

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Teorie a kritika
Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Terra histrionis: Zkoumání hereckého umění

Marie Adamová

Vedoucí práce : prof. Mgr. Jaroslav Etlík
Oponent práce: prof. PhDr. Jan Císař, Csc.
Datum obhajoby: 15.6. 2016
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

AKADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Theory and Criticism

Theory and Criticism

MASTER THESIS

Terra Histrionis: Research of the Art of Acting

Marie Adamová

Supervisor : prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Opponent : prof. PhDr. Jan Císař, Csc.

Date of Presentation: 15.6. 2016

Academic Title: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Terra histrionis: Zkoumání hereckého umění

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 práci jsem se snažila nastínit možnosti zkoumání oblasti hereckého komponentu, herecké tvorby a obecné herecké techniky na podkladě principů české divadelní teorie (strukturálně sémiotické školy), reprezentované Jaroslavem Etlíkem, a českého strukturalismu, reprezentovaného Otakarem Zichem.

V jednotlivých kapitolách postupuji od zcela obecných otázek „Co je herectví a jak jej poznám?“ k jemnější problematice důležitosti vztahu herce a diváka a vnitřní dynamice subkomponentů hereckého komponentu, a to jak v rámci divadelního aktu, tak v rámci přípravy inscenace.

Připravila jsem si tak půdu pro teoretickou argumentaci, pro mne nejdůležitější závěry mého zkoumání: k potřebě vnímání herce jako (v základu) ztvarovaného člověka na scéně; a ustanovení alespoň pracovního názvu nejen pro ustálené zformování vnitřně dynamických vztahů subkomponentů hereckého komponentu, ale také pro pojmenování specifického neurofyziologického naladění herce - "herecká homeostáza".

Právě podle různých nastavení "herecké homeostázy" je totiž možné dělit hereckou práci na herce v činohře, herce v opeře atd. Ukázali jsme si, že to, v jakém druhu divadla herec tvoří své umění není zase tak důležité (jedná se pouze o jedno z mnoha různých a různorodých nastavení herecké homeostázy) - důležité a ustanovující pro používání termínu herec je nejen vědomí záměrné tvorby a jejího procesu, ale také adekvátní vztah s divákem.

V rámci tohoto pojetí hereckého komponentu a jeho práce se pak otevírá možnost zkoumání, výuky a praktického používání obecné herecké techniky, tedy souboru postupů prospívajících tvorbě a výuce herců všech divadelních druhů a stylů.

Celkově se tak herecká tvorba (a potenciálně i výchova, neboť se zde snažím formulovat obecné principy aplikovatelné na všechny druhy divadla, tj. také na divadlo amatérské atd.) osvobozuje od zbytečných žánrových a slangových pojmenování, očišťuje se a otevírá.

Abstract

In my thesis I focused to open the possibilities of research of the area of acting component, actors creation and general acting technics on the basis of principles of the Czech theatre theory (semiotic structuralism), represented by Jaroslav Etlík, and Czech structuralism, represented by Otakar Zich.

In separated chapters I follow the line of thinking from the most common questions as „What is acting and how could I recognize it?" towards a more gentle differences in area of importance of the relationship among the actor and the audience and inner subcomponent`s dynamics of the acting component. All from the two main perspectives-during the theatre performance and also during the preparation of the theatre performance, during the rehearsals.

All these lead me, according to my opinion, to the most important conclusion of my research: the importance of receiving the actor as a "shaped man" (Gestalt) on the stage and also to find, at least a working term, for stabile formation of inner dynamic relationships of subcomponents of the acting component-the specific neurophysiological tuning of the actor-"performer`s homeostasis".

And finally according to different states of the "performer`s homeostasis" it is possible to divide the actor`s work to acting in drama, acting in opera etc. The type of the theatre is finally not so important (it is just about one of the many different states of the "performer`s homeostasis") - important and instituting fact for using the term "the actor" is not just existence of intentional creation and it`s process, but also special relationship with the audience.

This point of view of the acting component and his work opens then possibility of further research, lessons a practical using of the general acting technic, means a summary of the approaches thriving the creation and education of the actors of all styles and all theatre types.

Generally is what opens the actors creation (and possibly also the education, because the principles, formulated in my thesis are applicable to all kinds of the theatre, amateur or professional) and frees us from the unnecessary genre and slang ranges.

Poděkování

Chtěla bych zde poděkovat vedoucímu mé práce, prof. Mgr. Jaroslavu Etlíkovi, za nekonečnou podporu, porozumění a motivaci. Mému manželovi, Danielu Adamovi, děkuji za hlubokou důvěru ve mne opakovaně vkládanou.

Obsah

1	Úvod	9
2	Výchozí myšlenková platforma	12
3	Nástin souvisejících témat - formulace základních předpokladů existence hereckého komponentu v rámci divadelního díla	14
4	Pohled na herecký komponent zevnitř - herecká homeostáza.....	27
5	Herecký komponent v rámci fáze tvorby inscenace/předartefaktovém období .	40
6	Nástin oblastí a tematiky jednotlivých subkomponentů hereckého komponentu v rámci herecké přípravy divadelního aktu	58
6.1.1	Rekvizita a kostým	58
6.1.2	Maska a líčení.....	60
6.2.1	Hlas a zvuk	62
6.3.1	Ekonomika, analýza a kultivace pohybového projevu	62
6.3.2	Vnímání prostoru	64
6.3.3	Gesto	64
6.4.1	Dýchání	66
6.4.2	Energie.....	67
6.4.3	Rytmus a temporytmus.....	69
7	Závěr.....	72
8	Seznam použité literatury a pramenů	74

1 Úvod

Jako téma své diplomové práce jsem si po dlouhých úvahách a studiu jak teoretického, tak praktického materiálu vybrala téma hereckého komponentu a způsobů a technik herecké tvorby, a to při plném vědomí nedostatku prostoru k plnému zpracování šířky tématu. Tato práce teoreticky a metodologicky rozšiřuje, doplňuje a čerpá z mých předešlých bakalářských diplomových prací: Metoda Jacques Lecoq (KTK, DAMU 2009) a Herectví pro tanečnický (KT, HAMU 2012).

V diplomové práci o Metodě Jacques Lecoq se již věnuji Lecoqově snaze o obecnou hereckou techniku, o obecnou hereckou výchovu a metodiku, a s jeho názory často souhlasím. V práci následující se tak již snažím narýsovat vnímání tanečníka jako herce a z toho vycházející potřebu kultivace "hereckých" prostředků nejen při školení tanečníků, ale i v jejich jevištní praxi. Neboť je to právě praxe, která nám nemilosrdně ukazuje, co jsme zanedbali při zkoušení a co je třeba doplnit k plnému fungování hercovy jevištní existence, jak je možné rozvinout plnokrevný umělecký výkon.

Téma hereckého komponentu v moderním a postmoderním divadle je velice široké a je popsáno ve velkém množství české i zahraniční literatury, nicméně není mým záměrem zde porovnávat a kombinovat vize herce a jeho práce u jednotlivých teatrologů, divadelních teoretiků a filozofů. To by zdaleka přesáhlo rámec magisterského projektu. Ani není mým záměrem zde porovnávat jednotlivé metody školení herců a jejich praktické úspěchy i neúspěchy, natožpak zpracovávat a navrhopvat metodiku herecké výchovy a školení profesionálních herců.

Mým záměrem je naznačit možnost vnímání každého jevištního interpreta (hovorově zpěváka, mima, tanečníka, artisty...) jako herce, a tak nastavit herecký podklad a obecnou hereckou techniku potřebnou pro všechny jevištní interprety jakéhokoliv typu a druhu divadla. I když divadlo, jeho prostředky, a tím pádem i herectví a jeho komponenty, může být použito i mimoumělecky (a je to sféra působení velice zajímavá); zde se plně soustředím na herce "na divadle", na herce tvarujícího sama sebe v prostoru pro vnímání a v plném oboustranném dialogu s divákem.

V teoretickém základu práce vycházím nejčastěji z úvah Otakara Zicha a Jaroslava Etlíka, s jejichž vývody jednoduše často sama souhlasím, úhel pohledu na

hereckou techniku a tvorbu sdílím nejvíce s Jaquesem Lecoqem, Janou Pilátovou, Eugeniem Barbou, Josefem Vinařem, Václavem Martincem a dalšími.

Filozofický podklad pro moje celkové vnímání této problematiky tvoří nejen díla Hanse-Georga Gadamera, Søreny Kierkegaarda, Arthura Schopenhauera a Martina Heideggera, ale zejména jógová filozofie a jógový pohled na strukturu lidské bytosti reprezentovaný tradiční tantrickou jógou, idejemi kašmírského šivaismu a postupy jógové terapie (Svámí Vivékananda Sarasvatí, Jiří Čumpelík, František Vele atd.).

V józe používaný obraz lidské bytosti, jemuž jsem se v této práci, nemohla dostatečně věnovat, považuji, oproti západnímu psychologickému, anatomickému a fyziologickému přístupu, za terminologicky přesnější a pro potřeby herecké tvorby, kvůli jeho celistvosti, mnohem vhodnější.

První kapitola mé diplomové práce je spíše kapitolou nultou. V ní uvádím pro mne nejvíce inspirativní úsek jedné ze studií Jaroslava Etlíka, který tvoří platformu všech mých následných úvah a také vymezuje oblast následného zkoumání.

V druhé kapitole se věnuji velice okrajově tématu "Co je herectví?" a to ne s komparativními tendencemi srovnávání a popisování různých přístupů a teorií. Zde pouze vymezuji, na podkladě prozkoumané literatury, co je herectví podle mého názoru a z mého úhlu pohledu, což jsou závěry vždy otevřené další diskuzi.

Stejně tak třetí kapitola, ve které se snažím ukázat a obhájit herecký komponent v celé jeho šíři (ale s jedním omezením-pouze rámci divadla pracujícího s psychosomatickou realitou lověka; tedy nezabývám se hercem v divadle předmětů a v divadle loutkovém), není podrobnou studií možností hereckého komponentu, ale snaží se ukázat otevřenost hereckého komponentu, který, podle mého názoru, osvobozuje a otevírá další možnosti jeho tvorby; nejen inspirační, ale i v oblasti jeho hereckých prostředků.

Čtvrtá kapitola je věnována fungování hereckého komponentu v rámci přípravy divadelní inscenace a v páté kapitole se velmi stručně vyslovuji k subkomponentům tvořícím (v této fázi) herecký komponent.

Každou z těchto kapitol je možné dále teoreticky, empiricky, experimentálně i komparativně rozpracovat do větší šíře a pečlivějšího vymezení tématu-v této práci, jsem bohužel výrazně omezena jejím závazným rozsahem.

Snad již posledním ze záměrů mé práce je otevřít a rozšířit nejen vnímání pojmu herce, ale i oblast jeho působení, a tak poskytnout prostředky pro plnější a hlubší herecké jevištní výkony; pro hereckou tvorbu i pro školení herců různých divadelních druhů.

2 Výchozí myšlenková platforma

Jak již bylo zmíněno, tato kapitola je spíše kapitolou nultou a má za cíl ukázat platformu mých budoucích úvah.

Jako výchozí myšlenový prostor pro své úvahy jsem zvolila velice inspirativní úsek ze studie Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení*.¹

"Pokud bychom si představili pomyslnou rovinu jako množinu zahrnující celou oblast divadelní tvorby, a tuto rovinu bychom následně rozdělili středovou osou na dvě poloroviny, pak nalevo od této středové osy existuje divadlo, jehož základem je takový herecký komponent, který je vytvářen **pouze** (zvýr.MA) psychosomatickou realitou člověka. Ta je jeho základním materiálem vyjadřovacích prostředků. Invariantními prvky tohoto divadla jsou herec (tedy „zformovaný herec) a prostor (prostor pro hru i prostor pro vnímání). Uvnitř tohoto divadla (v levé polorovině leží blíže ke středové ose) existuje oblast divadelní tvorby, kterou bychom nazvali **divadlem figurativním** (zvýr. MA) a ta se pak ještě dělí na ty divadelní druhy, o nichž jsem hovořili dříve viz. epické divadlo, dramatické divadlo, činohra, opera atd. Nalevo od tohoto figurativního divadla, jehož základním materiálem vyjadřovacích prostředků je pouze psychosomatická realita lidského těla, leží všechny druhy **nefigurativních divadel** (zvýr. MA), jež rovněž pracují pouze s lidskými těly, s přirozenou psychofyzickou matérií lidského těla. Základem tu není vytvoření postavy, ale je jí třeba smyslový vjem, vyjádření a zakoušení energie a kontaktů mezi lidskými těly, jejich psychofyzickými aparáty (některá představení Děreva a různá výtvarná a taneční divadla abstraktní povahy, ale vytvářená lidskými těly). Když se teď vrátíme zpátky na střed matice a přejdeme středovou osu do pravé poloroviny, tak napravo od onoho, řekněme zjednodušeně, figurativního tělesného divadla, leží figurativní divadlo, jehož herecký komponent není založen jen na psychosomatické totalitě člověka, nýbrž na souvztažnosti herce a výtvarného prvku čili na souvztažnosti člověka a loutky, která má povahu subjektu (přesněji odkazuje k němu). Tomuto divadlu říkáme tradičně **loutkové divadlo** (zvýr. MA). Loutkové divadlo je takové divadlo, v němž je pro vznik rozhodující a určující podoby

1 Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue, roč. 10, 1999, č.1, 3-30 s. str. 15

hereckého komponentu nezbytná loutka, která odkazuje k subjektu. Od loutkového divadla napravo existuje ještě celá oblast **divadla nefigurativního** (zvýr. MA), v němž je pro herecký komponent charakteristická (nezbytná) **hra s výtvarným prvkem, předměty** (zvýr. MA). Ale musí to být taková hra, v níž jevištní metafora neodkazuje k subjektu, nezobrazuje člověka nebo tvora s prvky lidského jednání. Dramatično (či významový vztah) tu vzniká kupříkladu mezi předměty, které odkazují pouze k sobě samým.²

V citaci je vyčerpávajícím způsobem rozprostřena oblast hereckého komponentu, a z něj vycházejících druhů či typů divadla v plné své šíři. V této práci bych se chtěla podrobněji zabývat hereckým komponentem (a hereckou tvorbou) pouze divadla zacházejícího s psychosomatickou realitou člověka, a to figurativního i nefigurativního, s jeho druhy a i nuancemi, neboli tím, co slangově většinou označujeme jako "herectví".

Nevnímám však herectví jako pojem uzavřený do terminologie náležící žánru činoherního divadla, ale stejně jako Jaroslav Etlík, mnohem šířeji, i skrze jeho nefigurativní formy.

Divadlo tradičně označované jako loutkové a divadlo předmětů neopomím z důvodů jakési nedůležitosti těchto žánrů, ale jednoduše proto, že tyto oblasti divadelní tvorby nepatří ani do centra mých vlastních úvah, ani do mé tvůrčí praxe. Je tedy lepší tuto oblast přenechat povolanejším kolegům a kolegyním.

² Opak. cit.

3 Nástin souvisejících témat - formulace základních předpokladů existence hereckého komponentu v rámci divadelního díla

Oblast hereckého komponentu, která dnes již, alespoň zdánlivě, přesahuje od pojetí čistě činoherního k pojetí, které nabízí happenings a performance (tedy v základu výtvarné žánry aspirující na divadelní aktivitu), se navíc přelévá ze sféry umělecké do mimomělecké - do oblasti umělecké terapie vůbec i do potřeby scénování sociálních a pracovních rolí. Jaroslav Etlík zdůraznil, že divadlo je médium s apriori estetickou funkcí - divadlo tedy nemůže existovat bez estetické funkce, oproti tomu může být užito i mimo uměleckou oblast, funkce estetická a souběžně s tím i umělecká tak dočasně ustoupí do pozadí.³

Kde herectví začíná a kde končí? Je herectvím i sebestylizace do určitého stylu, do určité sociální role? Zde tušíme jistou hranici mezi herectvím, které vnímáme jako umění, a sebestylizací, sebestylizací, sebestylizací a používáním sociálních rolí, které jako umění nevnímáme.

Tato hranice jistě existuje, je však propustná a různými způsoby se vychylující na obě strany-tu do umělecké, tu do mimoumělecké oblasti. Nejspolehlivější je samozřejmě rozlišovat pečlivě případ od případu, představení od představení, performanci od performance, k tomu zde ovšem nemáme prostor. Je třeba si pomoci alespoň základním zobecněním.

Než v dalších kapitolách přistoupíme přímo k problematice hereckého komponentu s využitím pouze psychosomatické reality lidského těla, je třeba se pozastavit i nad jinými aspekty a idejemi, jež vycházejí, či jsou naznačeny ve výše zmíněném paradigmatu a mohou být pro nás klíčovými v našich dalších úvahách. Nemůžeme se tedy těmito tématům zde ani vyhnout, ale ani, bohužel, věnovat naplno. Je však nutné alespoň některá z nich zmínit, v základu nastínit, a vyvodit tak orientační myšlenkové závěry.

3 Etlík, J. *Teorie divadla*. (cyklus seminářů) Praha: DAMU, 2012-2013, 2013-2014

3.1 Téma první: Herectví a komunikace: Minimum o vztahu hereckého a diváckého komponentu

Můžeme být v pokušení za herecký projev považovat téměř jakýkoliv lidský komunikační akt. Intuitivně ale cítíme, že je velký rozdíl mezi hercem klasického interpretačního divadla, představujícího např. Hamleta, performerem, jehož akce je více výtvarného charakteru a účastníky drama-terapeutického sezení, jejichž snahou je zpracování nějakého psychického problému.

Ivo Osolsobě se k tomuto vyslovuje následovně: "Divadlo je komunikace a všechna zařízení, která mu slouží (sály, amfiteátry, prostranství) a která si za tuto službu vysloužila rovněž název "divadlo", prozrazují již svým vnitřním spořádáním komunikační účel, pro který byla zřízena."⁴ A dále pokračuje: "Divadlo je stroj na komunikaci ... (slouží ke komunikaci) ostenzivní, prezentativní, tedy ukazování, prezentování, ostenzi. V každém ukazování je cosi divadelního, jakési minimum theatrale: není divu, že i o ukazování mluvíme někdy ... jako o divadle."⁵

Staví se zde myšlenkový základ pro vnímání divadelní aktivity primárně nejen umělecké, ale stále ještě je definice široce rozevřena-Osolsobě se zmiňuje o komunikacích ostenzivní a prezentativní.

A dále se vyjadřuje: "... ze všech dovedností, které je možné napodobit, zajímá lidi nejvíc ta nejobyčejnější lidská dovednost ...: dovednost komunikovat."⁶ Následně: "... modelováním lidské komunikace v materiálu lidské komunikace samé, s modelováním komunikační motoriky v materiálu komunikační motoriky (mluvy, gest, mimiky atd.), tedy s modelováním lidské komunikace tak říkajíc "v životní velikosti", v měřítku 1:1."⁷

4 Osolsobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974. 250 s.str. 15

5 Opak. cit.

6 Opak. cit.

7 Opak. cit.

Touto linií myšlenek se tedy pomalu propracováváme k Osolsoběho komunikačnímu modelu v divadle jako v umění, tedy k divadlu jako "komunikaci komunikací o komunikaci".⁸

Většina významných českých divadelních teoretiků se shoduje, že ke vzniku herectví (a potažmo divadla vůbec) je třeba nejen herecký komponent, ale také komponent diváka a možnost rozdělit tak obecně sdílený prostor na „prostor pro hru“ a „prostor pro vnímání“⁹, populárněji „jeviště“ a „hlediště“. Jak ale vymezit projev (a tím i rozpoznání) hereckého komponentu ve vztahu ke komponentu diváka?

