze hrdiny se tedy po konfrontaci rychle boří. Obyvatelé vesnice v čele s Pegeen se tedy dozvídají pravdu o údajné hrdinské vraždě a cítí se podvedeni. Sympatie se stříhem promění v antipatie a vesnice je připravena Christyho lynčovat. Pomocná ruka nepřichází ani od vdovy Quinové, neboť té je jasné, že na další lest už je příliš pozdě. Christy je okolnostmi zahrán do kouta, až na poslední chvíli popadne rýč a před zraky všech otce znovu udeří. I když je přesvědčen, že svým činem potvrdil své hrdinství a vše se tedy může vrátit do stejných kolejí, vesnice jej nepřijímá a se strachem se ho chystají pověsit. V posledním okamžiku ale opět přichází znovu domněle mrtvý otec Mahon, aby si syna odvedl domů. Christy nakonec souhlasí, ale díky zrcadlu, které mu obyvatelé vesnice Mayo nastavili, ví, že dospěl a že svůj život od teď

povede jen po svém. Spokojený otec tak odchází s Christym zpět domů a ve vesnici jde život dál ve stejných kolejích jako před příchodem hrdiny západu. Skutečnost si uvědomuje pouze Pegeen, která tak přišla o své jediné možné vysvobození.

Hrdina západu je ve své obecné rovině studií lidské omezenosti. Hlavní téma vychází z generačního střetu Christyho Mahona se svým otcem, přičemž je Christy v pozici mladého, dospívajícího člověka, který si hledá své místo ve světě i v sobě samém. Hrdina západu detailně ukazuje příběh mladého muže, který je na začátku v roli outsidera svou vnitřní frustrací doveden k fatálnímu činu. Souhrou několika náhod a nedorozumění se najednou dostává do role všemi obdivovaného a uctívaného hrdiny, ve které za pomoci všeobecné podpory okolí později objevuje své upozaděné schopnosti. Ona náhodná souhra okolností vychází především z všudy přítomné nedospělosti jedince, který je ale konfrontován s nedospělým světem (obyvatelé vesnice Mayo obdivují Christyho za jeho vyprávění o vraždě svého otce, která vycházela z emoce, kdežto na konci po přímé konfrontaci se stejným skutkem reagují zcela obráceně). Téměř dětská naivita většiny postav ve spojení s lyrickým stylizovaným textem dává prostor velké upřímnosti a citlivosti jednotlivých sdělení, které se odehrávají na pozadí mladé a čisté lásky mezi Christy Mahonem a Pegeen Mikeovou.

Dalším podstatným dílem tématu je lidská schopnost sociální adaptace založená na úsudku okolí, ve kterém se jedinec pohybuje. Čím více člověku jeho okolí předkládá, kým je, tím pravděpodobněji se takovým předobrazem stane. Čím více okolí člověka motivuje, tím pravděpodobnější je jeho úspěch.

## **5.2 Hrdina západu, styl a herecké prostředky**

Prvním velkým úkolem v přípravné teoretické fázi zkoušení, bylo přesně si definovat, kdo je postava Christyho Mahona, abych mohl co nejlépe najít potřebné paralely se sebou samým, ze kterých budu moci dále sbírat potřebný materiál k tvorbě. Abych mohl co nejdříve naplno hledat cestu ke své herecké postavě, je velkou výhodou dopředu si ujasnit co možná nepřesnější představu o mé postavě. Tato představa měla být jak vnějšková, tak vnitřní (vzhled postavy, charakter postavy). Čím konkrétnější představu o své postavě herec má, tím lépe může najít správné motivace k jednání. Samozřejmě se tato představa v průběhu procesu zkoušení často mění, neboť základním kamenem zkoušení je proces tvorby a hledání. Tato konkrétnost v představě nám však pomůže především na prvních aranžovacích zkouškách, které bývají většinou z hereckého hlediska velmi náročné, neboť v této fázi ještě nemá nasbíran potřebný materiál k tvorbě a není dostatečně zabydlen ani v prostoru ani v situaci.

