

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2017

BcA. Anna Kukuczková, DiS.

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Nonverbální divadlo

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VNITŘNÍ PROCESY HERCE

BcA. Anna Kukuczková, DiS.

Vedoucí práce: Mgr. Jana Soprová

Oponent práce: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Datum obhajoby: 18. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DENCE FACULTY

Dance art

Nonverbal theater

MASTER THESIS

THE INNER PROCESSES IN ACTOR´S MIND

BcA. Anna Kukuczková, DiS.

Supervisor: Mgr. Jana Soprová

Opponent: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Date of defence the bachelor´s thesis: 18. 9. 2017

Assignable academic degree: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

VNITŘNÍ PROCESY HERCE

vypracoval (a) samostatně pod odborným vedením vedoucí 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

Práce se zabývá procesy probíhajícími v mysli herce, a to jak při práci na postavě v průběhu zkoušení, tak i při jejím dalším životě na jevišti v reprízách inscenace. Věnuje se popisům příprav na zkoušky a představení, jednotlivým druhům zkoušek a rozmanitým způsobům práce s textem. Na vše nahlíží s vědomím specifických odlišností divadelních žánrů. Autorka vychází převážně ze svých zkušeností.

Abstract

The thesis examines the processes as they occur in the actor's mind during work on the character while rehearsing and acting. It also describes extensively the steps prior to the rehearsal process and acting from the actor's point of view regarding the actor's mental states. Additionally, the focus is on various approaches to character building during rehearsals and on various ways of working with the text. In her analyses, the authoress is aware of the specific differences of the theatrical genres. The thesis is based largely on her experience.

Obsah

1. Úvod.....	10
2. Pojmy.....	12
2. 1. Hercovo vědomí	12
2. 2. Vnitřní procesy	13
2. 2. 1. Vnitřní procesy herce.....	15
2. 2. 1. 1. Vnitřní pozorovatel.....	15
2. 2. 1. 2. Vnitřní monolog (profesní, osobní, postavy)	17
2. 2. 1. 3. Imaginace	18
2. 3. Bytí na jevišti	19
2. 4. Existence na jevišti	20
2. 5. Ztělesnění postavy (prožívání, hraní, ukazování)	21
2. 6. Herecké řemeslo	24
2. 7. Profesionál	25
2. 8. Herec.....	26
2. 9. Fyzická a psychická energie.....	26
3. Mé myšlenky.....	28
3. 1. Jak fungují hercovo vědomí.....	28
3. 2. Energie	30
3. 3. Proces zkoušení.....	33
3. 3. 1. Typy zkoušek	34
3. 3. 2. Činohra.....	38
3. 3. 3. Pantomima	39
3. 3. 4. Tanec	40
3. 4. Příprava na představení	41
3. 5. Od textu k postavě / Od postavy k textu.....	41

3. 6. Inscenace 'O tom se nemluví'	42
3. 7. Inscenace 'Kukačka – Přesto zůstal člověkem'	44
4. Závěr.....	47
5. Seznam použité literatury	48

1. Úvod

„Herecké povolání je náročné a zvláštní zároveň. Klade vysoké nároky na fyzickou a duševní kondici člověka. Pracovním nástrojem herce je totiž celé jeho tělo. Proto se musí především naučit zacházet se svým tělem. Tím však jeho příprava nekončí. Prostřednictvím těla má totiž umět projevat svou duši. A teprve zde začíná pravé herecké umění.“¹

Záměrně jsem uvedla citát, který dá tušit, že se v této práci chci zaměřit na existenci a bytí herce na jevišti. Budu se tedy zamýšlet nad činností herce na scéně. Tedy jakým způsobem probíhá fyzická a duševní práce při tvorbě role a jejím „životě na jevišti“. Mám v úmyslu zabývat se duševní přípravou a vnitřní aktivitu herce v těchto situacích. To, co vidí divák, se totiž diametrálně liší od toho, co „vidí“ a prožívá herec. Zdrojem informací k vytvoření práce mi bude nejen příslušná odborná literatura, ale také názory mých kolegů a učitelů a především vlastní nabyté herecké zkušenosti z oboru činoherního herectví, pantomimy, imaginární pantomimy, fyzického divadla, tance a klaunérie. Celá práce by se měla stát souborem myšlenek, týkajících se herectví všeobecně, ale také zcela konkrétně – v souvislosti s mou vlastní prací. Pozastavím se u rozdílů ve způsobu zkoušení, přípravy na představení, s důrazem na rozdílné vnitřní procesy.