Ivo Osolsobě divadlo definuje jako „komunikaci komunikací o komunikaci“¹⁰ neboli divadlo je *metametakomunikace* – trojvrstevný komunikační model.

V případě běžného mezilidského rozhovoru dochází ke komunikaci. Zde jsou matoucí běžná označení jako: "Udělal mu pěknou scénu", "Nyní vystoupí rektor univerzity", "Na co si to hraješ?" atp. Všechny tyto běžně používané obraty označují situaci v každodenním životě člověka.

Klíčový zde není pouze přístup hlavního aktéra situace (rozzlobená manželka, rektor i mladý muž). Jejich sebestylizace a částečně i sebescénování je možná jistým zárodkem herecké práce a hereckého prožívání (a budeme se o něm zmiňovat později), jistě je však projevem přirozené komunikačně performační tendence lidské psychiky.¹¹ Vždyť: "Sebeznázornění je univerzálním aspektem bytí přírody".¹²

Důležitý je teď pro nás postoj recipientů neboli diváků¹³ - manžel během výše zmíněné hádky jistě neoceňuje vznešenost přednesu, výběr kostýmu, ani není

8 Tamtéž, str. 43

9 Termíny J. Etlíka. (v Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s.)

10 Osolsobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974. 250 s., str. 43

11 Vostrý, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*, 1. vyd. Praha: KANT, 2012. 316 s. ISBN 978-80-7437-081-6. str. 93

12 Gadamer, H.-G. *Pravda a metoda I*, 1. vyd. Praha: Triáda, 2010. 416 s. ISBN 978-80-87256-04-6. str. 108

13 Postoj hlavního činitele situace (aktéra) je nyní jinou otázkou – svým uvědomělým chováním může celou komunikační situaci buď nastavit, anebo zrušit. (Pozn. Aut.)

puzen se svojí manželkou soucítit. Studenti univerzity si pravděpodobně rektora váží a rádi sledují jeho důstojné chování, zde již se možná objevuje lehké vcítění (např. vnímat sílu autority), ale stále: není zde nic, co by naplnilo druhou komunikační rovinu - o čem vlastně je tato situace, kterou sledují? Co je touto situací řečeno?¹⁴

V běžném životě přesto může občas dojít i k situaci, kdy dochází ke "komunikaci o komunikaci" - klasicky v případě psychoterapie z linie léčby rozhovorem, kdy je pacient veden k hovoru a zároveň je (pacient i hovor) pozorován, hodnocen a analyzován terapeutem.¹⁵ Nicméně není již jistě třeba zmiňovat, že zde nefunguje nejen ona třetí komunikační umělecká rovina Osolsoběho definice, ale ani základní estetická funkce, již je třeba k ustanovení a vnímání uměleckého díla.¹⁶

Základním a stálým orientačním bodem pro nás, v souvislosti s předchozími stanovisky, musí být neustálý a konstitutivní kontakt a dialog mezi hercem a divákem. Pokud např. ve své slavné performanci si Marina Abramovič lehne na led, nebo se v jiném zavěsí za paže do vzduchu... K čemu dochází? Abramovič pomocí svého těla jako materiálu vytvořila živoucí obraz, ten může být přímo strhující, ale dál? Po chvíli se opět vrátíme do běžného vnímání, mění se estetická distance a začneme mít o performerku strach-ne o její obraz, ne o její eventuelní postavu, ale přímo o ni samotnou, o paní Marinu. Pak může být tento typ performance testem výdrže a odolnosti nejen Mariny, ale i diváka.

Nicméně test výdrže a úchvatný vizuální obraz pořád není vzájemným komunikačním vztahem a k nastavení třetí komunikační vrstvy nedošlo. Poskytnutý vjem byl možná příliš krátký, příliš drsný, nesnesitelný. Pak se divák cítí být přímo puzen k akci, puzen k tomu ji např. zachránit anebo i znechucen odejít; Marina již po nastavení základního obrazu prostě dále nekomunikuje. Je ale divákova praktická akce adekvátním výsledkem? Pro Marinu možná, pro nás, v rámci tohoto tématu, je výsledek málo. Cítíme, že tu chybí ona třetí vrstva odstupů a komunikace

14 J. Vostrý důsledně rozlišuje uměleckou a mimouměleckou sebescénovanost; jeho pojmy zde používám v rámci mimoumělecké sebescénovanosti. (Vostrý, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*, 1. vyd. Praha: KANT, 2012. 316 s. ISBN 978-80-7437-081-6. str. 93)

15 Např. dramaterapie je vynikající příklad použití divadla mimo umělecký záměr. (Pozn. aut.)

16 Mukařovský, J. *Studie z estetiky*, 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. 371 s. str. 18 - 26

komunikací o komunikaci a propustnosti média divadla nemluvě-divadelní komunikace je vždy organickým celkem.

Permanantní, zpětnovazební a neustále působící dialog, s vědomím umělecké aktivity, s přijetím určitých divadelních konvencí, potřebného komunikačního kódu, vedený mezi hercem a divákem, i čistě jen na bázi ontologického sdílení vymezuje tedy vůbec možnost divadelního zážitku, a tím i existenci hereckého komponentu jako umění.

3.2 Téma druhé: Herectví, sebestylizace a sebescénování

V předchozím oddíle zmiňuji pojmy sebescénování a sebestylizace a výrazně je odděluji od herecké práce.

Sebescénování i sebestylizací¹⁷ vnímám jako činnosti v rámci každodenního života, není zde tedy ono známé dělení na každodenní a nekaždodenní, lépe posvátné a profánní, jež je tolik potřebné pro uvědomění si umělecké činnosti.

Sebestylizace, jak pojem sám napovídá, je usměrňování a "stylizování" sebe sama do určitého směru, určitého životního "stylu". Přes používání moderních termínů není sebestylizace záležitostí pouze moderní a postmoderní společnosti, ale sebestylizací bychom mohli nazvat povinnosti prezentace (a sebeprezentace) vyšších společenských vrstev již dříve. Zcela jasnou historickou ukázkou sebestylizace je přijetí ideálu rytíře a takto rytířského kodexu ve středověké Evropě. Později např. ideál dokonalého dvořana či revolučního rovnostáře.

Za povšimnutí ovšem stojí, že původní sebestylizace lidí v každodenním životě se na jevišti abstrahovaly v podobě známých hereckých "typů". Sebestylizace tedy přes jakési zárodky performační aktivity není prací hereckou (ani uměleckou), nicméně jí může být v herecké práci použito.

Sebescénování (mimoumělecké) je již pojmem herci bližším, neboť souvisí s prezentací sebe sama v jisté situaci, kdy si ji člověk volí jak způsob sebeprezentace, tak i onu situaci a obojí tedy staví sám ze sebe. Mimoumělecké sebescénování je tak možné vnímat jako procesuální nadstavbu sebestylizací.

17 Vostrý, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*, 1. vyd. Praha: KANT, 2012. 316 s. ISBN 978-80-7437-081-6. str. 93

Při nejjednodušším stylu herectví dochází také k "pouhému" předvedení sebe sama (příklady naturščiků) v určité situaci (ostenze, ostenzivní komunikace); nicméně tato situace a onen naturščik jsou již nahlíženi optikou divadelní produkce a jsou jasně vnímáni jako znak. U sebescénování (ani obecně uměleckého) si nikdy není potenciální divák (např. při výtvarných performancích) jistý, zda-li je to "jen jako" nebo "doopravdy", což je jistě vzrušující gameový aspekt, který některé umělce, výtvarné i divadelní, silně přitahuje.

Ke vzniku dramatické osoby je bohužel třeba divákova aktivita a to aktivita vědomá a dobrovolná, vždyť bez divákovy spolupráce nikdy nemůže být sebescénování prací hereckou, neboť výsledný "tvar" zformovaného člověka zde není vnímán jako uměleckým záměr, a tedy jako znak.

Co může působit další nedorozumění je fakt, že technická příprava herce na představení a performerů či aktérů na jeho happening si můžou být velice blízké – rozhýbání těla, hlasová průprava atd. I jejich působení či tvorba v průběhu performance či happeningu může být a často je podobná.

To, co zde rozlišuje aktivitu performerů a sebescénování od herce a jeho tvorby, je u herce nejen nutnost spolupráce s ostatními komponenty dramatického díla (zejména konstitutivní spolupráce s diváckým komponentem, viz výše), ale také jeho záměr (i lépe : vědomá i nevědomá zpětnovazební komunikace s divákem). Každá lidská aktivita je formována svým záměrem a dle svého záměru je také vnímána, pochopena a interpretována.

3.3 Téma třetí: Herectví z pohledu sémiotiky: herecká postava a dramatická osoba

Vše, co je na scéně je vnímáno jako znak¹⁸, a tak i herec jednoduše nemůže "nehrát", na scéně je vždy znakem – i třeba jen sebe sama.¹⁹ Herec jako člověk, jako osoba, není nikdy na jevišti samostatně přítomen, je již vždy vnímán jako

18 Osolsobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974. 250 s. str. 15

19 Tamtéž. str. 25

znak, potažmo překryt vnímáním dramatické osoby.²⁰ Pro lepší porozumění zde tedy odděleně popisují to, co na jevišti vždy existuje zároveň.

Stojí – li herec, řekněme, pan Krásnomluv, v zákulisí, technicky můžeme mluvit o hercově lidské osobě. Pan Krásnomluv vstoupí na jeviště, odkašle si, zaujme nějakou pozici těla i hlasu a začne vědomě tvarovat svoje tělo i psychiku k obrazu např. Hamleta, objevuje se *herecká postava*. Vyjdeme-li z faktu, že vše, co se nachází v prostoru pro hru je znakem, pan Krásnomluv zde vytváří sám ze sebe (v souladu s režijním pojetím) *znak* Hamleta, *významovou představu* mu však dodává až divák vlastní duševní a vnitřně hmatovou aktivitou, a vytváří tak (herec společně s divákem) *dramatickou osobu* Hamleta.

Otakar Zich svém přelomovém a inspirativním díle *Estetika dramatického umění* poprvé přestaví vnímání dramatického umění z pohledu diváka, a na tomto zorném poli staví svoji teorii a velmi přesné názvosloví.

Zich proti sobě staví (a zároveň vzájemně proplétá) dva základní pojmy: **herecká postava** a **dramatická osoba**, kdy, velmi jednoduše řečeno, je herecká postava to, co hraje (vytváří) herec na jevišti a dramatická osoba existuje pouze v divákově mysli.

Neboli : "... je dramatická osoba pro obecnost dána jako úhrn všech zrakových a sluchových vjemů, vztahující se k nejstálějšímu z nich, tj. k vjemu tělesnému té osoby. K tomuto souboru vjemů zvnějšku vyvolaných přistupuje soubor našich vjemů²¹ vnitřně hmatových, způsobených našim vžíváním se do určité dramatické osoby, instinktivním napodobením jejích postojů, pohybů i mluvy."²²

Dramatická osoba je tedy O. Zichem popsána jako soubor vjemů, přicházejících z různých podnětů (a to vždy vnějších), existující pouze v mysli toho kterého diváka. Každý divák nejen na základě vnitřních psychických dispozic, ale také na v závislosti na vnějších podmínkách (jiný výhled na jeviště z první řady sedadel a jiný

20 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s. str. 91

21 Zde Zich používá starší terminologii, dnes bychom řekli "soubory počitků, tvořící vjemy". (Pozn. Aut.)

22 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s. str. 91

z balkónu), vytváří lehce odlišnou²³ dramatickou osobu, přičemž orientačními a spojivými body je soubor vnějších vjemů poskytovaných hercem na jevišti.

Existují jednoduše jisté styčné body, na kterých se shodnou i diváci s velmi odlišným vnímáním-např. barva vlasů herečky, základní linie příběhu atd. Snad nikdo po shlédnutí Shakespearova *Hamleta* - v klasickém provedení - nebude tvrdit, že si Hamlet vzal Ofélii za ženu a žili šťastně až do smrti.

Oproti tomu herecká postava je to, co herec tvoří na jevišti, a vnímají ji objektivně jak diváci, tak subjektivně a vnitřně hmatově i on sám. "Herecká postava je tedy útvar dvojitý, primárně fyziologický, sekundárně psychologický. Oba řené útvary však nejsou navzájem nezávislé, nýbrž naopak velmi úzce spjaté, a to tak, že každému elementu ze souboru fyziologického odpovídá určitý element (nebo elementy) souboru psychického."²⁴

Zároveň však i herec sám má svoji představu o dramatické osobě a tak: "Tento vnitřní život herecké postavy je pro herce totožný s vnitřním životem dramatické osoby, jakou on ji chápe; opatrněji řečeno, herec usiluje o to, aby byl totožný a dochází plného uspokojení uměleckého tehdy, může - li klidně říct: podal jsem osobu dramatu tak, jak jsem chtěl, tj. jak jsem ji vnitřně pochopil."²⁵

Zde by se mohlo zdát, že pokud herec nehraje to, co nejčastěji vnímáme jako dramatickou osobu, tj. postavu textové předlohy pro divadlo (postavu dramatu), nejedná se herectví nebo, dokonce, se nejedná o divadlo. Z výše uvedených úvah nicméně vyplývá, že předpoklad dramatické osoby není vázán na pohled literární ani historický, z čistě sémiotického pohledu se jedná o soubor vjemů, jehož podmínkou je percepce (auditivní, akustická a vnitřně hmatová/neuromuskulární) tvarujícího se herce v prostoru pro hru (na jevišti), ne původ idejí, podle kterých herec tvoří, a co přesně si herec myslí, že ztvárňuje.

Pojem, který je zde třeba upřesnit, je herecká postava-opět nejčastěji vnímána jako postava Ofélie, postava Macbetha atd. Pokud by se ale nejednalo o takto konkrétní zformování, přímo tvorbu herecké postavy, stále ještě se jedná o

23 Odlišnost dramatických osob, tvořených jednotlivými diváky není radikální, je však lehce rozpoznatelná. (Pozn. Aut.)

24 Tamtéž, str. 109

25 Tamtéž, str. 110

„zformování“, o vystoupení z běžného životního modu. Herec tedy nemusí hrát přímo postavu, ale může být jen „zformován“ do entity stromu, větru, či jen abstraktní ideje.²⁶

Velmi přesně toto vymezuje J. Etlík: "Herecký komponent je širší pojem než herecká postava. Ta je jen ústředním, určujícím a rozhodujícím Gestaltem pro určitý typ neloutkového divadla, je jeho zvláštní, i když vzhledem k tradici evropského divadla převažující možností. Odlišení herce od jeho díla, tedy tvůrce znaku od znaku samotného, je ve skutečnosti ještě jemnější a zároveň složitější, než vyplývá ze Zichova systému."²⁷

Dále pak jemněji popisuje hercovy možnosti jevištní existence: "Herec, vytváří-li své dílo ve figurativním neloutkovém divadle, se v každém případě "zformuje" do polohy "hrajícího", "zestetizovaného" herce, tvaruje se. Může být hereckou postavou a zůstat jí po celou dobu představení, ale nemusí. Z polohy čistě "zformovaného" herce může odkazovat k čemukoli. Herecká postava je jen jednou z možností takového ztváření. Ta pak odkazuje k subjektu, k dramatické osobě. V pozici herecké postavy může herec setrvat, ale také z ní může kdykoliv vystoupit a vrátit se zase jen do polohy "zformovaného" herce, hereckého komponentu v nefigurativní podobě. A jako tento čistě hrající herec může pak odkazovat k jiným entitám ne-lidské či nefigurativní povahy (k objektům živé i neživé povahy)."²⁸

3.4 Téma čtvrté: Ontologická a noetická kvalita v divadle

Ve studii *Divadlo jako zakoušení* Jaroslav Etlík ukazuje meze sémioticko-strukturálního vnímání herce zavedeného Otakarem Zichem v *Estetice dramatického umění*²⁹, kdy Zichovi vytýká, že " ... nechal zkrátka člověka-herce zmizet za postavou, kterou vytváří".³⁰

26 Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s. str. 14

27 Tamtéž, str. 14.

28 Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s. str. 14

29 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s. str. 89 – 131

Kromě tvorby vlastní dramatické osoby, se kterou se později na jevišti ztotožňuje, zde opravdu mizí osoba herce a herec-člověk se zcela stává nedokonalým (protože přírodním, individuálním) provedením "dokonalé" (netělesné) vize dramatické osoby.

Otakar Zich se zde opírá zejména o divadelní žánr činohry (ev. opery/zpěvohry), kdy ztělesnění dramatické osoby je hlavním hercovým úkolem a výše jsme tuto oblast zařadili jako oblast figurativního divadla, kdy herecký komponent používá pouze psychosomatickou realitu člověka. Existují však také další kvality divadelní tvorby, a to, kdy herec-člověk začíná nabývat na významu, kvalita ontologická, kdy: "Důraz je kladen především na vzájemné prodlívání, na společné pobývání herců a diváků v divadelním prostoru, na soubytí."³¹

Jaroslav Etlík tak poskytuje další způsob vnímání divadla-jako divadlo dvojité i zdvojené: ontologické i noetické. Divadlem noetickým myslí divadlo, které popisuje Zichův sémiotický úhel pohledu, divadlo, "...které v prazákladě (je) vždycky znakem i lépe superznakem a vztah mezi přirozeným a umělým či nezáměrným a záměrným lze řešit jen z této perspektivy a při plném vědomí tohoto základního vztahu a poměru obou protikladných substancí divadelního umění."³²

A do tohoto, dobře vychovaného a s teorií a taxonomií divadelní teorie spolupracujícího divadla se občas "vlamuje" (slovní obrat J.E.) to přirozené, nezáměrné, lidské, což ale vždy se záměrným koexistuje a divák tedy v základu, ať vědomě či podvědomě vnímá zároveň obě substance divadelního díla - ontologickou i noetickou. Uvědomování si a rozpoznávání těchto dvou kvalit nám může pomoci v pochopení šíře existence hereckého komponentu.

Herec totiž, v rámci své tvorby, funguje vždy na obou těchto rovinách, střídavě i zároveň na obou stranách jedné mince, a sám, libovolně a svobodně mezi nimi osciluje a skrze ně svoji hru hravě modifikuje a přetváří.

Nenechme se svést ke zjednodušenému vnímání tradiční evropské činohry jako divadla noetického a alternativních divadelních směrů jako divadla

30 Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s. str. 6.

31 Tamtéž, str. 23

32 Tamtéž, str. 22

ontologického, z uvedených citací je zcela jasné, že obě substance jsou vždy přítomny v každém divadelním díle, a jsou tedy důležité pro tvorbu herců všech divadelních druhů a stylů.³³

3.5 Téma páté: Charakteristika existence hereckého komponentu a jeho subkomponentů

Po předchozích úvahách a tématech, vymezujících herecký komponent podle vztahů s ostatními komponenty, upřeme nyní svůj pohled přímo na herecký komponent a jeho charakteristiku v souladu s českou divadelní teorií strukturálně sémiotické školy.

Herecký komponent je jedním ze čtyř komponentů³⁴ divadelního díla. Ostatní komponenty jsou komponent vizuální, akustický a divácký.³⁵

Komponent vizuální zahrnuje dekorace, light design, líčení, masku atd. Komponent auditivní zahrnuje veškerou hudbu, ruchy a šumy, ale také zvukové záznamy herců. Poslední, divácký komponent, je specifickým komponentem, neboť se připojuje až ve fázi divadelního díla (tedy nikoliv estetického artefaktu); přesto je však, spolu s komponentem hereckým, považován za jeden z ustanovujících komponentů a nesnese v rámci divadelního díla přílišnou minimalizaci.³⁶

Každý z těchto čtyř základních a ustanovujících komponentů divadelního díla, tedy divadelního představení, má i své subkomponenty, z nichž jsou některé shodné a některé pouze vlastní.³⁷

Subkomponenty hereckého komponentu v rámci divadelního představení jsou opět vizuální (maska, líčení kostým), auditivní (hercův hlasový, zvukový a ručový projev), motoricko-lokomoční (pohyb, gesto, postoj, postavení v prostoru) a

33 Této problematice se podrobněji věnuje Vít Neznal ve své studii *Spor o divadlo*. (Neznal, V. *Spor o divadlo*, In: Klíma, M. a kol., ed. Dvořák, J. *Divadlo a interakce VII.*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2013, 251 s. ISBN 978-80-86102-80-1)

34 Zde výrazně, třeba i na úkor kvality textu, dávám přednost výrazu "komponent" před výrazem "složka", neboť je sémioticky vhodnější. (Pozn. aut.)