Právě z tohoto hlediska je výhodou, mít možnost odrazit se při zkoušení od konkrétních, předem připravených představ, které mohou být impulsem ke konkrétním jednáním.

Má představa o Christym, od které jsem se na začátku práce odrážel, vycházela z několika základních a reálných aspektů, které jsou patrné z textové předlohy a které jsou nepostradatelné pro celkový děj a téma. Christy je mladý muž (jako pomůcku pro větší konkrétnost jsem si Christyho věk určil stejný, jako byl věk můj), který je nespokojen se svým aktuálním životem. Okolí jím opovrhuje, nerozumí si s otcem, nedělá věci tak, jak by sám chtěl a doposud nenašel svou vlastní cestu. Právě tato absence osobní svobody a dialogu jej přiměla, izolovat se od okolního světa. I když postava Christyho, kterému je celý život křivděno, svádí spíše k soucitu, není příliš výhodné, jak jsem během některých zkoušek postupně zjišťoval, stavět postavu jen na tomto aspektu (přece jenom se pohybujeme v žánru frašky a postava rozervaného, ukřivděného chlapce, který tímto spíše inklinuje k romantickému hrdinovi by nás mohla odvádět k zbytečnému stereotypu). Zaměřil jsem se tedy i na fakt, že Christy sice žil bez možnosti prosazovat se, ale sám se o změnu také nesnažil, čímž se mimo jiné i svou vinou zacyklil do jakési nespokojené stagnace. Tato informace byla pro mne přímým odkazem na jeho mladou a nedospělou povahu. Ze své vlastní zkušenosti si pamatuji, jak nespravedlivé se zdálo být období puberty a dospívání, kdy měl člověk pocit, že byl sám a nepochopen. Právě tento neustálý pocit křivdy, který z Christyho místy dělal nespokojeného, zakomplexovaného fracka, mi pomohl zejména při zkoušení konce druhého dějství. V této části se Christy nachází na jednom ze svých vrcholů hrdinství, když v tom je poprvé konfrontován se skutečností, že je jeho otec naživu. Aby zabránil velké potupě, žadoní před vdovou Quinovou a nadává na svého otce, který je podle něj strůjce všech jeho křivd. V tomto momentu bylo zapotřebí zdůraznit i tuto „temnou“ stránku Christyho povahy, která je v mnoha ohledech velmi sebestředná. Jelikož jej celou dobu provází reálný strach z pověšení (který je však reálným pouze pro Christyho, neboť otec ve skutečnosti nezabil), pracoval jsem vědomě s projevy tohoto strachu, které na různých místech ukazují Christyho pravý charakter, který se apriori hrdinskému charakteru (zatím) velmi vzdaluje. Nejen že má tento princip vyvažování povahových rysů napříč hrou velký komediální potenciál (především z hlediska ostrého kontrastu mezi člověkem, který se snaží stylizovat do role hrdiny a člověkem, který je pohlcován fatálním strachem), ale také dává divákovi možnost si v pravidelných intervalech připomínat původ onoho hrdinství. Při zmíněné Christyho situaci s vdovou Quinovou (přičemž tou dobou již oba ví, že Christyho otec doopravdy mrtvý není) jsem tyto znaky hledal především v psychologické regresii. Tento pojem označuje stav, ve kterém člověk jako reakci na frustrující podnět použije nevědomý