Práce se tedy bude zabývat vnitřními procesy herce při vytváření postavy a při její interpretaci. A to jak při zkouškách, tak i za přítomnosti diváků. Jak ale pojmenovat něco, co se odehrává uvnitř hercovy hlavy? Mysl, jak říká definice internetového „kolektivního vědomí“ wikipedia, je soubor rozumu, vnímání, vůle, paměti, představivosti a cítění. Mysl je dle mého názoru hlavním spolupracovníkem vnitřních procesů herce. Je ale také nedílnou součástí těla. Tělo a mysl se navzájem ovlivňují a jedno bez druhého se při herecké práci neobejde. Pokud tedy budu popisovat vnitřní procesy herce, nebudu mluvit pouze o psychologických procesech odehrávajících se v hlavě interpreta, ale rovněž o jeho psychofyzickém prožitku.

¹ Declan Donnellan, Herec a jeho cíl, s. 17.

Michail Čechov ve své knize O herecké technice píše hned na počátku první kapitoly: „Je známo, že lidské tělo a psychika se navzájem ovlivňují a jedno na druhé neustále působí“². Jsou podněty, které vznikají v hlavě, tedy myšlenka a tělo myšlenku posléze zpracuje. Následně mysl opět zhodnotí, to co tělo provedlo. Někdy tělo jedná bez myšlenky – instinktivně, ale myšlenka vzápětí přijde a opět hodnotí, co se přihodilo. Lidské tělo a psychika a jejich vzájemnost jsou základními východisky při výuce herectví. Myšlenka, nápad, akce – to je zcela přirozený proces. Myšlenka a nápad pocházejí z vědomí a následně na ně reaguje naše fyzická schránka. Dochází tedy k akci těla. Zmíněné procesy jsou v případě herce vědomé. V běžném životě je ovšem takto neanalyzujeme.

Yul Brynner v úvodu knihy Michaila Čechova O herecké technice píše: „Jste-li klavíristou, máte před sebou nástroj, který se učíte ovládat svými prsty pomocí usilovného cvičení, a pak na něm můžete jako tvůrčí umělec hrát a vyjadřovat své city. Jako herec musíte hrát na nástroj, který se ovládá nejobtížněji – na své vlastní já, na své fyzické a emocionální bytí.“³

Na začátku patrně každé knihy o herectví a hereckých technikách se autor zmiňuje o složitosti tohoto oboru. A to jak v praktické, tak i v teoretické rovině. Herectví je nesmírně složitá činnost. Obsahuje mnoho rovin a herec musí znát a ovládat mnoho činností. My budeme hovořit převážně o emocionálním bytí herce.

K vymezení nejdůležitějších pojmů nezbytných pro účely této práce jsem se rozhodla vytvořit slovník termínů. S jeho pomocí se pak pokusím vysvětlit vlastní chápání vnitřních procesů herce. Pro lepší názornost se je pokusím explikovat pomocí uvedením příkladů ze zkoušení několika konkrétních inscenací.

Dále se na práci herce pokusím nahlédnout z pohledu několika odlišných divadelních žánrů a najít rozdíly vnitřní práce v rámci těchto žánrů. Pozastavím se rovněž u práce s textem, abych porovнала přístup k textu, který je u činohry

² Michail Čechov, O herecké technice, s. 13.

³ Michail Čechov, O herecké technice, s. 7.

daný a téměř neměnný a k textu, který se při vzniku autorské inscenace organicky proměňuje nebo teprve vzniká.

2. Pojmy

Považuji za důležité vymezit a upřesnit některé základní výrazy, s nimiž budu v rámci textu pracovat. Objeví se zde rovněž pojmy, které jsem pro účely práce sama vytvořila k usnadnění explikace procesů, jež popisuji. Je nezbytné jasně je definovat, aby nedošlo k nedorozuměním či mylnému vyložení některých mých tvrzení.