35 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3, str. 14

36 Etlík, J. *Teorie divadla*. (cyklus seminářů) Praha: DAMU, 2012-2013, 2013-2014

37 Etlík, J. *Teorie divadla*. (cyklus seminářů) Praha: DAMU, 2012-2013, 2013-2014

rytmicko-dynamický (rytmus a dynamika projevu, energie a vyzařování). Jako platforma vše spojuje hercova "gameovost", dále působí hercovo "ztvarování" ("playovost") a jeho neustálý oboustranný dialog s divákem.

Zvláštní a zcela specifickou kategorií je **pohyb**,³⁸ neboť není pouze ustanovujícím subkomponentem pro herecký komponent, ale týká se i všech ostatních komponentů a má zvláštní význam pro celé divadelní dílo. Tak výrazný, že je často zvykem jej oddělovat, spolu s energií³⁹ uměleckého díla, a vnímat přímo jako komponent divadelního díla.

Jaroslav Etlík k tomu jasně píše: "Pohyb ovšem není pouze hereckým pohybem a tedy subkomponentem herecké složky divadelního díla, ale také ".. je totiž kategorie [pohyb], bez níž nelze divadelní akt vůbec ustavit."⁴⁰ A nechápeme jej "... jako samostatnou složku divadelního díla, ale ... považujeme ho spíše za jakousi esenciální energii divadelního aktu jako celku, která se po celou dobu, co tento akt trvá, projevuje na rozličných úrovních a rozmanitými způsoby."⁴¹

Pro herecký komponent ovšem platí: "Hercův pohyb musí být záměrný, musí sledovat určitý cíl, určitou intenci, divák musí ve svém vědomí chápat hercův pohyb jako zobrazení záměrného, cíleného jednání dramatické osoby, nebo ho musí vnímat jako nositele nějakých jiných významů, které s jednáním postavy přímo nesouvisí.

Druhá podmínka je pro zrod hereckého komponentu ještě důležitější: hercův pohyb, konstitutivně zakládající jeho hru, musí směřovat k transformaci hercova vlastního přirozeného bytí v uměleckou znakovou entitu, tedy v herecký znak. Především v tom totiž spočívá podstata herectví, kterou bychom mohli nazvat

38 Pro lepší oddělení termínů jsem to, co můžeme nazývat pohybovým projevem herce, zde nazvala motoricko-lokomočním subkomponentem; neboť oproti pohybu jako esenciální energii divadelního aktu a pohybu jako procesu záměrného hereckého ztvarování a tak jedné ze základních podmínek existence hereckého komponentu, jsem chtěla sémioticky zdůraznit technický ráz této oblasti. (Pozn. aut.)

39 Energie znamená pohyb a pohyb znamená energii. Proto je možné považovat pohyb do určité míry jako "hmotnou, pomalejší verzi" energie.(Pozn. aut.)

40 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3, str. 15

41 Tamtéž, str. 16

předstíráním, performancí, částečnou metamorfózou, představování někoho nebo něčeho jiného, než jsem sám."⁴²

Nyní se nám již formují předpoklady, které musí být zohledněny, pokud se má jednat o herecký umělecký výkon.

Vědomé tvarování hercova materiálu – nejčastěji sebe sama, ať již fyzických i psychických aspektů, vnímejme jako základní předpoklad. Stálý a obousměrný kontakt s divákem je přímo konstitutivní podmínkou vzniku divadelního díla. Dále se objevuje potřeba jisté organizované struktury (i velmi minimalizované), kdy herecký komponent vstupuje do vztahu s ostatními složkami divadelního představení⁴³ a která se vztahuje k vyššímu tématickému celku, zasazuje tak hercův výkon do širších souvislostí lidské existence, na niž je pohlíženo jako na uměleckou aktivitu a jež je i s tímto záměrem vytvářena.

A v neposlední řadě dochází k onomu tajemnému, ontologickému, mediálnímu přenosu a dochází k plné divadelní „*metametakomunikaci*“. Tuto situaci, proces a i jen snahu o něj, nazvěme *herectvím*.⁴⁴

42 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3, str. 16

43 Možná i o této potřebě vztahovat se k něčemu a tím nutné provázanosti základních komponentů dramatického díla mluvil O. Zich, když ustanovil herecké umění jako "nesamostatné". (Viz. kap. III)

44 Herectví jako aktivita hereckého komponentu. (Pozn. aut.)

4 Pohled na herecký komponent zevnitř - herecká homeostáza

V předchozí kapitole jsem hledali nástin odpovědi na otázku, kdo je herec, a jak lze herectví rozpoznat, a to z více různých úhlů pohledu. Pohlíželi jsme na tato témata z pohledu divadelního díla, současně s diváky v rámci mediálního přenosu.

Nyní je třeba se zamyslet nad herectvím zevnitř, pokusit se odpovědět na tytéž ústřední otázky (Co je a co není herectví? Kdo je a kdo není herec?) z jiného úhlu pohledu - přímo z vnitřku hereckého komponentu a herecké práce.

Ve své *Estetice dramatického umění*⁴⁵ píše Otakar Zich mnoho o herci a herectví - mmj. obhajuje herectví jako samostatné umění a vymezuje jej nejen historicky, ale i žánrově. Jaké podmínky musí herec splnit, aby jej Zich nazval hercem?

V průběhu výkladu a napříč kapitolami Zich ustanovuje zhruba těchto sedm hlavních předpokladů, jež se různě provazují a prolínají i s ostatními tezemi a definicemi v knize předkládanými.

Abychom mohli nazvat člověka v prostoru pro vnímání (na jevišti) hercem a jeho aktivitu (tamtéž) herectvím, musí splňovat tyto podmínky:

1. neprezentovat svůj výkon samostatně, neboť herectví není nezávislé umění
2. dodržovat postulát totality hereckého výkonu (psychický požadavek mluvy pro herce)
3. tvořit v systému herecké tvůrčí triády - herec je sám sobě materiálem, tvůrcem i uměleckým dílem
4. nutně existovat pouze na určitém místě (noetický požadavek scény pro herce)
5. ztělesnit a zvnějšku předvést dramatickou osobu skrze svoji hereckou postavu
6. zohledňovat princip psychofyziologické korespondence
7. představovat dramatické osoby

Vzhledem k tématu této práce nás však zajímají pouze tři z těchto podmínek - nutnost či povinnost herce představovat dramatické osoby, závislost či nezávislost

45 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

hereckého projevu (a vůbec možnosti sólového hereckého výstupu) a postulát totality hereckého výkonu (psychický požadavek slova pro herce).

Fakt herecké tvůrčí triády byl vysvětlen a obhájěn již v předchozí kapitole a budu se o něj opírat jako o konstitutivní pro vnímání hercovy práce v kapitole následující.

Noetickým požadavkem scény pro herce zde není úplně třeba se zabývat, neboť i ze Zichova pohledu se jedná spíše o úryvek textu pro scénografy, připomínající fakt, že herec svojí akcí sceluje a pojmenovává vše v hracím prostoru.

Naopak potřeba "zvnějšnění" herecké postavy a princip a nutnost psychofyzilogické korespondence bude rozebrán v následujících kapitolách, věnujících se obecnému pojmenování a roztřídění herecké práce.

4.1 "Herec vždy musí představovat dramatické osoby"

Jeden z orientačních způsobů, jak Zich vymezuje svého herce je nejprve uveden negativně: "Tanec není umění obrazové a tanečníci nejsou herci, protože nepředstavují svým výkonem žádnou osobu. Tanečník nepředstavuje, nezobrazuje nikoho, ani ne tanečníka, on je tanečníkem tak, jako je truhlář truhlářem, učitel učitelem atd. - a ovšem i herec hercem."⁴⁶

"Ani umění artistů, jako akrobatů, komediantů, kejklířů (žonglérů), šašků (klaunů) a jiných, není umění obrazové a jmenovaní artisté nejsou herci, protože ani oni nepředstavují žádné osoby. Akrobat nebo šašek nepředstavuje akrobata nebo šaška, nýbrž je jím: je to prostě jeho povolání."⁴⁷

Zároveň ale sám uznává případ, kdy v Mozartově *Donu Juanovi* je scéna s hostinou, na které vystupují objednaní muzikanti a tanečnice. V tomto případě prý tanečnice jsou herečkami a představují tanečnice (ne samy sebe).⁴⁸

46 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 48

47 Tamtéž, str. 49

48 Tamtéž, str. 48

Zde vidíme, že Zich oproti svým jasnozřivým pasážím nyní postupuje mlhavěji a více zkušenostně (pravděpodobně podle stavu umělecké scény, již sledoval).

Jako základní postulát jsme již přijali sémiotický předpoklad, že vše, co je na scéně je znak.⁴⁹ Nemusí to být již znak-symbol či znak-index, ale i pouze znak-ikon. Pokud tedy vidíme tanečnici na scéně, je vždy vnímána minimálně jako znak tanečnice, jako token-token model, v měřítku 1:1.⁵⁰ Ta nejjednodušší struktura, jež se zde může objevit je znak-ikon, kdy tanečnice dává poznávat čistě sama sebe v ostentativní rovině.

Navíc dramatická osoba, kteroužto je, podle O. Zicha, hlavním úkolem herce představovat, není ani zas tak mnoho v moci herce - již víme, že herec tvoří pouze hereckou postavu a že dramatická osoba je soubor vjemů diváka, jež ji (dramatickou osobu) aktivně dotváří.

V extrémních případech fantazií oplývajícího diváka, může herec na scéně pouze stát (tj. snaží se být maximálně neutrální a poskytovat úplné minimum projevů herecké postavy) a divák sám v něm vidí dramatickou postavu a přiřkne mu životní příběh a charakter dle svého uvážení, jedná se tedy téměř až o sebeprojekci.

Je možné, že se předchozí citace snaží opřít o ztělesnění postavy v rámci nějakého příběhu, nicméně ani to z pohledu uměleckého tance neobstojí, neboť se uvádějí i tzv. dějové balety (*Labutí jezero, Giselle* atd.-jmenujeme-li díla, která měl O. Zich možnost zhlédnout), kdy tanečníci tvoří samostatné herecké postavy, jednající spolu v rámci v děje.

Jak již bylo řečeno v druhé kapitole - vše, co je na scéně je znak a dramatickou osobu tvoří také divák, ne pouze herec; tudíž není možné obhájit na tomto postulátu tanečníkův, akrobatův nebo například mimův výkon jako "neherecký".

Herec tedy nemusí vždy představovat dramatickou osobu. (Viz 2. 3. oddíl této diplomové práce).

49 Osolsobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974. 250 s., str. 15

50 Tamtéž, str. 32

4.2 Herectví je/není nezávislé umění - možnost či nemožnost hereckého sólového výstupu

O. Zich se, v rámci ustanovení divadla jako samostatného uměleckého druhu, snaží o co nejpřesnější definici herectví a herecké práce. Zde mu jde o vydělení (jež má ale i částečně pozitivní dopad - poznání prostředků jednotlivých druhů herectví) tance, pantomimy a vlastně všech divadelních odvětví kromě zpěvohry a inohry z dramatického umění, k němuž náleží post herce.

Zich pokračuje: "Umění taneční nepatří do umění dramatického, o tom svědčí i druhá okolnost, že totiž i může být i sólový výkon taneční samostatným a soběstačným uměleckým dílem; je projevem lyrickým, tj. citovým, zahrnujícím v sobě ovšem všechny citové charaktery, i ty nejvášnivější a nejvzrušenější."⁵¹

Otakar Zich se dotýká dvou faktů-je zde tedy předestřena otázka celistvosti dramatického díla, kdy by snad v ideálním případě nemělo herectví vůbec existovat jaksi odděleně, ale pouze v souladu s ostatními divadelními komponenty a definuje zde tanec ⁵² (opět) jako umění citové, lyrické.

Vraťme se zde znovu k artikulaci základních pojmů-neboť O. Zich má vždy všechny pojmy a termíny přesně definované, výstupy jeho úvah se logicky prolínají, a tak je dobré občas udělat krok zpět a znovu se zamyslet nad jeho základními myšlenkami.

Na jiném místě se ve své knize vyjadřuje takto: "Čím je herecký výkon v dramatickém díle herečtější, tím je dramatičnost díla-silnější!"⁵³ Tady tedy nenacházíme antimonii. Kdežto ve třech předešlých případech (hudba, výtvarné umění, literatura-pozn. aut.) vládla, abychom tak řekli, nepřímá závislost mezi složkou a celkem, protože zlepšováním složky - ovšem ve smyslu mateřského umění-se pravděpodobně celek dramaticky zhoršoval, konstatujeme v tomto čtvrtém případě závislost přímou, a k tomu ještě zcela jistou, protože zlepšováním

51 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 49

52 Zich často zmiňuje tanec oproti jiným hereckým formám, neboť je podle jeho názoru herectví nejpodobnější, protože sdílí stejný materiál. (Pozn. aut.)

53 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.,

herecké složky se bezpečně i celek dramaticky zlepšuje. Souvisí to jistě s tím, ... že herectví není ... umění samostatné, tj. mimo dramatické umění, existujícím, že tedy nemá, ... své mateřské umění, v jehož intencích by se mohlo zlepšovat. Může tak činit tedy jen samo v sobě a tím zároveň jedině v rozsahu dramatického umění."⁵⁴

A tento přístup obhajuje a podporuje zde: "Takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou, nazveme jednáním. ... Dramatický děj je ten, kterým vzniká jednáním osob vespolek. ... Dramatická osoba je ta, jež jedná vůči osobám jiným."⁵⁵

A zde: "Úhrnem tedy vidíme, že v hereckém výkonu obsažena je nejen mluvní, ale ve své podstatě i scénická složka dramatického díla. Herecké výkony tedy, jakmile ještě vyhovějí požadavkům dramatickosti, žádajícímu "vespolné jednání osob", jsou nejen nutnou, ale i postačitelnou podmínkou pro existenci dramatického díla. Dramatický útvar, jenž takto vzniká, a jenž tedy je ve své podstatě dílem pouhého umění hereckého, je činohra. Činohrou je dokumentováno herectví jako samostatné, soběstačné umění."⁵⁶

Z těchto citací se dozvídáme nejen, že je nutná a logická syntetická teorie dramatického umění, již Zich ve svém díle obhajuje, ale také podstatu Zichova argumentu. Každý umělecký druh (výtvarné umění, hudba, literatura), v dramatickém díle podle určitých specifických zákonů a pravidel formovaný, a propojený, existuje také samostatně; herectví se zdá, takové není.

Nejsou však ale ona pravidla formování silnější, než si zde O. Zich myslí, a není možné, že zde nedochází nejen k formaci, ale k transformaci? A z oddílu samostatného uměleckého druhu tak vzniká komponent dramatického díla, který si zaslouží svoji vlastní terminologii, vzdělávání atd.

Akademická praxe v České republice nám v tom přisvědčuje-neboť je zcela jasné, že např. existuje obor scénografie, i když pupeční šňůrou spojený, přesto odlišný a samostatný od výtvarného umění, jehož materiál (barvy, linie atd.) používá zcela novým a specifickým způsobem. Jednoduše řečeno: to, co umí malíř,

54 Tamtéž, str. 31

55 Tamtéž, str. 38

56 Tamtéž, str. 53

může a nemusí umět scénograf; to, co umí scénograf, pravděpodobně nebude umět malíř.

Dochází-li tedy k transformaci uměleckých druhů do různých komponentů dramatického díla, má nějaký takový původ i herectví? Ono později dokonale zformované, esteticky a umělecky utříděné herectví?

Podle mého názoru je možné nalézt odpověď na tuto otázku hned ve druhé kapitole této práce, neboť naše vnímání herectví se zhruba v posledním století výrazně rozšířilo, a tak se O. Zich nemusel teoreticky vyrovnávat např. s postupy happeningů a vůbec celou divadelní postmodernou. Jeho teorie dramatického umění (zde potažmo herectví), ač v mnohém jasnozřivá a inspirující, je zde výrazně ovlivněna dobou a dobovou tvorbou.

Za kořeny herectví herectví zde můžeme považovat život a člověka samého, i s jeho tajemným vnitřním mikrokosmem.

Ano, herectví se tak vyděluje od kořenů ostatních dramatických komponentů, neboť nemá vlastní původ v umělém světě, stvořené člověkem, ale přímo v samotné ontologické realitě bytí. Herec, tedy "zformovaný člověk"⁵⁷ na scéně, je vytržený ze své původní existence (svého bytí ve světě) a transformovaný jako (sice scelující, ustanovující a všeurčující, přesto ale ...) jeden z komponentů dramatického díla. Neboli, jak píše J. Vinař: "Herectví je problém lidství".⁵⁸

Tímto je možné uchopit i další specifika herectví a hereckého projevu, se kterými např. Zich nepočítá a jen mu komplikují jeho sémioticky založený pohled na divadlo-od nezáměrností hereckého výkonu (kde prosakuje původní hercovo médium-jeho vlastní tělo a život sám) až k potřebě neustálého dialogu mezi hercem a divákem, kterýžto mu nastavuje (svojí zpětnou vazbou) neustálé zrcadlo jeho tvorby.⁵⁹

Je tedy možný sólový herecký výkon? Nesmíme zapomenout, že "sólový" neznamena "samotný". Pak ano, samotný člověk na scéně je ztracen - ale stejně by byl ztracen i artista a tanečník. To, že je uváděn např. ve večerním programu pouze úryvek některého díla, jehož základ a ostatní reálie diváci již znají (anebo se dočtou

57 Termín J. Etlíka - Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s.

58 Vinař, J. *Elementy herectví*, 2. vyd. Praha: AMU, 2002, 182 s. ISBN 80-7331-904-7. str. 7

59 Na toto upozorňuje J. Etlík ve své studii *Divadlo jako zakoušení*. (Odkaz viz výše.)

v programu) a je tedy možné se jich dovolat, je sice výstup sólový (např. monodrama, či předvedení operní árie), ale ne samotný a už vůbec ne samostatný. Mysl diváka si vždy zasadí hercův výstup do náležitých souvislostí a opatří jej tedy, třeba pouze myšlenými, minimalizovanými komponenty divadelního díla a jejich spolutvorbou - scénou, hudbou a i dokonce ostatními němými postavami, na než herec reaguje.

Tak vzhledem k existenci monologů, sólových hereckých výstupů a monodramat, je jasné, že herectví může a nemusí koexistovat pouze jako součást snad až dialogu dramatických postav a příběhu, ale je možné nejen inscenovat, ale i uvádět sólový herecký výstup jako "samostatné a soběstačné umělecké dílo".

Je ovšem možné, že se zde O. Zich snažil vyjádřit jiný případ - ten, se kterým souhlasí i J. Etlík⁶⁰ a který byl naznačen v druhé kapitole. Skutečnost, že herectví není jedinou možnou existencí člověka v prostoru pro vnímání; jednou z konstitutivních podmínek vzniku hereckého komponentu je vědomé hercovo tvarování, lidský transformující pohyb. Pokud však němu nedochází a člověk na scéně nevyvíjí tuto aktivitu, pak, i za přítomnosti diváků, nedochází ke vzniku hereckého komponentu a nelze mluvit o herci, ani herectví.⁶¹

Z podobných důvodů (nepředvádění dramatické osoby, schopnost sólového samostatného výstupu a hlavně a nejčastěji absence mluveného či zpívaného slova) od pojmu herec odděluje Zich i akrobaty, artisty, komiky ve varieté (stand up comedian)⁶² atd.