obraný mechanismus spojený s výrazovými prostředky, které byly typické v dřívější fázi mentálního vývoje. Příkladem je situace, ve které se dospělý člověk při ostré diskuzi začne vztekat jako dítě nebo situace, kdy si dítě jako projev nesouhlasu začne sedat na zem a předstírá, že neumí chodit, i když už chodit umí. Tyto znaky mi pak pomáhaly lépe rozfázovat a analyzovat vyhocené situace, při kterých jde Christymu o život. V obecnější rovině jsem přesvědčen, že herec by se při zkoušení neměl uchýlovat k jednoduchým řešením situací a měl by si záměrně hledat překážky, které musí jeho postava v oné situaci řešit. Pokud není má postava nucena řešit různé překážky (resp. herec si při zkoušení nepřidává různé okolnosti, které by mu pomohli lépe analyzovat reakce své postavy), může pak velice snadno upadnout do neměnné herecké polohy, která pak herce často svádí ke konstatování na jevišti (repliky nejsou potřebně naplněné pravdou), které není ani divácky poutavé ani potřebně dramatické. Konstatování na jevišti zpravidla vede k nenaplnění potenciálu dramatické situace. Čím více si tedy herec klade při hraní překážek, tím větší má možnost poznat skrze jednání svou postavu do větší hloubky, což mu umožňuje vytvořit mnohem komplexnější, poutavější a plastičtější charakter postavy.

### **5.3 Hrdina západu, snížení inteligence postav v kontextu rychlého žánru, konvence žánru**

Jedním z nejzásadnějších problémů, se kterým jsem se při zkoušení potýkal, byl problém aklimatizovat se v konkrétní fraškovité stylizaci celé inscenace. Tato stylizace stojí z mého pohledu na dvou hlavních pilířích. Tím prvním je již zmiňovaný lyricko básnický text, který J.M.Synge ve svém díle použil. Druhým pilířem je, taktéž zmíněná, nedospělost společnosti, ve které se děj odehrává. Tato nedospělost a naivita, kterou je společnost vesnice Mayo prorostlá (což se týká i Christyho, ale ten přichází jako mladý nedospělý člověk do nedospělého stereotypního světa), však nabízí velkou čistotu v uvažování, které, až na výjimku vdovy Quinové, která je intrikářkou, postrádá jakoukoliv ironii. Když například Christy poprvé vypráví o vraždě svého otce, nepoužívá k tomu hrdinských hyperbol, ale jen popisuje, co viděl na své vlastní oči. Onen básnický jazyk tedy vychází ze subjektivního vnímání světa jednotlivých postav. Toto básnictví je obsaženo především v milostných dialogích Christyho a Pegeen, kdy Christy jen popisuje vlastní pocity, čímž omylem zní jako básník. Jeho básnický jazyk, je jedním z atributů jeho povahy, které objevuje až díky příchodu do vesnice Mayo. Toto naivní, obrazové přemýšlení se na postavách projevuje především velmi rychlým rozhodováním v situacích, která často vycházejí z posledního impulsu okolí. Tento způsob uvažování bych zařadil do žánru frašky. Herci pracují s velkou kadencí

hereckých stříhů, které zde dokazují jak impulsivně a naivně postavy jednají. Toto oproštění se od dlouhých a zveřejněných psychologických procesů bylo jedním z nejtěžších úkolů práce na této inscenaci. Pomůckou mi byla připomínka, odkazující se na záměrné snížení inteligence jednotlivých postav. Pokud se budeme vědomě pokoušet snížit inteligenci naší postavy, budeme tak činit především kvůli celkovému zrychlení tempa a rytmu inscenace. Z tohoto principu se také může na jevišti zrodit ona, jinak nepravděpodobná situace, kdy se Christy v prvním dějství prořekne o svém morbidním činu. I když před touto situací vchází Christy do hospody v Mayu zejména kvůli absolutnímu a bezvýhodnému vyčerpání po útěku, svou mladickou výbušností, která reaguje na podněty tady a teď (bez dalších, širších kontextů) se nechá dohnat až do bodu, kdy mu nezbývá než vyjít s pravdou ven.

#### **5.4 Hrdina západu, dramatický oblouk od outsidera k hrdinovi**

Hlavní hrdina díla Christy Mahon, se poprvé objevuje při svém příchodu do hostince M.J.Flaertyho, přičemž má za sebou 11 dní zběsilého, zbabělého útěku od vraždy svého otce. Hned na tomto začátku bylo zapotřebí, uvědomit si, že Christy by do hospody za normálních okolností absolutně nevstoupil. Nepije, nekouří, není pravý „muž“. Což znamená, že jeho únava musela dosáhnout nepřekonatelné meze. Pokud se naše postava objevuje na scéně poprvé, je za potřebí toto entrée nepodcenit, neboť se jedná o první navázání kontaktu mezi postavou a publikem. V případě Hrdiny západu se před Christyho příchodem několikrát avizuje, že se do hospody blíží tajemný, nebezpečný a určitě také obrovský člověk, který evokuje strach (opět je potřeba mít na paměti, onen všudypřítomný strach obyvatel vesnice). Tyto informace, slouží jako ideální podhoubí pro uvedení hlavní postavy na scénu. Očekává se příchod krvelačného, nebezpečného člověka, ale namísto něj se ve dveřích objevuje malý, nenápadný, nedospělý chlapec. Takovýto kontrast (který má obecně v divadle velký komediální potenciál), vtáhne postavu okamžitě do situace, protože je nucena k rozhodování a jednání. V této situaci bylo za potřebí předat divákovi několik základních okolností Christyho příchodu. Christy je na pokraji úplného fyzického vyčerpání, celou dobu je pronásledován paranoickým strachem z četníků a do toho se dost možná poprvé dostává do hospodského prostředí. Je nepsaným pravidlem, že v podobné situaci herec nemůže hrát příliš moc okolností dohromady, především kvůli co největší čistotě hereckých prostředků, na kterých se tyto okolnosti projevují. A proto je potřeba sestavit si jakousi pyramidu okolností, podle důležitosti a dramatického potenciálu. Na první pohled jsem zkoušel brát jako nejdůležitější aspekt právě onu extrémní únavu. Jak se však později ukázalo, zaměření se na únavu (i když stále herecky aktivně hranou), nepřineslo potřebné dramaticko. Uvědomil jsem si, že

pro samotný děj, je nejdůležitějším aspektem strach a nepatřičnost. Tím neříkám, že jsem aspekt únavy vynechal. Tento žánr, samozřejmě ne jako jediný, který můžeme definovat velice rychlým a impulsivním rozhodováním postav, nám nabízí možnost hrát zmíněné aspekty postupně a odděleně. Jelikož jsem si za nejdůležitější aspekt určil strach, nejhlavnějším Christyho cílem bylo získat informaci, že je zde pro něj bezpečno. Tento cíl nutí Christyho k jednání v situaci, ve které se vyskytl poprvé. Z hereckého hlediska jsem situaci řešil rozfázováním této nepatřičnosti, především pomocí rychlých a impulsivních hereckých stříhů (Christy si jde vyčerpáním sednout, ale v poslední chvíli vystřelí s otázkou, jestli se tady neobjevují četníci). Tyto stříhy vždy přeruší konkrétní činnost, čímž definují primární myšlenkový tlak postavy. I když se Christy cítí nepatřičně a chce si jen odpočinout, na otázky, které se týkají jeho osoby a jeho činu, který jej do hospody dostal, reaguje až nelogicky impulsivně. Při těchto reakcích totiž velmi často reaguje na konkrétní jednu otázku, jako by zapomněl na širší kontext situace, ve které se nachází. Reaguje expresivně především na otázky, které se týkají jeho osoby a které se oddalují pravdě.