Z výše uvedených úvah vyplývá, že Zichovo dělení není příliš přesné a že je třeba vnímání herce a herecké práce postavit na principiálních strukturálně sémiotických myšlenkových základech, a rozšířit je tak i mimo zpěvohru a činohru na jakéhokoliv zformovaného člověka v uměleckém médiu divadla.

60 Etlík, J. *Teorie divadla*. (cyklus seminářů) Praha: DAMU, 2012-2013, 2013-2014

61 Vhodným příkladem jsou zde např. koncerty různých populárních hudebních kapel. (Pozn. aut.)

62 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 50

4.3 Postulát totality hereckého výkonu

V rámci postulátu totality hereckého výkonu vysvětluje O. Zich zejména, proč je nutné, aby se herec projevoval na scéně i hlasem-není zde pro něj důležitá iluze reality a rádo by naturalismus, neboť tuto celistvost výkonu přiznává nejen herci v činohře, ale také herci v opeře a zpěvohře. Zpěv je pro něj stejně kvalitním znakem komplexního hereckého výkonu jako mluva herců v činohře.

Navíc, jak sám podotýká, narušíte-li jevištní akustiku a poslechnete-li si hercovu mluvu ze zákulisí, tak i v činohře zní velmi nepřírozeně. Na scéně musí herec vždy pečlivěji modulovat hlas a vyslovovat lépe než v běžné komunikaci. Hlasový projev je tedy jeden z hercových nástrojů. Proč je ale O. Zich přesvědčen, že je hlasový projev nezbytný k nazvání zformovaného člověka na scéně hercem?

K tomuto píše: "Z principu korespondence mezi hereckou postavou a dramatickou osobou plyne pak, že i herecký výkon má být nejen optický, nýbrž i akustický, což je zajisté možné, protože látkou herectví je právě živý člověk - herec sám. Nazveme to postulát totality hereckého výkonu."⁶³

Dále však jmenuje omezení a výjimky, se kterými počítá a které jím stanovené pravidlo doplňují: "Že není s tímto požadavkem v rozporu skutečnost, že v mnohých dramatických dílech jsou také "němé úlohy", prováděné zpravidla statisty je nabíledni; toto jsou drobné výjimky potvrzující pravidlo. Při větší herecké roli musí být vyloučení hlasových projevů vždy odůvodněno zvláštností dramatické osoby; příkladem je třeba Auberova opera *Němá z Portici*. Je totiž jasné, že zpěv, vyskytující se ve zpěvohře místo mluvy, je jejím ekvivalentem."⁶⁴

A pak téma uzavírá: "Z toho plyne, že nejenom hercův hlasový projev vůbec (smích, sténání atd.) ale i speciální, tj. mluva, resp. zpěv, patří do umění hereckého, a to i po své obsahové stránce, protože se mluví a zpívá vždy něco: slova, věty; jinak by to byl jen hlasový projev, jež herci zajisté žádné umění nebere. ... Mluvená či zpívaná řeč hercova patří sice do umění, ale nikoli do básnictví, nýbrž, jak jsme řekli, do herectví."⁶⁵

63 Tamtéž, str. 25

64 Tamtéž, str. 25

65 Tamtéž, str. 25

A následně se vrací k vymezování prostoru herectví. Zde je dobré se nad Zichovými požadavky hlouběji zamyslet, neboť často, zejména pravidla a postulát herecké oblasti a herecké práce, jsou-opět na jednu stranu revoluční a pronikavé-často, bohužel, myšlenkově odvozovány zpětně (zejména podružná stanoviska), a tak někdy trpí lehkou chatrností argumentů, jež autor-po zásluze soustředěný na estetiku celého dramatického umění-přechází a nechává nedokončené a nedořečené. Postulát totality hereckého výkonu je jednou z těchto oblastí.

Než se budeme věnovat přímo nutnosti hlasového projevu herce, zamysleme se ještě nad tím, co Zich vyvozuje na základě předchozích myšlenek, neboť často podle úvah na okraji myšlenkového produktu je možné poznat pravdivost základního postulátu.

Tedy: "Pantomima, jak je známo, vylučuje veškeré projevy hlasové, tedy i mluvu nebo zpěv, shodujíc se v tom s tancem. Je vlastně stupňováním charakteristického tance ve smyslu intelektualizace jeho, obdobně jako v umění hudebním, tak řečená "hudba programní". Tělesné pohyby v pantomimě prováděné mají mít nejen výrazové kvality, ale i něco znamenat."⁶⁶

A z toho dále vyvozuje: "Pokud zůstávají tedy umělci pantomimu provádějící pouhými tanečníky, nevadí nám jejich omezení na viditelné projevy; toť baletní pantomima. Jakmile se jim proti tomu ukládá, aby představovali nějaké osoby, dokonce osoby vespolek jednající, aby tedy byli herci, což sleduje pantomima dramatická, vynikne ihned kusost jejich projevu a nepřirozenost jejich výkonu"⁶⁷

A i sám obhajuje: "Ze srovnání s naší vnější zkušeností, která nás poučuje, že v životě "lidé za takových okolností mluví", vždyť též zkušenost nám praví, že v životě lidé za takových okolností nezpívají-a přece nám není zpěvohra nepřirozenou, tím méně kusou. Jde tu o naši vnitřní zkušenost, žádající, aby projev představované osoby byl úplný, všestranný. V tom je chyba, že tanečník tu chce představovat "jednajícího člověka", kdyby zůstal tanečníkem, nevadilo by řečené omezení jeho výkonu, ba nebylo by vůbec "omezením".

Neplatí tedy, že herecký výkon je mimický s přidáním řeči (jako složky básnické), nýbrž naopak pantomimický (nikoli však taneční!) výkon je výkon herecký s ubráním řeči.

66 Tamtéž, str. 25

67 Tamtéž, str. 25

Úhrnem můžeme tedy říci, že pantomima je divadelní obor na přechodu mezi uměním dramatickým (speciálně zpěvohrou) a uměním tanečním, obor esteticky tím uspokojivější, čím více je tancem, a tím méně uspokojivý, čím více chce být dramatickým uměním."⁶⁸

I když se zde O. Zich snaží vyvracet (a vyvrací) argumenty plytké a povrchní, sám přispívá pouze jedním zásadním - dovolává se lidské zkušenosti. A sám ji hned zároveň popírá, neboť v "obyčejném životě" lidé nezpívají, a přesto se nám může zdát opera či zpěvohra přirozená.

Co se ale stane s tímto postulátem, pokud nám opera přirozená nepřijde? Představme si výrok typu: "Lidé v opeře zpívají vysoce školeným hlasem a celá ta pompa okolo ... a samozřejmě nezapomeňme na složité rádobý dramatické příběhy, kdy nejdůležitější místa často nejsou nesena na dramatickém napětí k akci, ale využita jako úžasná možnost pro árii hlavní zpěvačky" - toto by bylo také možné namítnout. Každý člověk může mít jinou "zkušenost".

Vychází nám tedy, že divákova "vnitřní zkušenost", kteroužto nelze podpořit ani empirickým pozorováním, ani dostatečně vysvětlenou teorií, je naneštěstí nedostatečným argumentem, a celý postulát hereckého výkonu je tak otevřen otázkám.

O. Zich se tak snaží nastavit svá pravidla a postuláty, aby vyhovovala za každých podmínek jak činohře, tak zpěvohře-ostatní divadelní žánry ne příliš poctivou argumentací odsouvá stranou. Jistě, snahou a cílem Zichova díla bylo obhájit dramatické umění a zajistit mu stálé místo mezi ostatními uměleckými druhy. Jedním z následků jeho postulátů jsou však velké rozdíly mezi vnímáním jevištních umělců, ev. i v jejich způsobu školení, jež se nám nyní již ukazují jako omezující.

Například pokud bychom měli sledovat Zichovy myšlenky důsledně, budou jako taneční díla uváděná pouze balety a choreografie plně abstraktní a lyrické. Nejen, že by neměly být předváděny dramatické osoby, a tím ani dramatické jednání a příběh, ale taneční umění by poukazovalo pouze na citovou zkušenost a

68 Tamtéž, str. 52

stalo by se tak jakousi plytkou paletkou emocí. Nicméně naše "zkušenost" (podpořená historickým vývojem) již prokázala, že taneční umění takové není-jeho vyjadřovací schopnosti jsou mnohem bohatší, než Zich, pravděpodobně pod vlivem dobové scény, usuzoval.

Pantomima (a mim) by také nemohl existovat samostatně, ale nejlépe jako součást umění tanečního, nikoliv však dramatického.

Těmito argumenty vyzbrojeni vnímejme hlasový (a zvukový) projev herce pouze jako jednu z více složek hereckého projevu, jako jeden ze subkomponentů hereckého komponentu v rámci divadelního díla.

4.4 Dynamika subkomponentů hereckého komponentu v rámci divadelního díla

Skrze úvahy nad Zichovým dílem jsme zjistili, že nevnímal a snad ani nemohl vnímat herecký komponent v jeho plné svobodě, neboť permanentně zaměňoval vztah komponentu a subkomponentu. Tak jeho rozlišování herce od tanečníka (a ostatních hereckých forem) je nepřesvědčivé, protože za určující považoval pouze rozdíly v oblasti subkomponentů, pro nás nyní podružné.

Vždy když mluvíme o práci herce, dostáváme se k umění mnohvrstevnatému, neboť jak již bylo řečeno, je herectví z hlediska teorie umění trojjediné-herce je zároveň tvůrcem, materiálem, ze kterého se dílo vytváří, nástrojem, který jej vytváří, i výsledným artefaktem.⁶⁹

Ve výsledném hercově výkonu se vše mísí a přepíná velice rychle – často si ani sám performer neuvědomuje přesně, co se děje, či si to alespoň neuvědomuje v rámci svého logického a pojmového myšlení. Neboť kdyby se v průběhu hereckého výkonu umělec oddal pojmově logické reflexi svého probíhajícího výkonu, posílil by složku osobnosti, která je v tu chvíli upozaděna, spí a celý výkon by byl vychýlen z rovnováhy. Průběžná kontrola a sebereflexe, jež jsou nutné ke kvalitnímu uměleckému výkonu, tak probíhají na úrovni *emocionální*, či přímo *intuitivní*, tedy, v rovině *psychické*.

69 Martinec, V. *Postupy integrující výrazové prostředky herce*, In: kol. Přednášky o divadle a umění, 1. vyd. Brno: JAMU, 2007, 488 s. ISBN 978-80-86928-24-1, str. 295 – 301

Alexej Pernica ve své přednášce *Vrstevnatost a dynamika hereckého projevu*, kdy je jeho záměrem vhodněji a přesněji nastavit pojmový aparát popisující herecké výkony, zmiňuje: " v každém hereckém projevu jsou vždy přítomny všechny čtyři složky. (Zde dramatická postava, hra, herecká postava - individualita a charakteristické sémiotické rysy jazyka fikčních divadelních světů. Pozn. aut.) Ovšem v různé intenzitě a v různém poměru. "⁷⁰

Není teď důležité sledovat dále linii myšlenek Alexeje Pernici v jeho přednášce, kdy pečlivě, pro potřeby kritika a teoretika, vymezuje ony vrstvy hereckého výkonu a i prostor, ve kterém se mohou nacházet.

Nás zajímá právě ona potřeba míry, poměru, vztahu mezi vrstvami performerova výkonu. O. Zich píše o "kooperující bipolaritě",⁷¹ v našem případě by však mohl být přesnější, zatím ne plně definovaný, pojem "performační homeostáza"⁷², kdy mnohvrstevnatá lidská bytost sama ze sebe a sama sebou plně tvoří své umělecké dílo za spolupráce všech svých složek.

Pojem "performační homeostáza", pokud je umělecky zacílen a splňuje předchozí podmínky (viz. 2.kapitola), lze označit pojmem "herecká homeostáza".

Je důležité zdůraznit, že ačkoliv všechny projevy jakéhokoliv typu herectví obsahují všechny výše zmíněné subkomponenty hercova projevu, obsahují je v různém poměru a jednotliví herci je libovolně akcentují v rámci svého individuálního jevištního uměleckého výkonu. Herecký projev stand up komika akcentuje jiné složky hereckého projevu než sólová árie operní zpěvačky či skupinová choreografie moderního tance. Každý z těchto umělců má svoji *hereckou homeostázu* během

70 Pernica, A. *Vrstevnatost a dynamika hereckého projevu*, In: kol. *Přednášky o divadle a umění*, 1. vyd. Brno: JAMU, 2007, 488 s. ISBN 978-80-86928-24-1, s. 339-355

71 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 128

72 Inspirací je zde oblast fyziologie člověka, kdy: "Homeostáza, neboli stálost vnitřního prostředí, je soubor složitých fyziologických procesů a specifických regulací neustále probíhajících v lidském (živém) organismu se snahou udržet stálost vnitřního prostředí a tudíž i život jedince." (Bartůňková, S. *Fyziologie člověka a tělesných cvičení*, 3. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014. 285 s. ISBN 978-80-246-2811-0) V přeneseném slova smyslu se setkáváme i s pojmem psychické či emocionální homeostázy (rovnováhy). Důležitým aspektem je, že rovnováha i bipolarita počítají se dvěma proti sobě nastavenými jevy, pojmy, fenomény. Homeostáza naopak zpracovává, vyvažuje a zohledňuje nepřeborné množství jednotlivostí v rámci dynamických vztahů uvnitř jednoho celku.

svého uměleckého výkonu nastavenou jiným způsobem, každá z nich se však nachází ve své vlastním, ideálně harmonickém stavu.

Zdali je ideálně harmonický stav herecké homeostázy také harmonizující s ostatními komponenty divadelního díla a zda-li harmonizuje s divákovým vnímáním, tedy přiměřeném umělcovu výkonu a žánru, či ne, je otázkou kvality jeho výkonu - a to je již oblast divadelní kritiky.

K tomuto podotýká J. Etlík: "Do herecké složky patří veškeré nonverbální i verbální jednání, které herec vytváří živě na scéně." ⁷³

Z předchozích úvah jasně vyplývá, že je třeba se pokusit pojem herce vnímat celostně. Není tedy ani tak určující obor herce (je-li to herec v opeře, v baletu atd.), vždy se jedná o zformovaného herce, plnícího herecké úkoly a odvádějícího hereckou práci, i když v různém a různorodém nastavení své *herecké homeostázy*. Činí tak tedy za různého a různorodého použití hereckých prostředků a hereckého materiálu, čili za různé a různorodé vztahové dynamiky subkomponentů hereckého komponentu divadelního díla.

Je zřejmé, že ač O. Zich ustanovil herce jako samostatného divadelního umělce, tak některými ze svým pravidel a postulátů jej i výrazně omezil a uzavřel jeho práci. J. Etlík svým viděním herce zformovaného jeho umění naopak cestu otevírá, a umožňuje tak další zajímavý rozvoj.

73 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3, str. 14

5 Herecký komponent v rámci fáze tvorby inscenace/předartefaktovém období

V první a ve druhé kapitole jsme se věnovali fungování hereckého komponentu z pohledu diváka, a to v čase předvádění uměleckého díla, tedy ve chvíli *metametakomunikace*, ve chvíli sdílení - a sem opravdu patří i vědomí divadelních substancí ontologické a noetické.

Nicméně herecký komponent nefunguje především v rámci divadelního aktu (jako komponent divácký), ale je přítomen, "zakonzervován", i v rámci divadelního estetického artefaktu (inscenace) a hlavně je součástí celého procesu divadelní tvorby (předartefaktové oblasti).⁷⁴

Ze zkušenosti víme, že tato tři různá období (oblast předartefaktová, artefaktová a s ní souběžně vznikající oblast divadelního díla) na sebe často v reálném čase navazují a později se prolínají a překrývají.

Komponenty těchto oblastí se ale od sebe mohou lišit-komponenty divadelního uměleckého díla jsou vizuální, auditivní, herecký a divácký. Z toho logicky vychází, že komponenty artefaktové jsou auditivní, herecký, vizuální a pouze potenciálně⁷⁵ i divácký, neboť jde vždy o "trvalé soubytí artefaktu a uměleckého díla v čase jeho kontaktu s divákem"⁷⁶.

Komponenty předartefaktové oblasti jsou již odlišné, neboť se nacházíme v oblasti divadelní tvorby, přípravy divadelní inscenace. Podle J. Etlíka to jsou komponenty: literární, dramaturgický, režijní, výtvarně-vizuální, herecký a zvukový.⁷⁷

Pro úplnost je třeba také zmínit komponent produkce, jehož působení popisuje Etlík takto: " ..., umožňuje realizaci všech fází divadelní tvorby. Základní působnost produkce leží sice především v oblasti předartefaktové, v čase přípravy a

74 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3 , str. 24

75 Účast diváckého komponentu působí jako "rozbuška" ke vzniku divadelního aktu. (Etlík, J. *Teorie divadla*. (cyklus seminářů) Praha: DAMU, 2012-2013, 2013-2014)

76 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3, str. 24

77 Tamtéž, str. 24

realizace divadelní inscenace, ale některými svými projevy a kompetencemi zasahuje i do funkční oblasti divadelního díla."⁷⁸

Stejně jako každý z komponentů divadelního díla má své subkomponenty, mají je, samozřejmě, i komponenty v oblasti divadelní tvorby.

V rámci divadelního představení jsme vymezili subkomponenty hereckého komponentu: vizuální (maska, líčení, kostým), auditivní (hercův hlasový, zvukový a ruchový projev), motoricko-lokomoční (pohyb, gesto, postoj a postavení v prostoru) a rytmicko-dynamický (rytmus a dynamika projevu, energie, vyzařování, herecké charisma).

Subkomponenty hereckého komponentu pro oblast předartefaktovou jsou v základu tytéž: vizuální, auditivní, motoricko-lokomoční a rytmicko-dynamický. S mnohem větším důrazem se ale v rámci všech těchto subkomponentů prosazuje složka psychická, neboť herec, ve spolupráci s ostatními komponenty divadelní tvorby tyto subkomponenty potenciálně ustanovuje a připravuje; vždy však čerpá sám ze sebe - ať ze své složky psychické nebo fyzické; je sám sobě zdrojem tvorby.

5.1 Herecký komponent v rámci tvorby inscenace

Herecká tvorba v rámci divadelního díla a herecká tvorba v rámci přípravy inscenace se od sebe výrazně liší (zde existuje několik významných výjimek - improvizace jako jevištní prostředek, nedivadlo atd.).

V rámci tvorby divadelního díla totiž herec, na rozdíl od režiséra či dramaturga, v podstatě "netvoří"⁷⁹, neboť jeho reálná tvorba probíhá až v médiu divadelního představení, přímo za spolupráce diváckého komponentu, tedy v onom slavném "tady a teď". Pouze se na svoji tvorbu připravuje.