„Že by krádež?“ „Já nekradu. Já ne! Proč by měl krást syn sedláka, pánbůh mu dej lehký spánek, co kdyby jenom sáhnul po šrajtofli, koupil by tuhle vaši špeluňku a nevšim by si, že má míň peněz.“

Tento příklad názorně vystihuje zmíněný princip. Místo toho, aby Christy jen odsekával odpovědi, aby měl klid od zvědavosti lidí v hospodě, uvrtává jej jeho dotčenost a dětská naivita mnohem hlouběji do situace. Když už není cesty zpět a Christy musí s pravdou ven, nic nehyperbolizuje, ale jen popisuje, jak situaci viděl on sám. Když je následně jmenován hrdinou, začíná postupně objevovat své vlastní možnosti. Z pohledu vesnice je Christyho hrdinství především v tom, že se vzepřel svému osudu. Přemíra emocí jej donutila razantně jednat (vdova Quinová sice zabila svého manžela, ale čistě z racionálního důvodu obohacení, proto se jí takového obdivu nedostává).

„Protivnej a sprostej chlap to byl. Čím starší, tím nerudnější. Já už jsem to prostě nemoh vydržet!“

Obdiv obyvatel jej postupně dostává do většího pohodlí. Nemusí se momentálně bát četníku, všichni jej adorují, je v bezpečí. Přičemž titul Hrdina západu, který obdržel jej nutí jednat z této nové společenské pozice. Velmi důležitou stránkou věci je, že Christy o sobě sice

neprohlášoval, že je hrdinou, ale sám se rozhodl tuto roli přijmout (logicky proto, že se s podobnou situací obdivu nikdy nesetkal). Uvěřil této pokřivené iluzi, což mu umožnilo dívat se na svět jinou optikou. I když se mohl kdykoliv v životě rozhodnout, být hrdinou, nevybral si tuto cestu, protože jej jeho okolí považovalo za absolutní opak. Jeho mladická nezkušenost a nedostatek sebevědomí pomohly k snadnému podlehnutí obou iluzí o něm samém. Jak už jsem zmínil, tento společenský tlak na jedince, který bychom mohli označit za předsudek, je jedním z hlavních témat celého díla. Christyho dospělost se na konci hry projevuje razantním rozhodnutím odchodu nejen z vesnice, která jej obdivovala, ale také od Pegeen, která jej zavrhlá. I když se může na první pohled zdát, že došlo ke generačnímu smíření se svým otcem, já osobně považuji za mnohem důležitější aspekt právě onu fatalitu okamžiku, kdy se Christy rozhodne vzít život do vlastních rukou.

### **5.5 Vztah s Pegeen a práce na Christyho projevech charakteru**

Hned po svém příchodu do vesnice, je Christy okouzlen dcerou hostinského – Pegeen. Téma lásky (první lásky!) je v různých formách přítomné v každém dialogu mezi Christym a Pegeen. Pegeen celý svůj život čeká na svého hrdinu a nikdo kromě snoubence Shawna, se kterým je zasnoubená především z důvodu ekonomických výhod, o ní nikdy neprojevil zájem. Christy neměl nikdy možnost navázat jakýkoliv kontakt s dívkou. Vidíme tedy potenciální vztah dvou outsiderů, a to ve své nejčistší formě. Pegeen samozřejmě také obdivuje Christyho hrdinství, ale zatím ji ani nenapadne možnost intimnějšího vztahu. Christy je atmosférou všudypřítomného obdivu a okolností, že se mu Pegeen líbí, nemotivován vyznat se ze svých citů. Pegeen je unešená Christyho básnictvím, kterým popisuje a vysvětluje věci (i když víme, že ono básnictví je nevědomé). Svým básnictvím je překvapen také Christy, který postupně objevuje své skryté schopnosti, které jsou však, zejména ze začátku hry, projevem Christyho dětské naivity. Tato schopnost opět vychází z jisté obhajoby sebe sama a je spouštěčem dlouhých lyrických monologů o Christyho dosavadním životě, které jsou velmi intimní, obrazové. Situace je podpořena a zahuštěna okolností, že celý tento první dialog probíhá ve vaně. Tato nepatřičnost (Christy je poprvé v dialogu s dívkou a je u toho nahý) mne při práci opět dohnala k potřebě hereckého rozfázování těchto monologů. Skutečnost, že je nahý a i přes to se pokouší Pegeen vyznat, nám pomáhá zdůraznit závažnost jeho zaujetí. S upřímností reflektuji, že tyto, na první pohled, intimní, poetické monology, byly jednou z nejtěžších zkoušek na celém procesu přípravy role, neboť nám ukazují Christyho skutečný svět, tak jak jej vnímá.