Otakar Zich zde vymezuje fáze hercovy práce (pro něj genezi herecké postavy): stádium přípravné, koncepce postavy, provedení postavy, fixace postavy a definitivní výkon.⁸⁰ Přičemž pro Zicha stále ještě: "... dramatická osoba, tak, jak je

78 Tamtéž, str. 25

79 Anebo naopak právě „tvoří“ neustále – a jako divák mu slouží ostatní členové tvůrčího týmu.

80 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 123 - 129

dána textem dramatikovým (...), je řídicí představou, regulativem pro celou tvorbu hercovu; nic více ale také nic méně, zvláště uvážíme-li, že textová role je plně obsažena v mluvě herecké postavy."⁸¹

Z našich přechozích úvah vychází, že stejně jako je herecká postava pouze jednou z možností ztvarování herce a pouze jednou z možností nastavení herecké homeostázy v rámci akcentace různých subkomponentů hereckého komponentu; tak i řízení hercovy tvorby podle dramatikova textu je pouze jednou z možností herecké přípravy. Hercova tvorba může být stejně "regulativně" řízena obrazovou i hudební inspirací, technickými krokovými pasážemi, partiturou zpěvákova partu, režisérovou koncepcí inscenace, nebo i výsledným materiálem umělecko antropologického výzkumu.

V přípravné fázi podle O. Zicha se herec učí text své postavy nazpaměť, zpracovává ho a prociťuje.⁸² Ponořením se do textu tak nastavuje zárodky duševních pochodů postavy, které již nyní zpracovává a stejně i zárodky pozdějšího jevištního jednání. Tato charakteristika je plně aplikovatelná na každý typ podkladu hercovy práce, na jeho výkonné technické prostředky: herec v činohře zpracovává svůj text, herec v baletu nebo taneční oblasti studuje své kroky a herec v opeře pozorně memoruje svůj pěvecký part.

Ze Zichova popisu také vyplývá, že herec v této fázi pracuje nejvíce sám - ani to není nutnou podmínkou, neboť existuje způsob tvorby inscenace, kdy je zdůrazňována síla skupiny (např. práce souboru Farma v jeskyni nebo Odin Teatret na některých inscenacích), pak je možné už nyní pracovat společně.

Další fázi hercovy přípravy nazval O. Zich "konceptce postavy"⁸³, čímž rozumí "konceptci statických elementů postavy determinujících".⁸⁴ jedná s o zkoumání možností nastavení a použití hereckých prostředků a výrazů; jednoduše řečeno, herec zde hledá svoji interpretaci, svůj osobní a jedinečný přístup.

81 Tamtéž, str. 123

82 Tamtéž, str. 123

83 Tamtéž, str. 124

84 Tamtéž, str. 124

Následující fázi ("provedení postavy")⁸⁵ popisuje jako: "Usměrnění hry postupuje podle zákona kontinuity herecké postavy, transponujíc tak vlastní hru hercovu (z prvního stádia) jeho přetělesněním do jiné, žádoucí tóniny. Tak vzniká tedy nejen budoucí "dramatická osoba", ale i osobní její složka dramatického děje, jenž se sceluje též formací hercova tělesného projevu podle zákona exteorizace vnitřně hmatových impulsů, názorně prožívanou kauzalitou."⁸⁶

Toto je však pouze prohloubení předchozí fáze - charakteristickým pro "provedení postavy" je zapojení hereckého komponentu a i ostatních herců, jde o vnímání a nastavení hercovy herecké homeostázy v rámci širšího vidění celého dramatického díla.

Zich tak uvádí: "K tomu všemu však přistupuje v tomto stádiu, jež je již stádiem společných zkoušek, vliv ostatních herců, resp. jejich postav, zvláště mluvy a hry."⁸⁷ A dále: "Vliv je však vzájemný; mohli bychom to nazvat koadaptací. Vytváří se tak spoluhra herců, do níž zasahuje, jak uvidíme, režisér, přihlížející k tomu, aby dramatický děj tak vznikající byl pragmatický."⁸⁸

Neboli: herec ve spolupráci s režisérem a ostatními herci zkoumá a nastavuje svou hereckou homeostázu, tedy nastavení a rozložení svých vlastních hereckých výrazových a výkonných prostředků (subkomponentů) již v perspektivě struktury celé inscenace.

Nastavené výkonné a výrazové struktury (zde se často v praxi používá Grotowského pojem "hercova partitura") herec předběžně fixuje, jako podklad pro svoji pozdější jevištní tvorbu - např. kroky choreografie, barvu hlasu v árii či dikci některé z replik. Toto vše může být (i do velmi malých detailů) předem připraveno, nicméně se jedná pouze o potenciální nastavení herecké homeostázy a kultivaci hereckých výrazových a výkonných prostředků, jež později, v rámci divadelního díla, tedy již tvůrčího aktu, poslouží jako podloží a vnější (převažující) tvar hercovy hry, nejedná se však o samu hercovu tvorbu.

85 Tamtéž, str. 125

86 Tamtéž, str. 126

87 Tamtéž, str. 126

88 Tamtéž, str. 126

Zich tuto fázi hercovy tvorby nazývá "fixace postavy" a připodobňuje ji příkladu z oblasti výtvarného umění - " Jako malíř zachycuje svůj barevný neb tvarový nápad štětcem neb tužkou, aby jej ustálil pro další tvorbu, tak činí i herec. Herecká skica provedena je ovšem v hereckém materiálu, tj. vnitřně hmatovém, a to v hercově vlastním těle."⁸⁹ Přičemž: "Ovšem i tento hercův "obraz" je zase vnitřně hmatový a je "vyhotoven", tj. automatizován v jeho vlastním těle;"⁹⁰

Pokud si neuvědomíme, že tyto "partitury", "obrazy", "skicy", neboli zafixované sekvence hercových výrazových a výkonných prostředků, tvoří pouze podklad pro jeho pozdější tvorbu, objevuje se zde myšlenka herectví jako pouhého výkonného umění, jako předvádění předem připravených sekvencí.

V tomto případě může být různorodost divadelní praxe matoucí, neboť najdeme příklady obou extrémů: od zcela improvizovaných představení a etud podle Metody Jacques Lecoq či P. Brooka až k preciznímu detailnímu zpracování hereckých "partitur" inscenací Roberta Wilsona. Vždy má ale herec na jevišti možnost volby, vždy může či nemusí předem připravené struktury sledovat, či ne, vždy se jedná o aktuální moment tvorby.

O. Zich zde vyslovuje také další podstatný aspekt této fáze herecké přípravy: upozadění psychické složky opakovanou fixací výrazových struktur a výkonných technických prostředků. Píše: "Vytkli jsme při prvním i při druhém stádiu, že kauzální primát mají reálné duševní stavy hercovy, způsobující jeho tělesný výkon. Hercova duše je jimi zaujata docela. Čím dále však postupuje automatizace, tím víc se ulehčuje jeho vědomí, čímž jedině je umožněno, aby své duševní já rozpoltil na dvě, na *pozorující a pozorované*. Toto rozdvojení, do jisté míry až vzájemné odcizení obou částí hercovy duše je jeho aktem nejtěžším a je umožněno jen tím, že já pozorující je jeho vlastní, kdežto já pozorované je předuševněno, tedy již mu tím relativně odcizeno."⁹¹

Zich následně, jako fázi hercovy tvorby vymezuje i "definitivní výkon"⁹², kdy se pak okrajově věnuje fungování hereckého komponentu v rámci divadelního díla;

89 Tamtéž, str. 127

90 Tamtéž, str. 127

91 Tamtéž, str. 128

92 Tamtéž, str. 128

podle mého názoru a v souladu s myšlenkovým a teoretickým základem této práce je třeba hercův definitivní výkon považovat za součást divadelního aktu, pouze potenciálně estetického artefaktu, a zcela vůbec jej nelze považovat za součást předartefaktové přípravy inscenace.

Otakar Zich zde popisuje pouze jeden z možných procesů tvorby-v současné divadelní praxi je možné najít bezpočet variant a variací na zde popsaný postup práce hereckého komponentu v rámci přípravy inscenace; v základu však toto dělení herecké práce odpovídá. Berme tak předchozí text pouze jako tématicky orientační, přičemž přesný popis fungování hereckého komponentu v rámci přípravy inscenace by se již mohl výrazně lišit soubor od souboru, režisér od režiséra, divadelní druh od divadelního druhu, styl od stylu.

Vraťme se ale nyní k první fázi hercovy přípravné práce - samotným podmínkám a zdrojům herecké tvorby. Víme již, že hercův materiál je on sám a že herec je sám sobě zároveň tvůrcem, materiálem a i médiem, ve kterém prezentuje svoje dílo. Jak píše O. Zich: "... je herec svým vlastním výkonným umělcem." ⁹³

Snad každý herec zná chvíli, kdy jej na scéně např. vinou únavy, onemocnění nebo psychického vypětí zaskočí selhání jeho vlastního výkonného aparátu: nejčastěji v hlase, ale i třeba ve schopnosti udržet rovnováhu pozice těla atd.

Důležité je si uvědomit, že materiálem herce je celý člověk-tedy nejen fyzická, ale i psychická část; hlubina podvědomí i široký tok nevědomí.

5.2 Zdroje tvorby a univerzální poetické dno

O. Zich se ve svém díle nespokojuje pouze s vylíčením hercovy práce během předartefaktové části přípravy divadelního aktu, ale také se vydává do velmi nebezpečné, leč přitažlivé oblasti-oblasti zdrojů hercovy tvorby.

K této sféře se zcela jasně vyjadřuje také Jacques Lecoq ve své herecké metodě a vnímá ji jako základ pro hercovu tvorbu (přesněji-pro tvorbu obecně) a nazývá ji *poetické dno*⁹⁴.

93 Tamtéž, str. 128

94 Lecoq, J. *The Moving Body*, Bloomsbury Methuen Drama, 2011, 192 s. ISBN 978-1408111468

Poetické dno vzniká a fixuje se zejména každodenním procvičováním příslušných etud. Po prožití co největšího možného počtu identifikací s přírodními elementy nebo dynamikou zvířat, barev atd.⁹⁵ má herec možnost používat tuto sadu odkazů, která je komplexní a precizní, jako podporu pro svoji budoucí tvůrčí práci. Odkazy jsou uloženy v hercově těle, aktivizují se v okamžiku tvorby a právě skrze ně cirkulují dramatické emoce postav. Získávání prožitků těchto jemných nuancí trvá delší dobu – dále práce pokračuje přes ztotožňování s barvami, se světlem, se slovy, s rytmy, prostory. Tak vniká to, co Lecoq nazývá *univerzální poetické vnímání*.⁹⁶

Univerzální poetické vnímání je schopnost rozpoznávat existence okolo nás, a skrze mimující tělo tak herec nalézá kontakt s archetypální esencí života. Skrze vlastní imaginaci se herec posouvá do jiných existenčních dimenzí a prostorů, jež může použít pro svoji budoucí tvorbu.

Mohli bychom tak, spolu s Václavem Martincem, ustanovit, že herec využívá ke své tvorbě zážitky tří úrovní: *realita* (zážitky z autentických životních situací a okolností); *představitivost* (situace, které prožíváme pouze ve své fantazii); *herní „jako“* (reálné zážitky v hraných, tedy uměle vytvořených situacích).⁹⁷

Na těchto třech úrovních zážitků se herec ve své tvorbě pohybuje nepřetržitě. Nemá-li podlehnout chaosu a hysterii, a i když se tyto tři sféry v umělecké práci nepřetržitě ovlivňují, existuje mezi nimi jistá hierarchie. Jde o vztah mezi realitou a jejím uměleckým zobrazením. Toto zobrazení má být věrohodné, ale není realitou samotnou - je vždy esteticky zformované. Umělcův prožitek na jevišti není totožný s reálným prožitkem v životní situaci.⁹⁸

O. Zich k této oblasti přistupuje vědecktěji a tak odpověď na otázku "Z jakých pramenů čerpá herec materiál pro svoje umění?" vyslovuje následovně: "Tento materiál, z něhož herec synteticky vytváří své dílo, skládá se, jak víme, z elementů

95 Zde je odkázáno na průpravná cvičení 1. ročníku Metody Jacques Lecoq. (Pozn. aut.)

96 Tamtéž.

97 Martinec, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, 1. vyd Praha: Pražská scéna, 2003. 192 s. ISBN 80-86102-38-6, str. 13 – 18

98 Tamtéž, str. 13 – 18

vesměs dvojitéch, totiž ze spřežek prvku fyziologického s korespondujícím psychickým. ... Co se pramenů týče, jsou dva: zkušenost vnitřní a vnější."⁹⁹

Příčemž zkušenost vnitřní charakterizuje jako: "Je pramenem nejlepším, neboť tu může herec pozorovat přímo jak to duševní, tak tělesné (skrže vnitřně hmatové vjemy totiž) i jejich psychofyziologickou korespondenci. Látka poskytuje sdostatek hercův duševní život, reagující citlivě na své okolí, ať je jím příroda, nebo lidé, umění, zvláště literatura, aj. jevy kulturní. Tak získá herec bohatou zkušenost psychickou" ¹⁰⁰ Zde se vlastně pohybujeme v oblasti obecné umělecké inspirace a patří do kategorie zážitků, které Lecoq shrnuje pod pojmem *schopnost univerzálního poetického vnímání*.

Zich dále pokračuje: "Pro herce je však příznačné, že mu nejde o tyto psychické stavy samy o sobě; Herci však záleží především na jejich tělesném projevu, který současně prožívá; k němu obrací hlavní svůj zřetel. Proto nenoří se do svého nitra, nýbrž naopak vystupuje z něho jako pozorovatel vnějška, kterýžto postoj pociťuje jako citelné rozdvojení svého já."¹⁰¹ Tedy, stejně jako J. Lecoq, Zich zdůrazňuje psychofyzický prožitek, jež je vždy zároveň pozorován, herec není jen pasivním příjemce a tvůrcem "depozitáře zážitků", jak by se mohlo zdát, ale aktivně svoje vjemy hodnotí, třídí a analyzuje, aby je posléze mohl esteticky ztvarovat.

"Význam životních prožitků pro umělce se v estetice přeceňuje, zvláště soudí-li se, že takovýto prožitek přejde jen tak beze všeho do díla. Ani v lyrice není tomu tak, i tu musí být `přeložen` do řeči a v tomto aktu `přeložení` je podstata uměleckého, tedy ve formě, ne v obsahu." k tomuto píše O. Zich.

Citlivý člověk s velikou fantazií tedy ještě nemusí být hercem, je nutná nejen ona schopnost pozorování vlastních zážitků, ale zejména schopnost jejich estetického ztvarování, jejich plné transformace skrže umělecké citění.

Dále je popsána "vnější zkušenost hercova", tedy to, co Martinec nazývá rovinou "reality": "Týká se samozřejmě jiných lidí a je zase veskrze nepřímá, a tím

99 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 119

100 Tamtéž, str. 119

101 Tamtéž, str. 119

nedokonalá."¹⁰². Také se dozvídáme, že: "Napodobivá schopnost je pro herce nutná, nikoliv však postačující ... Je to však stále jen zručnost, nikoli umění; chceme-li je to předstupu herectví" ¹⁰³

O získaném materiálu pak uvádí: "Víme, že elementy jeho umění - řekněme "herecké motivy" - jsou dvojité, obsahující nejen fyziologickou, ale i psychickou část a jejich vzájemnou korespondenci."¹⁰⁴

Zich si uvědomuje mimetický (ve smyslu nápodoby) základ hereckého umění a "vnější" hercovu zkušenost řadí jako důležitý zdroj čerpání hereckých motivů, nicméně zdůrazňuje zkušenost "vnitřní", nejen jako potřebnější, ale k "vnější" vždy přidružené soucitným prožitkem vnitřních motivů.

Lecoq (společně s V. Martincem) oproti tomu zdůrazňuje rovinu, kterou Zich vynechává, a to je rovina herní, kdy si v rámci herecké průpravy, adept herectví sám tyto motivy připravuje a vybírá. Lecoq a Martinec, známí a inspirativní pedagogové herecké tvorby, tak logicky akcentují potřebu hereckého školení a herecké techniky pro jeho (hercovu) tvorbu.

Všichni ovšem opomíjejí rovinu čtvrtou, jež se otevírá až po ukončení přípravného období - a tou jsou hercovy zkušenosti z předešlých představení hraných na základě stejné inscenace (hovorově řečeno repríz jedné inscenace); kdy jsou hercovy zážitky během tvorby divadelního aktu používány zkušenostně a kontrolně při tvorbě následující.

Otakar Zich vznik a specifiku psychofyzického (a psychofyziologického) fenoménu¹⁰⁵, jež Lecoq nazývá jako "univerzální poetické dno" a V. Martinec "depozitář zážitků", popisuje takto: "Herecké motivy, obojí tu vylíčenou cestou získané, ukládá herec do své paměti. Ale tato motorická paměť je zcela zvláštního

102 Tamtéž, str. 119

103 Tamtéž, str. 119

104 Tamtéž, str. 119

105 Díky novým neurologickým a kineziologickým poznatkům, již tato oblast a celý proces recepce a ukládání zážitků tohoto typu, není již tak tajemný, jako býval, a je zveřejněno více komplexních vědeckých hypotéz; bohužel se jeho přesnému neuromuskulárnímu a psychofyziologickému popisu zde věnovat nemůžeme; a ani tato oblast není předmětem mé práce. Základy jsou však naznačeny v této a následující kapitole. (Pozn. aut.)

rázu proti paměti pro vjemy ostatních smyslů, Vnitřně hmatové vjemy, odpovídající podráždění nervů sensorických, jsou totiž spjaty s tělesnými pohyby a polohami, jež vznikly podrážděním nervů motorických. Motorická paměť tedy je koneckonců paměť pro pohyby, tj. schopnost, opakovat týž pohyb, kdy je třeba; řešené vjemy jsou jejich prostředníky."¹⁰⁶ A následně pokračuje: "Herecké motivy, uložené v herecově paměti, jsou tedy automatizovány; to znamená ovšem jen, že jsou (skoro) zbaveny své smyslové složky, "odsmyslňeny", nikoli však, že chybějí korespondující složky duševní."¹⁰⁷

Václav Martinec se vyslovuje podrobněji: "Hercovu emocionální paměť můžeme považovat za jistou formu „depozitáře zážitků“ teprve ve chvíli, kdy citové a estetické zážitky si dokážeme s odstupem času nejen znovu navodit, ale dokážeme také naším tělem a ústy přesně zopakovat jednání, při kterém vznikly.

Emocionální paměť interpreta je založena na souhře širokého okruhu psychických vlastností i technických schopností: vnímavosti všech smyslů, i na schopnosti vyvolat si podrobně ve smyslové paměti konkrétní vjemy, které vzpomínané pocity vyvolaly, na paměti obrazové, situační, textové i pohybové, na technickém zvládnutí hlasového i pohybového projevu, na schopnosti svůj jevištní projev zafixovat a jednání druhých přesně napodobit, tedy co nejvěrněji zopakovat v souhře všech výrazových prostředků."¹⁰⁸

Na existenci a potřebě zdroje herecké tvorby se všichni tři výše zmiňovaní autoři shodují, liší se ale úhlem svého pohledu.

Potřebu zdroje tvorby a jejího specifického zpracování vyslovují J. Lecoq a V. Martinec již jako součást svého typu metodické výchovy adeptů herectví; O. Zich se naopak drží přísně linie popisu obecného - popisu neurologického (neurovědného/*neuroscience*) a kineziologického, čímž nám poskytuje všeobecně platné informace bez tendenčního zabarvení. Tento přístup je pro moji práci a i budoucí úvahy (zejména v kontextu s poznatky moderních výzkumů), myslím, mnohem vhodnější.

106 Tamtéž, str. 121

107 Tamtéž, str. 122

108 Martinec, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, 1. vyd Praha: Pražská scéna, 2003. 192 s. ISBN 80-86102-38-6, str. 109

5.3 Specifika hereckého nadání a psychofyziologická korespondence

Herecký (potažmo umělecký) talent je neskutečně složitá a mnohokrát interpretovaná oblast, do které nemám prázdnou potřebu se vydávat; nicméně existují jisté předpoklady herecké práce, snad jako když je malíř schopen udržet tužku nebo štětec, které by měly (ale někdy i jen v základě mohly) být vnímány jako podmínka herecké práce a hereckého umění. Jsem však daleka používat pojem talent a jsem si plně vědoma, že tvorba každé lidské bytosti je zcela individuální a nivelizačně neuchopitelná.

Jako specifické předpoklady pro hereckou tvorbu označuje O. Zich tyto: *schopnost přetělesnění, schopnost předuševnění, smysl pro psychofyziologickou korespondenci* a z těchto tří vycházející příslušnost k "motorickému typu lidí". Dále také zmiňuje *schopnost exteorizace vnitřně hmatových impulsů*.

Schopnost přetělesnění a předuševnění, neboť jsou úzce propojeny, vymezuje Zich takto: "Při úvaze o tvorbě dramatikově označili jsme jako specificky dramatické nadání schopnost předuševnění právě pro herce nepostačí jen tato schopnost, že musí být doplněna schopností přetělesnění a že v té je specifický znak nadání hereckého V čem záleží akt přetělesnění, můžeme také již říci stručněji: je to kombinované tělesné zaměření hercovo na ty vlastnosti, jež pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež jí pro hru dostatečně charakterizují. Budiž však hned zdůrazněno, že schopnost přetělesnění, ač je to pro herce tím hlavním, musí se spojovat se schopností předuševnění, a to zákonitým vztahem psychologické korespondence.¹⁰⁹ Tento dvojitý akt pak Zich nazývá *akt přeosobnění*¹¹⁰.

Je zřejmé, že O. Zich zde popisuje tvorbu herce činoherního, je třeba tak jeho termíny vnímat volněji a rozšířit pro potřeby herce ztvarovaného. Přetělesnění se (ve spojení s předuševněním), v Zichově popisu, týká nastavování prostředků herecké homeostázy potřebných k tvorbě v rámci herecké postavy, kdy si herec vybírá vlastnosti dramatické osoby, které později díky své schopnosti exteorizace vnitřně hmatových impulsů použije jako charakteristiku své herecké postavy.

109 Zich, O. *Eстетika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 114

110 Tamtéž, str. 114

Velmi podobně však bude postupovat herec v rámci své přípravy na jiný typ hereckého výkonu, v jiném typu divadla- např. v rámci (citujeme-li myšlenkovou platformu celé práce, uvedené v první kapitole)-"nefigurativních divadel, jež rovněž pracují pouze s lidskými těly, s přirozenou psychofyzickou matérií lidského těla. Základem tu není vytvoření postavy, ale je jím třeba smyslový vjem, vyjádření a zakoušení energie a kontaktů mezi lidskými těly, jejich psychofyzickými aparáty v divadle nefigurativního typů pracující s psychorealitou člověka." Herec se v tomto typu divadla bude probírat kvalitami různých energií, vciťovat a vizualizovat různé typy ne-lidských entit atd.-principelně bude jeho práce stejná, pouze abstraktnější.

Exteorizaci vnitřně hmatových impulsů, tedy základní schopnost budoucího hereckého výrazu, charakterizuje Zich takto: "... musí mít (herec) ještě další schopnost, jež se považuje obecně za postačitelny znak hereckého nadání. Je to schopnost tělesného výrazu duševních dějů, obzvláště citů a snah I řečená schopnost je pro herce nutná, ale nikoli specifická, protože ji musí mít - byť v jiném způsobu - také tanečníci a umělci výkonní (recitátoři a hráči). Neboť výrazová schopnost tělesná znamená obecně schopnost pro určité výkony, procítěné sebou samým, kdežto herectví žádá výkony procítěné dramatickou osobou, již herec představuje, a v níž se tedy musí napřed přeosobnit."¹¹¹

Všechny tyto navzájem propojené oblasti poukazují k faktu, že herec by měl patřit k tzv. motorickému typu lidí (což Zich charakterizuje jako jeden ze tří sensorických typů lidského vnímání), a tak : "Charakteristika motorického typu je dána třemi momenty. Lidé motoricky založení mají především vynikající zájem pro pohybové, vůbec vnitřně hmatové vjemy, jimiž se polohách a pohybech svého těla dovídají."¹¹²

Zájem se týká buď pohybů celého těla (tělocvik, tanec, sport), nebo jeho části, především mluvidel (mluvení, zpěv) a rukou (psaní, kreslení, hra na hudební nástroje, rozmanité ruční práce).V těsné souvislosti s tímto zájmem je záliba na takovýchto výkonech: vnitřně hmatové vjemy, jimi vznikající, jsou pro takového člověka pramenem neobyčejné libosti, ba rozkoše.

111 Tamtéž, str. 115

112 Typy auditivní, vizuální a motorický. (Pozn. aut.)

Konečně za třetí ... mají tyto lidé neobyčejnou paměť pro vnitřně hmatové vjemy a zvláště pro jejich komplexy, pročez se velmi snadno tělesným výkonům učí ... a výborně si je pamatují."¹¹³

Tyto schopnosti jsou pak podkladem pro (podle O. Zicha), specifické herecké myšlení, z něhož vytyčuje dva hlavní zákony-zákon *koordinace vnitřně hmatových impulsů* a zákon již zmíněné *exteriorizace vnitřně hmatových impulsů*.

K potřebě koordinace vnitřně hmatových impulsů se Zich vyjadřuje pouze takto: "Řečený zákon určuje pro herce i osobní jednotu herecké postavy, jež je dána, jak víme, několikerým současným zaměřením hercovým. Poněvadž každé z nich zachvacuje celý organismus, není možné kombinovat je tak, aby si odporovaly."¹¹⁴ Zřejmě se jedná o schopnost, o které se výše zmiňujeme již slovy V. Martince - o schopnost třídění a hierarchizace vnitřně hmatových impulsů, jejich propojování a schopnost jejich tvůrčí aplikace a estetického ztvárnění a ztvárnění.

K ní se, jako nezbytné, dostává ve svých úvahách i Zich: " Konečně zákon exteriorizace vnitřně hmatových impulsů. ... Každý impuls vnitřně tělový má tendenci se rozšiřovat se odstředivě, zevnitřku ven, na povrch těla a dál do okolního prostoru.¹¹⁵ ..., že relace hořejším zákonem daná je názorná kauzalita organická, tj. fyziologicky prožitá na rozdíl od kauzality mechanické, vládoucí u strojů,"¹¹⁶

5.4 Předexpresivita jako společný výchozí bod všech herců

Divadelní antropologie vychází z předpoklady, že existuje jakýsi ontologický základ, společný všem hercům, tanečnickům a performerům v celé šíři světového umění a tento podklad nazývají *předexpresivita*,¹¹⁷ předvýrazová rovina. Nás, samozřejmě, zajímá pojem předexpresivity v rámci divadelního aktu i hercova tvůrčího přípravného období.

113 Tamtéž, str. 116

114 Tamtéž, str. 117

115 Zde Zich pravděpodobně myslí obecně impuls neuromuskulární.(Pozn. aut.)

116 Tamtéž, str. 118

117 Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 172 - 190

Předexpresivita je také v různých divadelních tradicích a hereckých technikách označována jako "stav nula" (japonské divadlo), "napětí pět" (Metoda Jacques Lecoq Lecoq) atd. a jedná se o napětí performerů, o nastavení jeho vnitřích schopností ještě před okamžikem tvorby. Před nástupem výrazu, před prvním krokem choreografie, před prvním slovem črtajícím dramatickou osobu. Z našeho pohledu zde nejde však o nastavování hereckých subkomponentů čili *herecké homeostázy*, jedná se o vnitřní energetické naladění na jevištní tvorbu v celé její šíři. Stejně tak jako sportovec, prožívající vnitřně svůj závod ve již chvílích před startem, tak i herec ladí svůj psychofyzický nástroj do (více či méně) předem připraveného tvůrčí struktury (sportovec také přesně ví, bude-li závodit v běhu, skoku dalekém apod.), ještě před vstupem na jeviště, ještě před vlastní tvorbou - již vibruje nahromaděnou energií.

Předexpresivita jako nevýrazový proud herecké energie však je, podle E. Barby, jako substrát obsažen později i v rámci divadelního aktu.¹¹⁸

Eugenio Barba k tomuto píše: "Termín předexpresivita (možná spíše *pre-expresivita*, poz. aut) se může zdát absurdní a paradoxní uvážíme-li, že nebere v úvahu záměry, pocity, ztotožnění či neztotožnění se s postavou, citová rozpoležení, tedy psychotechniku. ... Psychotechnika vede aktéra k přání se vyjádřit; avšak toto přání ještě neurčuje, *co je třeba udělat*. Výraz herců/tanečníků je ve skutečnosti závislý - *téměř jim samým navzdory* - na jejich jednání, na způsobu využití jejich fyzické přítomnosti na jevišti. A toto *jednání* i to, *jak je prováděno*, determinuje určitý výraz."¹¹⁹

Barba ve svém textu velice dobře pojmenovává, že prokazatelně existuje "něco", "něco specifického", "něco zvláštního", co se objevuje těsně před hercovým výkonem a hlavně během něj. Nicméně popis této zvláštní kvality, a to v logicky souvisejících pojmech se objevuje již v druhé kapitole mé práce - jedná se o kvalitu pohybu, již popisuje J. Etlík jako: "Druhá podmínka je pro zrod hereckého komponentu ještě důležitější: hercův pohyb, konstitutivně zakládající jeho hru, musí směřovat k transformaci hercova vlastního přirozeného bytí v uměleckou znakovou

118 Tamtéž, str. 174

119 Tamtéž, str. 174

entitu, tedy v herecký znak. Především v tom totiž spočívá podstata herectví, kterou bychom mohli nazvat předstíráním, performancí, částečnou metamorfózou, představování někoho nebo něčeho jiného než jsem sám."¹²⁰

J. Etlík však narozdíl od Barby, který předexpresivitu vnímá možná až jako statický fenomén umožňující experimentální zkoumání, vnímá kategorii pohybu jako sílu, energii transformující a tedy plně tvůrčí, na jejímž základu probíhá v rámci divadelního aktu hra hereckých subkomponentů; tak silnou a speciální, že pouhou její existenci popisuje jako jednu z konstitutivních podmínek vzniku hereckého komponentu vůbec.¹²¹

5.5 Dva základní postupy k formování hercovy hry

Existuje samozřejmě mnoho druhů hereckých technik - od zkušenostních, jak byly vyučovány na hereckých akademiích či v (prve a původně) divadelní praxi po staletí. Až ke konci století 19. a pak po celé 20. století se herecké techniky a systémy herecké (a taneční) výchovy v Evropě rychle množí.

Může se zdát, že každý významější režisér má svoji hereckou školu. V základu jsou však pouze dva základní postupy k formování hercovy hry (hercovy techniky). Divadelní antropologie vymezuje techniku *akulturace* a *inkulturace*.

V případě inkulturačního přístupu herec využívá své spontaneity, rozvádí své přirozené jednání, a chová se podle toho, co vstřebal od narození v určité kultuře a v sociálním prostředí v němž vyrostl. Antropologové nazývají proces pasivního smyslově-motorického absorbování každodenního chování v dané kultuře "inkulturací"(přizpůsobením se vlastní kultuře). Postupné přizpůsobování dítěte chování a životním normám jeho kultury, podmíněnost "přirozenosti", dovoluje organickou proměnu, znamenající rovněž růst.¹²²

120 Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3, str. 16

121 Z poznatků moderní fyziky víme, že hmota v pohybu v čase je energie (Einsteinova konstanta). Tedy, že pohyb hmoty netvoří energii, ale v ní samu se transformuje. Hmotou je v tomto případě hercův záměr, hercova myšlenka a její (těžko) měřitelné elektromagnetické pole.(Poz. aut.)

122 Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 172 - 190

Zásluhu o nejdůležitější metodologický přístup k této cestě propracované spontaneity či "techniky inkulturace" má Stanislavskij. Sestává se z mentálního procesu, jenž oživuje a rozpíná hercovu inkulturovanou přirozenost. Prostřednictvím magického "kdyby", pomocí mentální kodifikace, mění herci své všední, každodenní chování, mění svůj obvyklý způsob bytí a materializují postavu, kterou mají ztvárnit. To je také předmětem Brechtova zcizujícího efektu či sociálního gesta. Vztahuje se vždy k herci, který v procesu své práce modeluje vlastní, přirozené každodenní jednání v ne-všední jednání jevištní se zřejmým podtextem prostředí společnosti, k níž náleží.¹²³

Herecká technika, která staví na variacích inkulturace se stává transkulturní.

Zároveň je možné pozorovat v různých kulturách rozdílnou cestu herce: používání zvláštních technik těla, zcela odlišných od těch, které známe z každodenního života. Tanečníci klasického i moderního tance, mimové a herci tradičních asijských divadel zcela popřeli svou "přirozenost" a osvojili si jiné prostředky jevištního jednání. Podrobili se procesu "akulturace", naroubovanému zvnějšku způsobem postavení chodidel a chůze, zastavování, dívání se, sezení, které jsou jiné, než každodenní.¹²⁴

"Akulturační technika" proměňuje hercovo jednání v artistní (anebo, jak se asto říká stylizované). Vyvolává také jinou kvalitu energie. Technika akulturace znamená rozrušení obvyklého (přirozeného) vzezření a jeho přeměnu v něco, co je pro smyslové vnímání svěží a udivující. Při akulturaci je neskutečné odlišit herce od tanečníků.¹²⁵

"Akulturní" herec vyzařuje takovou energetickou kvalitu, která je přítomností připravenou k transformaci v tanec nebo v divadlo. Avšak rovněž cesta "inkulturace" s sebou nese bohaté variace a odstíny všedního, každodenního jednání, vede k esenciální podobě vokálního projevu, k toku napětí, náhlým změnám rytmu a intenzity, jež dodají zvučnost a barevnost "divadlu, které tančí".¹²⁶

123 Tamtéž, str. 172 – 190

124 Tamtéž, str. 172 – 190

125 Tamtéž, str. 172 – 190

126 Tamtéž, str. 172 - 190

Je tedy zřejmé, že inkulturační přístup je specifický a hojně používaný v technikách a metodách školícího herce pro působení v klasické evropské činohře. Naopak akulturační přístup upřednostňujeme při výchově evropských tanečníků, mimů a akrobatů; v Asii se pak tradičně akulturační přístup používá jak pro výchovu herců, tak pro výchovu tanečníků.

Jak cesta inkulturace, tak akulturace aktivují rovinu předexpresivity: intenzivní přítomnost připravenou představovat. A dodávají herci nejen dostatek výkonných technik (technika jevištního výkonu), ale také technik tvorby - tj. techniky přípravy a průběhu celého tvůrčího procesu.¹²⁷

Otakar Zich v *Estetice dramatického umění* se také, v souvislosti s hercovou tvorbou, zmiňuje o herecké technice: "Fyziologické - teď možno říci: takřka fyzické - stává se tímto procesem pro herce skoro jen pouhou značkou, symbolem určitého duševního stavu či děje. Úhrn těchto značek tvoří hercovu osobní techniku. Samozřejmě roste nejen jeho studiem, ale i vlastní uměleckou praxí.

Dlužno ji rozeznávat od "herecké" techniky v obecném smyslu, jež je nějakou soustavou hereckých motivů sloužící k účelům školení. Její motivy jsou konvenční spřežky pohybů a příslušných k nim "významů", vzniklé zploštěním a schematizováním bývalé snad korespondence psychofyziologické. Takovými soustavami bylo slovo "technika" zdiskreditováno... tak, že diletanti mluví o technice jako o něčem nižším, pouze řemesle.

Skutečná osobní technika není řemeslem, nýbrž podstatnou částí umělcovy tvorby; že je právě při herectví - ač nikoliv jen při něm - tak hmotná, tak tělesná, nemůže jí být k necti. Vždyť jí je ztělesněna umělecká myšlenka, neboť každý skutečný umělec myslí ve svém materiálu a jeho názorné myšlenky umělecké nezadají si v hodnotě s kterýmikoliv abstraktními idejemi.¹²⁸

O. Zich čistě vymezuje specifikum hercovy vlastní tvorby a jeho vlastních postupů a technik tvorby vyučovaných ve školách, kde nastává nebezpečí

127 Technikou jevištního výkonu míním soubor technik adekvátních k předvedení výkonu toho kterého druhu herectví. Např. herec v činohře bude znát techniky výslovnosti a přednesu, herec v tanečním představení má nacvičené své skoky a piruety a herec v opeře dobře posazený hlas a čisté pěvecké frázování.

128 Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s., str. 122

následování prázdné machy a minimalizace tvůrčího elementu. Neuvažuje tedy v pojemech (a nerozeznává) techniky inkulturační a akulturační, ale, řekněme, osobní a společné, individuální a skupinové, praktické a akademické.

6 Nástin oblastí a tematiky jednotlivých subkomponentů hereckého komponentu v rámci herecké přípravy divadelního aktu

Nutno poznamenat, že následující dělení je pouze orientační - jednotlivé subkomponenty hercovy tvorby jsou na sobě vždy plně závislé a vnitřek hereckého komponentu tvoří složitý systém propletených vztahů, podmiňování a vzájemných závislostí mezi jednotlivými subkomponenty - např. kde není určité postavení páteře není ani dech, ani hlas, nebo pokud není v těle určitá míra neuromuskulárního napětí, není možný určitý druh pohybu atd.

Následně je také nutné si uvědomit, že herecký komponent některé své subkomponenty sdílí s ostatními komponenty v rámci přípravy inscenace - např. kostým sdílí herecký komponent s komponentem výtvarně-vizuálním atd. Míra sdílení je však již tak jemná otázka, že je lepší toto dělení aplikovat až případ od případu.

6.1 Subkomponent vizuální

6.1.1 Rekvizita a kostým

Pojem **kostýmu** zahrnuje v divadelní tvorbě několik různých oblastí - jedná se nejen o jakýsi oděv, který halí hercovo fyzické tělo v rámci společenských norem zakrývání nahoty, ale také může být vnímán jako výrazný charakterizační prostředek, jako pomocník pro hercovu přípravu, i jako samostatné módní umělecké dílo (např. výstavy typu Pražské Quadriennale).

I v rámci inscenačních přístupů naturalistických a civilistických bývají herci nějakým způsobem oblečeni - i třeba "jen" do dobové módy. Přesto však to, co mají na sobě herci nevnímají jako "civil", jako věc, kterou by složili jen tak do skříně; i džíny a tričko jsou kostýmem, jsou vnější slupkou a pomocníkem později herecké tvorby.

Kostým je tak možné vnímat více způsoby: jako čistě funkční oděv postavy, jako její základní charakterizaci, anebo jako partnera pro hereckou hru a stavbu dramatické postavy. Tak se dílo kostýmního výtvarníka ocitá mezi dvěma extrémy - čistou funkčností (trikoty cirkusových akrobatů) a plným významem a spoluhrů (zejména v asijském divadle).

Čistě funkčním kostýmem myslím i kostým tradičně volený, předpokládaný - např. *tutu* u tanečnic klasického tance nebo tmavý oděv mima. Kostým funkční je volen tak, aby herci v jeho díle "nepřekážel" a nepoutal pozornost od jeho jevištní akce.

Plnovýznamový kostým naopak hercovo tělo plně formuje a moduluje a tak se stává odrazovým můstkem a stálým pomocníkem při performerově výkonu.