„Nikommu jsem nikdy neřek, Pegeen Mikova, co povídám teď vám.“ „Tohle jste určitě říkal v každý chalupě a chýši, sotva jste tam zmerčil mladou holku.“ „Povídám, že nikomu jsem nikdy neřekl, co povídám teď vám! Za jedenáct dlouhejch dní, co plahočím se křížem krážem světem, v příkopech ležím, hlubokejch i mělkých, rozhlížím se na východ, na sever, na západ, jih a na políčkách co jsou samej kámen, mokřina a rašelina, já viděl holky smát se, tancovat s mužskejma, laškovat, pěkný holky, krásný holky, holky jako lusk! Ale holku jako vy jsem ještě neviděl.“



## **Závěr**

Jak už bylo několikrát, a nejen v mé diplomové práci zmíněno, herectví je uměním ryze subjektivním a velmi těžko se dá uchopit v teoretické rovině, neboť jakýkoliv popis herecké práce vychází vždy ze subjektivního vnímání jedince. Právě z tohoto důvodu můžeme pozorovat, že i uznávaní, světoví divadelníci se ve svých statích rozcházejí. Za dobu svého studia herectví jsem dospěl k názoru, že tato absence jakéhokoliv dogmatu týkajícího se herecké práce vyplývá především z faktu, že každý herec dává jiným režijním či pedagogickým doporučením jinou váhu, dle svého uvážení. Právě tyto zapsané připomínky a doporučení pomáhají herci pečovat o svou chuť sdílet a tvořit skrze herecké umění. Po rozboru několika mých hereckých poznámek jsem zaznamenal, že jsem plno nedostatků (ať už se jednalo o nedostatky způsobené absencí potřebné zkušenosti, či mé osobní herecké bloky) zlepšil. Některé poznámky jsem v plném rozsahu pochopil až teď při psaní diplomové práce na konci studia, což nicméně může dokazovat můj vnitřní herecký posun, ale také fakt, že hercova cesta k profesionalitě nikdy nekončí, dokavad' má herec chuť být lepším.

Ve své práci jsem reflektoval hlavní a stěžejní momenty mého studia herectví, které mi pomohly zlepšit mou hereckou předvídatost na jevišti a které jsem se snažil demonstrovat na několika konkrétních příkladech z mé herecké tvorby. Ve druhé části své práce jsem se zaměřil na tvorbu postavy Christyho Mahona v absolventské inscenaci Hrdina západu.

Svou práci shledávám přínosnou zejména z důvodu, že reflektuje subjektivní pocity při herecké práci po dobu čtyř let. Ačkoliv si nemyslím, že bych došel k převratným, či novým myšlenkám v hereckém oboru, považuji zpětné reflektování za velmi přínosné z hlediska mého hereckého vývoje. Podařilo se mi analyzovat své herecké zážitky a pojmenovat několik mých doposud nepojmenovaných myšlenek, které se týkají mého fungování při herecké tvorbě. Jsem přesvědčen, že zpětný rozbor takových myšlenek může herci pomoci k mnohem rychlejší, přesnější herecké práci na postavě. Především opakovanou analýzou svých hereckých zážitků a zkušeností se pak může rychleji posouvat na své nekonečné cestě k profesionálnímu ideálu empatického, kreativního herce.

## **Použitá literatura a bibliografie**

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

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

SYNGE, John Millington. Hrdina západu. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Artur, 2009. D (Artur). ISBN 978-80-87128-24-4.

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.

ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. V Praze: NAMU, 2018. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-482-8.

DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7.