Ke specificky posílené funkci kostýmu v asijském divadle uvádí A. Barba: "V Asii a někdy i na Západě platí zásada, že kostým je herci/tanečnickovi živým partnerem. Divák je tak schopen vituálně vnímat tanec protikladů, křehkost rovnováhy a dynamickou síť pohybů, které herec/tanečník vytváří. Těmto kostýmům a efektům, které jsou schopny vyvolat, se věnuje velká pozornost a péče: kostým se tak stává protézou (termín, který užíval Grotowski v prvních letech existence svého Teatru Laboratorium), jež pomáhá tělu herce/tanečníka, rozpíná je a skrývá, a zároveň je neustále transformuje. Působivost síly a energie, kterou herec/tanečník dokáže projevit, je posilována a povyšována metamorfózou vlastního kostýmu v navzájem se ovlivňujícím vztahu herec-tělo, herec-kostým a herec v kostýmu."¹²⁹

Rekvizitou rozumíme "scénické objekty, které herci používají, anebo s nimi manipulují během hry."¹³⁰

Zde je však třeba upozornit na specifikum oblasti divadla, "jehož herecký komponent není založen jen na psychosomatické totalitě člověka, nýbrž na souvztažnosti herce a výtvarného prvku čili na souvztažnosti člověka a loutky, která má povahu subjektu (přesněji odkazuje k němu)"¹³¹. Tedy na divadlo loutkové (figurativní oblast) a divadlo předmětů (oblast nefigurativní).

Loutka se od rekvizity liší tím, že je součástí hereckého komponentu a je tak scéně vnímána jako živoucí entita. Oproti tomu rekvizita vždy zůstává v poloze

129 Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 205

130 Pavis, P. *Divadelní slovník*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 489 s. ISBN 80-7008-157-0, str. 349

131 Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení* (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s., str. 15

neživé věci a znakově osciluje mezi znakem-ikonem (stůl na scéně je představován stolem) a znakem-symbolem (např. symbolika růže jako lásky v inscenaci R. Wilsona *Osud*).

6.1.2 Maska a líčení

Maska jako předmět může být používána jak pro účely tréninkové či přípravné, tak pro účely jevištní.

Herec, který si zakrývá tvář, záměrně odmítá psychologický výraz, který většinou divákovi poskytuje velmi mnoho - a velmi přesných informací; musí proto vyvinout značné fyzické úsilí, aby tuto ztátu významu a identifikace nahradil. Jeho tělo vyjadřuje nitro postavy zveličenými, přehnanými gesty; tím je posílena i jeho divadelnost a pohyb v prostoru. Jeden ze zásadních estetických důsledků použití masky je protiklad mezi neutralizovanou tvářící a tělem, které je v neustálém pohybu. Maska ostatně nemusí představovat obličej: neutrální či poloviční maska stačí, aby se znehybnila mimika a všechno pozornost se soustředila na hercovo tělo.¹³²

Nalíčení hercovy tváře oproti tomu rysy tváře pouze zvýrazní a zdramatizuje. Není zde tedy již vnější objekt (různé druhy masek), ale přímo tvář. Nalíčení herců je často ukotveno peformační i divadelní tradicí - při špatném osvětlení či velmi vzdálenému divákovi je třeba rysy tváře zvýraznit, aby bylo možné sledovat hercovu mimickou práci, jíž dokresluje svůj výkon. V asijském divadle¹³³ je často líčení výrazné a typy líčení jsou oborově ustálené, podobně tomu však bylo i v Evropě - nejen Pierrot commedie del`arte, ale i milovník či zlosyn divadla 19. století byli výrazně rozlišeni potřebnými líčidly.¹³⁴

Poslední možností (kromě kombinací postupů) je pak hercova tvář nenalíčená, kdy ji formuje sám dle potřeby tu jako mimiku realistickou, tu jako masku

132 Pavis, P. *Divadelní slovník*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 489 s. ISBN 80-7008-157-0, str. 249

133 Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 144 - 145

134 Brockett, O. G. *Dějiny divadla*, 8. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN, 1999. 948 s. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN) a ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ)

expresivního výrazu. Tento postup pro jeho mnohotvárnost prosazoval např. Jerzy Grotowski.¹³⁵

O fungování masky a líčení v kulturně odlišném prostředí asijského divadla se zajímavě zmiňuje E. Barba: "Herci kathakali provádějí zvláštní cvičení s cílem posílit svaly ovládající oční bulvy a zvýšit pohyblivost očních panenek. Také si těsně před vystoupením vkládají pod víčko semínko pálivé papriky: bělmo se podráždí, zkrvaví a zeleně či modře nalíčené tváře hrdinů a démonů pak působí ještě víc "nadpřirozeně".

Líčení v pekingské opeře promění hercův obličej v opravdovou masku, divákovi sdělí, o kterou jde roli a jaké jsou její hlavní vlastnosti: zda je to postava odvážná, chytrá, moudrá, hloupá, zlá ... Kombinace barev podtrhujících rysy tváře dosahují překvapivých efektů. Ženské role charakterizuje růžové líčení, zintenzivněné kolem očí, a tím akcentující jejich rozepjatý pohled. Před nasazením paruky je povytažena kůže na čele vlevo i vpravo směrem nahoru, tím se zvednou konce obočí a zvětší se pohled očí.

Nápadně jsou také nalíčené tváře herců kabuki a výsledný dojem je často akcentován zkříženými panenkami v *mie*. Paruka začíná obvykle až v polovině hlavy, elo je velmi vysoké, takže křivka obočí je protažena vysoko nahoru a obočí se zdají být větší.

Tato cvičení, používání umělého líčení, speciální paruky a všechny ty umělé barvy umožňují herci zcela změnit prostředky výrazu a vést je k nekaždodennímu, nevšednímu chladným a racionálním způsobem. (V Číně a v Japonsku je podle rozměrů tváře a rozmístění obličejových svalů navržen geometrický systém vzoru líčené masky.). Umělý pot, vytvořený většinou pomocí oleje, dodává matným barvám lesk zvyšující věrohodnost a iluzi života. Divákovi připadá takové nalíčení nepřirozené, protože tvář si zachovává veškerou pohyblivost."¹³⁶

135 Tamtéž.

136 Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 144

6.2 Subkomponent auditivní

6.2.1 Hlas a zvuk

Mnoho hereckých druhů ke svému kvalitnímu projevu potřebují nějaký druh hlasového výrazu - mluvu, recitaci, zpěv, rytmizování, citoslovce i jen zvuky a jejich napodobání.

Výsledná forma řeči se realizuje ve třech oblastech:¹³⁷

a)dech - vydechovaný proud vzduchu je základní materie, kterou jemným opracováním přetváříme na lidskou řeč

b)fonace - znění hlasu, jeho rezonanční zabarvení a melodičnost mluvy. Tato složka přenáší na partnera i na diváky především hercovu citovost

c)dikce - její pregnantnost a rytmičnost je svázána s racionální složkou hercova sdělení. Způsob výslovnosti můžeme chápat jako obraz způsobu myšlení postavy a jejího vztahu k partnerům

Ideální hlasový projev-tj. plně ladící s performerovým záměrem - samozřejmě zobrazuje i kvalitu pohybu, ev. držení těla. Pozice těla, dech, hlas a emoce jsou tak vždy provázány a propojeny. Po objevení a prozkoušení této zákonité vazby, je možné modifikovat a přetáčet tato pravidla, a dosáhnout tím různých nečekaných kontrastů, jež prohloubí hercův individuální projev.

6.3 Subkomponent motoricko-lokomoční

6.3.1 Ekonomika, analýza a kultivace pohybového projevu

Lidský pohyb je přírodní jev, který má své zákonitosti. Cit pro jemné hospodaření s energií a rytmické procítění práce svalů však vymizí, není-li vhodně povzbuzován nebo je-li volním přepínáním otupován. Povzbuzovat tento cit znamená zapojovat k vnějšímu pohybu i tzv. vnitřní pohyb, řízený neurovegetativním systémem, zejm. krevního oběhu a dechu. Dýchání se tu může

137 Martinec, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, 1. vyd Praha: Pražská scéna, 2003. 192 s. ISBN 80-86102-38-6, str. 72 - 83

stát znamenitým prostředníkem, protože je říditelné zároveň naší vůlí i neurovegetativně.

Celkový organický základ (nervově - endokrinně - svalový), který ovlivňuje každý momentální fyzický i psychický výkon, nazýváme "posturální substrát"¹³⁸.

Posturální substrát je aspekt tonické aktivity, který se zúčastňuje každé dlouhotrvající změny úrovně tělesné dráždivosti. Sestává se ze široké škály procesů, ze kterých většinu známe jen zhruba. Nejznámější z nich jsou procesy napětí kosterního svalstva; nejbližší k nim je neustálé napětí vnitřností, o kterém už víme méně, a abnormální sekrece žláz. Specifické napětí, které je jimi vytvářeno, je základem celkového chování, t. j. všech fázických reakcí, vnitřních i vnějších.¹³⁹ Zatímco fázické svalové reakce jsou ovládány velkým pyramidovým systémem, extrapyramidový systém ovládá reakce tonické.¹⁴⁰

Posturální substrát je výsledkem psychofyziologického momentálního i dlouhodobého nastavení lidského organismu. A tak i emoce či psychické napětí se odpovídajícím způsobem nejen zobrazují v tonickém napětí těla, ale také motivují případné chování jedince. Herecká postava se tak otiskuje do těla herce a výrazně ovlivňuje jeho emoce i psychiku, což je možné používat k tvorbě (mezi jinými např. Metoda M. Čechova), ale obecně je nutné stále pečovat o pročišťování hercova těla a ideálně při tvorbě vždy vycházet z co možná nejvíce neutrálního posturálního substrátu, který pak generuje čistý proud energie.

Psychofyzické uvolnění souvisí se správným hospodařením silami za vyváženého držení těla a harmonického dýchání a zajišťuje určitou kvalitu při zvyšování trénovanosti a zdravotní kondice; je rovněž podmínkou pro kultivaci pohybového a mluveného projevu (včetně zpěvu), stejně jako pro pěstování schopnosti výrazových změn.¹⁴¹

138 Kavalayananda, Sv., Vinekar, S. L. *Jógová terapie*, 1. vyd. Bratislava: CAD PRESS, 1991. 160 s. ISBN 80-85349-04-, str. 66

139 Tamtéž, str. 66

140 Pyramidové a extrapyramidové dráhy jsou descendentní míšní nervové dráhy. Ascendentní dráhy jsou dráhy senzické. (Bartůňková, S. *Fyziologie člověka a tělesných cvičení*, 3. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014. 285 s. ISBN 978-80-246-2811-0)

141 Lecoq, J. *The Moving Body*, Bloomsbury Methuen Drama, 2011, 192 s. ISBN 978-1408111468

Stejně jako mluvené repliky herce mají svoji podobu textovou a podtextovou, kdy hlasovou interpretací ovlivňujeme jejich význam, obdobně se pracuje i s pohybem. Tvar těla, způsob pohybu v prostoru, dynamika gesta, obsahuje význam pohybu - otiskuje vnitřní život postavy.¹⁴²

Temporytmus, míra neuromuskulárního napětí a jejich proměny vtiskují pohybu subjektivní výraz a dodávají performérově výkonu plasticitu a patřičnou drobnoskresbu.

6.3.2 Vnímání prostoru

Pojem prostoru je opět vícevrstevný - jedná se nejen o hercovo technické zpracování prostoru pro hru, ale také o prostor vnitřní, a to jak jeho (herce jako osoby), tak jeho (nejčastěji) herecké postavy.

Prostor pro hru (jeviště) je oddělen, často vyvýšen a zvláště osvětlen; je "jiný", "ne-všední", posvátný. V prostoru pro vnímání (hledišti) se nacházejí lidé, v prostoru pro vnímání však lidé zvláště ztvarovaní, změnění, metamorfovaní. "Ne-lidé".

Je možné označit nejen prostor vnitřní (herce i jeho herecké podstavy či entity), prostor vnější (myšlený), ale také prostor technický.

Technickým prostorem vnímám vymezený prostor pro hercovu hru, který svým působením pojmenovává, transformuje, člení a i vizuálně zpracovává.

6.3.3 Gesto

Pojem **gesto** označuje jak pohyb těla, tak jeho postoj a jeho hlavní charakteristikou je jeho významotvornost.¹⁴³ Není zde ani tak důležité, zda-li se jedná o gesto konvenční (sociálně ukotvené) či individuální (výrazový protředeček jednoho herce), periferní (např. pohyb rukou) nebo celotělové (výrazný postoj),

142 Martinec, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, 1. vyd Praha: Pražská scéna, 2003. 192 s. ISBN 80-86102-38-6, str. 98

143 Pavis, P. *Divadelní slovník*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 489 s. ISBN 80-7008-157-0

důležité je si uvědomit, že i na tom nejmenším gestu se podílí celé tělo herce a ne jen jeho část gesto viditelně provádějící.

Pokud se zde opřeme o jóginskou filozofii, pak víme, že lidským tělem stále (více či méně čistě) proudí životní energie prána a jakýkoliv pohyb je usměrňuje a koncentruje.¹⁴⁴ Jestli např. chceme provést jemný pohyb rukou, z celého těla energie proudí právě do té ruky, která svým jemným pokynutím zastoupí zbytek těla. Jednodušeji je možné si představit pránu jako světlo - blesk tu, blesk tam, velká sluneční záře dlouhé pózy...

Z výrazné propojenosti gest a emocí, které vyjadřují, vycházejí ve své technice nejen tanečníci indického *kathak*, ale např. také M. Čechov, který přímo vyznačuje gesto psychologické jako klíč k formování a pochopení dramatické postavy. Píše: " ... Hledáte odpovídající celkové gesto, které by toto vše vyjadřovalo (popis psychiky postavy-poz. aut.). ... Je silné a dobře tvarované. Když je několikrát zopakujete, posílí vaši vůli. Pohyb rukou i nohou, konečná pozice celého těla, stejně jako sklon hlavy by měly vyvolávat touhu po panovačném a despotickém chování. Psychické kvality, které naplňují a prostupují každý sval vašeho těla, ve vás vyprovokují pocity nenávisti a opovržení. Tak prostřednictvím gesta pronikáte do hloubky vlastní psychiky a stimulujete ji."¹⁴⁵ A dále: "Nazývejme je psychologická gesta, protože jejich cílem je ovlivnit, rozproudit a naladit celý váš vnitřní svět pro umělecké cíle a účely."¹⁴⁶

Psychologické gesto je pro Čechova způsobem proniknutí k postavě, již má herec interpretovat - doporučuje v průběhu práce hledat i psychologická gesta průběžná, pro jednotlivou scénu, pro jednotlivou promluvu. To jsou však gesta pomocná a časem mizí, jen celkové psychologické gesto zůstává.

Čechov zde používá znalost propojení tělesné pozice s emocionálním stavem i naladěním celé psychiky člověka, nejprve intuitivně herec ztvaruje své tělo do pozice příslušné určité emoci, tím usměrní také pránu a požadovaná emoci

144 Swatmarama, Muktibodhananda, Sw. *Hatha Yoga Pradipika*, 1. vyd. Bihar: Yoga Publication Trust, 2012, 641 s. ISBN 978-8185787381 (orientační odkaz - vycházející z pracovního překladu M.A.)

145 Čechov, M. *O herecké technice*, 2. vyd. Praha: Divadelní ústav a Divadelní fakulta AMU, 1996. 134 s. ISBN 80-7008-054-X, str. 49

146 Tamtéž, str. 49

i jejich komplex se dostaví.

6.4 Subkomponent rytmicko-dynamický

6.4.1 Dýchání

Dýchání může pro herce představovat významný charakterizační prostředek, neboť výrazné životní okolnosti a situace jsou spojeny s jeho charakteristickým projevem.

Např. V. Martinec chápe dech jako¹⁴⁷:

a) materiální podstatu hlasového projevu

b) podnět pro pohybový projev. Pohybový impuls nádechu a výdechu se šíří z trupu do rukou a nohou. Když tento podnět vědomě zpracujeme, dochází k organicky propojenému pohybu celého těla z centra k periférii

c) Impuls pro ovlivnění výrazu obličeje. Dýchání kromě zmíněného hlasového a pohybového projevu výrazně poznamenává i další složku hereckého projevu – výraz obličeje. Pohybový impuls nádechu a výdechu se nešíří jenom do rukou a nohou, ale dechový pohyb páteře určuje především držení hlavy. A to ovlivňuje výraz mimického svalstva. Tak se emocionální náboj dechu promítá do oblasti obličeje, která velmi intenzivně tlumočí citová hnutí.

d) Účinný prostředek koncentrace. Ta nám umožňuje poznání hlubších vrstev vlastní osobnosti. Soustředění pozornosti na dýchání přináší ale především globální účinek: otevírají se zdroje fantazie, zvyšuje se citlivost smyslového vnímání, otevírá se možnost, že nás napadnou invenční řešení, koncentrace nám přináší pocit hlubší propojenosti jednotlivých složek osobnosti (pocit celistvé lidské osobnosti)

Dýchání ovlivňuje a propojuje hlasový i pohybový projev a zároveň přináší otisk našich vnitřních dějů – emocí i myšlenek – můžeme jej divadelně používat jako „genetický kód“ charakteru vytvářené postavy.

147 Martinec, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, 1. vyd Praha: Pražská scéna, 2003. 192 s. ISBN 80-86102-38-6, str. 39 – 53

Zvládnutí dechových technik je pro herce výhodné i proto, že vazba mezi vnitřními ději a způsobem dýchání je účinná i v obráceném směru – prostřednictvím dechu můžeme ovládat a ovlivňovat svá psychická rozpoložení i některé fyziologické funkce. Když provádíme dechová cvičení, zabýváme se jednou z elementárních životních funkcí, a tak se vlastně dotýkáme samotných základů života. Tím je dána jejich účinnost.

Ideální způsob je dechu je tzv. plný dech, jenž se dělí na tři části, které jsou dýchaány najednou: břišní (pohyb bránice čistě a souměrně dolů zapojuje svaly bránice a pánevního dna, poskytuje oporu centru těla a poskytuje prostor k relaxaci břišních svalů), hrudní (pohyb žeber přímo do strany zapojuje svaly mezižeberní a ulevuje páteřním obratlům) a podklíčkový (pohyb klíčních kostí přímo vzhůru ovlivňuje pozici a držení krční páteře a lebky). Všechny tyto tři části plného dechu poskytují tělu oporu pro vertikální pozici stoje.

Zde se zmiňujeme o dechu neutrálním, ideální, ale dechový vzorec je nejen přímo ukazatelem držení těla (vadný dech = vadná postura), ale také svým spojením s emocemi je význačným výrazovým prostředkem¹⁴⁸. I jen nastavení dechové frekvence na rychlost související s určitou emocií, celkem spolehlivě pro potřeby herce tuto emoci vyvolává.

6.4.2 Energie

Energie performerů je snadno zjistitelnou kvalitou - je to jejich neuromuskulární síla a je zajímavé pozorovat způsob, jak se utváří ve specifickém kontextu - při hercově práci.

V každém okamžiku života formujeme - vědomě či jinak - svou energii. Vedle běžně vynakládané energie existuje také "nadbytečná" energie, která neslouží k pohybu, jednání, bytí, zasahování do okolního světa. Tuto "nadbytečnou" energii uplatňujeme v divadelně účinném jednání, pohybu, bytostné přítomnosti.¹⁴⁹

148 O aplikaci dechového cyklu jako základu herecké techniky uvažoval např. Jean-Louis Barrault (Barrault, J.-L. *Som divadelník*, 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1961. 267 s.)

149 Taviani, F. *L`energia dell`attore come premisa (Hercova energie jako předpoklad)*, In: Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN)

Rudolf Laban se, z pohledu tance, k této specifické situaci vyjadřuje následovně: "V tanci se noříme do samotného procesu pohybu, zatímco při jiných aktivitách, např. při sportu nebo fyzické práci, je naše pozornost většinou zaměřena na praktický výsledek oné činnosti. Ačkoliv proces pohybu při všech tělesných aktivitách v sobě obsahuje specifický impulz pohybující se osoby, při sportu ustupuje vědomé vnímání, a soustředění na vnější výkon tak překrývá vědomé vnímání průběhu činnosti."¹⁵⁰ (Prac. překl. aut.)

Nejen tedy, že nám oproti běžným nárokům každodenního života energie často přebývá (což je u moderního mětského člověka sporné),¹⁵¹ ale také je s energií jinak zacházeno - nevěnujeme již svoji plnou pozornost výsledku činnosti, ale pečlivě sledujeme dávkování energie i v jejím průběhu, což činnost samu ozvlášťňuje, činí ne-všední. Studovat energii herců tedy znamená zkoumat principy jimi používané k formování svalových a nervových sil nekaždodenním způsobem.

Rozmanité konstelace těchto principů jsou základem technik různých tradic: od Decrouxe po *kabuki*, od *nó* po klasický balet, od Delsarta po *kathakali*... Tyto konstelace jsou však také základem rozličných individuálních technik: od Bustera Keatona po Daria Fo, od Totoa po Marcela Marceua, od Ryszarda Ciesłaka po Ibn Nagel Rasmussenovou.¹⁵²

Každá divadelní tradice (a každý divadelní druh) má vlastní způsob, jak vyjádřit, zda herec jako takový skutečně na diváka působí. Toto "působení" má řadu pojmenování. Nejobvyklejší jsou "energie", "život", anebo ještě jednodušeji hercova "bytostná přítomnost", "jevištní charisma", "transparence".

K získání této síly, která je nehmatatelnou, nepopsatelnou a nezměřitelnou kvalitou, uplatňují různé kodifikované divadelní formy zvláštní postupy. Jsou

150 Laban, R. von, Ullman, L. Vial, K. *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, 4. vyd. Wilhelmshaven: Heinrichshofen`s Verlag, 1981, 160 s., str. 125

151 Neboť v tomto případě je energie (prána) blokována a nevhodně směřována vadným posturálním substrátem - viz kap. 2. (Pozn. aut)

152 Taviani, F. *L`energia dell`attore come premisa (Hercova energie jako předpoklad)*, In: Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 213 - 218

používány tak, aby zrušily vžité, civilní pozice těl aktérů, aby změny normální rovnováhu a odstranily dynamiku každodenních pohybů.

Pomocí techniky předávané tradicí, nebo prostřednictvím výstavby dramatické postavy, si herci osvojují neběžnou, nekaždodenní, ozvláštěnou formu jednání. Rozpínají svou intenzivní jevištní přítomnost a následkem toho rozpínají i divákovu vnímání. Jsou živoucím tělem (*body-in-life*) ve fikci divadla nebo tance. Anebo o to alespoň usilují. Za tímto cílem opakují herci znovu a znovu stejné akce, intenzivně cvičí... Se stejným cílem používají mentální procesy, magické "kdyby", osobní podtexty. S tím cílem považují své tělo za střed tělesných napětí a odporů, nezachytitelných, ale účinných. Používají ne-všední, nekaždodenní techniky těla a mysli.

Ve viditelné rovině se zdá, že se vyjadřují, že pracují na svém těle a hlase. Ve skutečnosti pracují na něčem, co vidět není: na energii.

Pojem energie (*energia* - síla, účinnost, od *én-érgon*-v činnosti) je pojmem zároveň zřejmým i obtížným. Spojujeme si jej především s vnějším popudem, s přemírou svalové i nervové aktivity. Avšak vztahuje se také k něčemu intimnímu, k něčemu, co pulzuje v nehybnosti a tichu, k zadržované síle, která probíhá v čase, aniž by byla rozptylována v prostoru.¹⁵³

6.4.3 Rytmus a temporytmus

"Herec nebo tanečník je ten, kdo umí tesat čas. Konkrétně: rozřezává čas do rytmizovaného tvaru rozpínáním anebo stahováním svých akcí. Slovo rytmus je odvozeno od řeckého *rheo*, což znamená běžet, plynout. Rytmus je doslova "určitým způsobem plynutí".¹⁵⁴

Herec nám dává během představení vnitřně zakusit tok času, který v každodenním životě prožíváme osobně (a je měřen hodinami a kalendářem). Rytmus materializuje délku jednání pomocí řady stejných nebo různých napětí. Vytváří očekávání, ba dokonce napjaté očekávání. Čas vnímáme smysly jako

153 Taviani, F. *L`energia dell`attore come premisa (Hercova energie jako předpoklad)*, In: Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 213 - 218

154 Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN), str. 197

pulsaci, jako vzpínání k čemusi, co často ani netušíme, jako stále znovu vznikající a proměnlivý tok, popírající sám sebe. Rytmus česá čas, přetváří ho na čas živoucí.

Rytmus má své zákonitosti: tak jako nemůžeme libovolně seskupit slabiky slov nebo umístit noty do notové osnovy, tak existuje uspořádání časových délek, které vyvolá dojem rytmu, a jiné, třeba ještě frekventovanější pořadí časových jednotek, které vůbec dojem rytmu nevyvolá.

Ucho například přijme v určitých jazycích rytmický vjem tehdy, když za sebou následují přízvučné a nepřízvučné slabiky v jistém uspořádání (sledující metrum), když se střídají silně přízvučné věty a nepřízvučné slabiky, když modulace hlasu odliší vysoké tóny od hlubších melodických základů anebo když jsou hlasité psáže přerušovány víceméně pravidelně tichem.

Řekne-li se rytmus, zahrnuje to i ticho a pauzy, které tvoří podloží, na němž se rytmus rozvíjí. Rytmus nemůže vzniknout, jestliže chybí vědomí ticha a pauz: dva rytmy nejsou rozlišeny zvukem nebo hlukem, ale způsobem, jakým jsou uspořádány pauzy a ticha.

Existuje jeden druh plynulosti, který je tvořen nepřetržitými proměnami, změnami, nádechy, jež chrání individuální tónickou a melodickou povahu každé akce. Existuje jiný druh plynulosti, který je synonymem monotónnosti a podobá se usazenému sirupu. ten divákovou pozornost neudrží a ukolébá ho k spánku.

Obecně řečeno herci znají své příští jednání. Během jedné akce už myslí na další. Předjímají je myšlenkově a navozují automaticky fyzický proces, který ovlivní jejich dynamiku, a který prostřednictvím kinestezie chápe i divák. To je jeden zdůvodů, proč nás nemusí představení vždycky zaujmout; ve smyslové rovině jsme již pochopili, co herec udělá.

Problém je tento: jak dokáže být herec, ovládající sled svých jednání, která musí provést, v každém z nich bytostně přítomen, a jak způsobí, aby každé následující jednání bylo překvapivé jak pro něho samého, tak pro diváka?

Herec musí jednání provádět a zároveň je negovat.

Je mnoho způsobů takové negace: namísto pokračování v předvídatelném směru, směr změnit. Začít na opačném konci, zpomalit jednání, avšak vždy brát ohled na preciznost vzorce. Je možné rozpínat přechodovou pauzu. Provádět akci a zároveň ji popírat znamená nalézat v ní nekonečné množství mikrorytmů. To vede

člověka k tomu, aby byl naplno v právě prováděném jednání přítomen. Následující akce se pak zrodí jako překvapení, jak pro toho, kdo ji provádí, tak pro diváka.¹⁵⁵

Temporytmus je pracovní termín, ražený K. S. Stanislavským pro potřeby divadelní praxe. Znamená jeden ze základních faktorů dramatického jednání. Označuje vnitřní vztahy mezi tempem, rytmem a dynamikou při umělecké organizaci prvků dramatického díla – časové i silové. Je součástí uměleckého ztvárnění časoprostorového rozměru hry.

Spojení těchto dvou termínů lze zdůvodnit nejen prakticky, ale také teoreticky. K tomu je třeba nejprve oddělit rytmus metricky vázaný od rytmu ametrického, „nevázaného“, vlastního procesům jednání, které plyne v neustálých rytmických změnách, které jsou zároveň změnami v rychlosti jeho proudění. Rozpoznání několika rovin jeho struktury (hierarchicky vrstvených) umožní zjistit, že drobné tempové změny v nižší rovině (menších úseků) mají vliv na rytmické změny ve vyšší rovině (celku), tj. na změny v trvání jednotlivých fází dění (rozložení v čase). Rytmus však nezáleží pouze v organizaci času, ale i síly (rozmístění akcentů); tak je temporytmus spjat s dynamikou, neboť všechny impulsy, které vedou k akcentaci některých fází v nižší rovině jednání, spoluvytvářejí rytmický profil vyšší roviny dramatického díla.

Mezi vlastnosti temporytmu vstupuje i podstatná vlastnost rytmu – dialektická jednota protikladu mezi členěním prvků (fází) díla a jejich spojováním pod jedinou klenbu jednotným vnitřním prouděním. Bez tohoto proudění se rytmus rozpadá na bezvýznamné jednotliviny. Z toho vyplývá, že temporytmus je onen faktor, který zároveň zceluje i plasticky profiluje tvar dramatického díla (v jeho částech i v celku). Společné temporytmické proudění ovlivňuje také pochopení jeviště hledištěm; jeho dynamická plasticita má vliv na sdělnost a emocionální působivost dramatického díla.¹⁵⁶

155 Tamtéž, str. 197 - 203

156 Kröschlová, E. *Jevištní pohyb*, 4. opravené vydání Praha: AMU, 2003, 242 s. ISBN 80-85883-32-5, str. 33

7 Závěr

Ve své práci jsem se snažila nastínit možnosti zkoumání oblasti hereckého komponentu, herecké tvorby a obecné herecké techniky na podkladě principů české divadelní teorie (strukturálně sémiotické školy), reprezentované Jaroslavem Etlíkem, a českého strukturalismu, reprezentovaného Otakarem Zichem.

Mým cílem bylo oblast hereckého komponentu pouze hrubě zmapovat, a tak nevedu polemiku se zde používanými premisami; přesto se však na vybraná témata snažím nahlížet z více úhlů pohledu a při formulování svých vlastních úvah se o myšlenkovou platformu strukturálně sémiotické (a strukturalistické) školy tvůrčím způsobem opřít.

Snažila jsem se vyhnout zbytečné programovosti svých úvah, avšak při zachování živosti praktických příkladů, které jsou nutné pro lepší pochopení zmiňovaných principů i mého úhlu pohledu.

Snad každá z oblastí, které se v této práci věnuji-ať zdroje hercovy tvorby, spolupráce hereckých subkomponentů s ostatními komponenty v rámci přípravy estetického artefaktu (inscenace), či vnímání ztvarovaného herce na jevišti-se nabízí k dalšímu zpracování, otevírá se následným dalším úvahám a studiím.

Mohlo by se zdát, že jsou jednotlivé oblasti popsány příliš stručně či obecně, nicméně mým cílem bylo tyto oblasti pouze nastínit, v základu uchopit a artikulovat jako startovací pozici pro další výzkum.

V jednotlivých kapitolách postupuji od zcela obecných otázek "Co je herectví a jaké jej poznám?" až k jemnější problematice důležitosti vztahu herce a diváka a vnitřní dynamice subkomponentů hereckého komponentu, a to jak v rámci divadelního aktu, tak v rámci přípravy inscenace.

Tím jsem si připravila půdu pro teoretickou argumentaci, pro mne nejdůležitějších závěrů mého zkoumání: k potřebě vnímání herce jako, v základu, ztvarovaného člověka na scéně; a ustanovení alespoň pracovního názvu pro ustálené zformování vnitřně dynamických vztahů subkomponentů hereckého komponentu-"herecká homeostáza".

Podle různých nastavení "herecké homeostázy" je totiž právě možné dělit hereckou práci na např. herce v činohře, herce v opeře atd. Ukázali jsme si, že to, v jakém druhu divadla herec tvoří své umění není zas tak důležité (jedná se pouze o

jedno z mnoha různých a různorodých nastavení herecké homeostázy) - důležité a ustanovující pro používání termínu herec je nejen vědomí záměrné tvorby a jejího procesu, ale také adekvátní vztah s divákem.

V rámci tohoto pojetí hereckého komponentu a jeho práce se pak otevírá možnost zkoumání, výuky a praktického používání obecné herecké techniky, tedy souboru postupů prospívajících tvorbě a výuce herců všech divadelních druhů a stylů.

Celkově se tak herecká tvorba (a potenciálně i výchova, neboť se zde snažím formulovat obecné principy, tedy principy aplikovatelné na všechny druhy divadla, tj. také např. na divadlo amatérské atd.) osvobozuje od zbytečných žánrových a slangových pojmenování, očišťuje se a otevírá.

8 Seznam použité literatury a pramenů

8.1 Literatura

Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN s. r. o., 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ) a ISBN 80-7106-369-X (NLN)

Barrault, J.-L. *Som divadelník*, 1. vyd. Bratislava: SVKL, 1961. 267 s.

Bartůňková, S. *Fyziologie člověka a tělesných cvičení*, 3. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014. 285 s. ISBN 978-80-246-2811-0

Brockett, O. G. *Dějiny divadla*, 8. vyd. Praha: Divadelní ústav a NLN, 1999. 948 s. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN) a ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ)

Cameron, J. *Umělcova cesta*, 2. vyd. Praha: Maitrea a. s., 2009. 320 s. ISBN 978-80-87249-03-1

Císař, J. *Pokus o definici herectví*, DISK, 2003, 2. roč., č. 4, s. 29-39, ISBN 1213-8665

Čechov, M. *O herecké technice*, 2. vyd. Praha: Divadelní ústav a Divadelní fakulta AMU, 1996. 134 s. ISBN 80-7008-054-X

Etlík, J. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue, roč. 10, 1999, č.1., 3-30 s.

Etlík, J. *Termíny k dohodnutí*, in. Klíma, M. A kol., ed. Dvořák, J.: *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006. 13-26 s. ISBN 80-86102-51-3

Gadamer, H.-G. *Pravda a metoda I*, 1. vyd. Praha: Triáda, 2010. 416 s. ISBN 978-80-87256-04-6

Gadamer, H.-G. *Pravda a metoda II*, 1. vyd. Praha: Triáda, 2011. 472 s. ISBN 978-80-87256-44-2

Hyvnar, J. *Francouzská divadelní reforma: od Antonina k Artaudovi*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s. ISBN 80-901671-7-9

Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*, 1. vyd. Praha: KANT, 2011. 268 s. ISBN 978-80-7437-060-1

Hynar, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, 1. vyd. Praha: KANT, 2008. 322 s. ISBN 978-80-86970-63-9

- Iyengar, B. K. S. *Light On Patanjali*, 2. vyd. London: HarperCollins Pub. 2002. 384 s. ISBN 978-00-0714-516-4
- Jung, C. G. *Duše moderního člověka*, 2. vyd. Praha: Atlantis, 1994. 390 s. ISBN 80-7108-213-9
- Keleman, S. *Anatomie emocí*, 2. vyd. Praha: Portál, 2013. 216 s. ISBN 978-80-262-0455-8
- Kröschlová, E. *Jevištní pohyb*, 4. opravené vydání Praha: AMU, 2003, 242 s. ISBN 80-85883-32-5
- Kröschlová, J. *Základy pohybové přípravy tanečníka a herce*, 1. vyd. Praha: Orbis, 1956. 225 s.
- Kuvalayananda, Sv., Vinekar, S. L. *Jógová terapie*, 1. vyd. Bratislava: CAD PRESS, 1991. 160 s. ISBN 80-85349-04-3
- Laban, R. von, Ullman, L. Vial, K. *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, 4. vyd. Wilhelmshaven: Heinrichshofen`s Verlag, 1981, 160 s.
- Lecoq, J. *The Moving Body*, Bloomsbury Methuen Drama, 2011, 192 s. ISBN 978-1408111468
- Martinec, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, 1. vyd Praha: Pražská scéna, 2003. 192 s. ISBN 80-86102-38-6
- Martinec, V. *Lidské tělo – inspirace a nástroj dramatického projevu*, 1. vyd. Praha: ÚkvČ, 1975. 97 s.
- Martinec, V. *Postupy integrující výrazové prostředky herce*, In: kol. *Přednášky o divadle a umění*, 1. vyd. Brno: JAMU, 2007, 488 s. ISBN 978-80-86928-24-1, s. 295-301
- Mukařovský, J. *Studie z estetiky*, 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. 371 s.
- Nezval, V. *Spor o divadlo*, In: Klíma, M. a kol., ed. Dvořák, J. *Divadlo a interakce VII.*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2013, 251 s. ISBN 978-80-86102-80-1, s. 81-104.
- Paramátmananda Sarasvatí, Sv. *Védanta*, 1. vyd. Praha: Onyx, 2013, 74 s. ISBN 80-86788-91-1
- Pavis, P. *Divadelní slovník*, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 489 s. ISBN 80-7008-157-0

- Pernica, A. *Vrstevnatost a dynamika hereckého projevu*, In: kol. *Přednášky o divadle a umění*, 1. vyd. Brno: JAMU, 2007, 488 s. ISBN 978-80-86928-24-1, s. 339-355
- Petišková, L., Vangeli, N. *Čítanka světové choreografie 20. století*, 1. vyd. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 207 s. ISBN 80-239-6412-7
- Rey, J. *Jak se dívat na tanec*, 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1947, 169 s.
- Vinař, J. *Divadlo J. Grotowského. Divadlo výrazu a pohybu. I. díl*, 1. vyd. Praha: Kult. dům hl. m. Prahy, 1985, 132 s.
- Vinař, J. *Elementy herectví*, 2. vyd. Praha: AMU, 2002, 182 s. ISBN 80-7331-904-7
- Vinař, J. *Moderní systémy herecké hry*, 1. vyd. Praha: OKS Praha - Západ, 1982, 223 s.
- Vojtěchovský, M., Vostrý, J. *Obraz a příběh*, 1. vyd. Praha: KANT, 2008. 304 s. ISBN 978-80-86970-86-8
- Vostrý, J. *Proměny herectví*, 1. vyd. Praha: OKS Praha – západ, 1983,
- Vostrý, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*, 1. vyd. Praha: KANT, 2012. 316 s. ISBN 978-80-7437-081-6
- Osolsobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974. 250 s.
- Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*, 1. vyd. Brno: Nakladatelství „G“, 1992. 223 s. ISBN 80-901112-0-3
- Patanjali, Vivekananda, Sw.: *Yogasutra*, Kindle Edition (e-book), Published on December 15th, 2012, down. 20-05-2013
- Roubal, J. *Teatrologie po performativním obratu – jako věda o představení: k úvodu do divadelní vědy Eriky Fischer-Lichte*, In: *Divadelní revue*, 2010, roč. 21, č. 2, s.104-120. ISSN 0862-5409
- Swatmarama, Muktibodhananda, Sw. *Hatha Yoga Pradipika*, 1. vyd. Bihar: Yoga Publication Trust, 2012, 641 s. ISBN 978-8185787381
- Zich, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 3. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.
- Žůrek, J. *Studie Jaroslava Etlíka Divadlo jako zakoušení a její místo v současné české divadelní teorii*, bakalářská práce, Univerzita Palackého (Filozofická fakulta), Olomouc 2008, zveřejněno 2008-04-01

8.2 Audio

Adamová, M.: Rozhovor pro potřeby diplomové práce o Metodě Jacquese Lecoqa s MgA. H. Strejčkovou, absolventkou Mezinárodní divadelní školy v Paříži (ÉIT), vedený 16.9. 2015; autorizován 20.9. 2015

Etlík, J. *Teorie divadla*. (cyklus seminářů) Praha: DAMU, 2012-2013, 2013-2014

Vivékanada Sarasvatí, Sv. *Yogasutras* (cyklus přednášek pro Agama yoga, Koh Phangan, Thajsko), [online], [cit. 2014 - 12 - 01] dostupné <http://www.agamayoga.com/audio/?category=Yoga%20Sutras>