Dále se bude jednat o termíny, které se v divadelním prostředí hojně užívají, byť se jejich interpretace v chápání jednotlivců může poněkud lišit. Často se jedná o pojmy, které jsou součástí jakési divadelní řeči - zažitým hereckým slangem. Zkrátka se vžily, přestože nikdo necítil potřebu jejich význam pojmenovat, neboť jsou většinou chápány intuitivně. Nicméně, pro účely mé práce bude zapotřebí některé z nich verbalizovat. Jistě ale nebudu první, kdo se o to pokusil.

Některé z použitých pojmů jsou již historicky zakořeněné, a to díky autorům, kteří je definovali v literatuře, z níž budu čerpat.

2. 1. Hercovo vědomí

Vědomí herce považuji za důležitý termín. Většina vnitřních procesů, které se odehrávají v hercově hlavě a jeho těle, jsou a měly by být vědomé. Reflexe uvědomělého prožívání zmíněných procesů tedy bude plnit důležitou funkci v této práci, bude podstatná pro pojmenování mých myšlenek, týkajících se procesů hercova myšlení. Budu se tedy zabývat vědomím herce v souvislosti se vším ostatním, co herec při své práci vědomě řídí.

Samozřejmě jsou v procesu ztvárnění role, přítomny i podvědomé procesy. Podvědomí nebo také nevědomí působí na naši psychiku a ovlivňuje i naše tělo,

aniž bychom ho vědomě řídili. Jak víme od Sigmunda Freuda, jde o zážitky vnímané podprahově či z vědomí vytěsněné. Podvědomí nás ale ovlivňuje, jako člověka v běžném životě, a proto i jako herce v procesu tvorby. Vzhledem k náladám a emocím, které takto vznikají a působí na nás. Ty by ovšem neměly ovlivnit profesionála v nás (o tom více v kapitole s názvem 'Profesionál').

Budu se tedy zabývat procesy, které máme pod kontrolou. Herec provádí vědomé procesy, které lze rozdělit do dvou základních kategorií a pojmenovat je racionálně-kreativní a emocionálně-kreativní. Tyto přístupy – oba vědomé – mohou fungovat samy o sobě, ale většinou je kombinujeme a střídáme.

Racionálně-kreativní procesy fungují zcela pod kontrolou herce. Ten vědomě využívá své znalosti a herecké řemeslo. S jejich pomocí může vytvořit charakter postavy, její gesta, chůzi, mluvu, fyzickou strukturu apod.

Při *emocionálně-kreativní* části tvorby na sebe herec nechá působit svou postavu. Nejdříve samozřejmě musí vyjít z racionálních postupů. Musí o postavě mít dostatečné množství informací, aby se jí následně nechal ovládnout. Její vnější projevy pak vyvstanou z organického výboje postavy. Mohlo by se zdát, že tyto procesy nejsou spíše nevědomé a zcela intuitivní, ale není tomu zcela tak. Herec je musí zároveň prožívat a ukládat do těla. Ve chvíli jejich vzniku a průběhu je třeba je sledovat, emocionálně zpracovat a zároveň si je zapamatovat, aby je později mohl opakovaně vyvolávat a následně je zpracovávat.

2. 2. Vnitřní procesy

Vzhledem k názvu této práce je pojem *vnitřní procesy* zásadní. Jedná se o psychické procesy, které se odehrávají v našem nitru. Ovšem vidím rozdíl mezi vnitřními procesy herce a postavy, kterou ztvárňuji. Proto je potřeba si tyto dva přístupy rozdělit, a zamyslet se nad tím, v jakém vzájemném vztahu jsou.

Máme tedy procesy, které probíhají ve vědomí herce a další, které jsou ve vědomí postavy. Toto tvrzení může působit poněkud podivně, v podstatě

schizofrenicky. Ano. Herectví je pro mne vlastně řízená schizofrenie. Herec ve svém vědomí vytvoří postavu, které přiřadí určité fyzické vlastnosti nebo si ona sama najde své fyzické tělo v těle hercově. A to v závislosti na způsobu utváření postavy (viz. kapitola 'Ztělesnění postavy'). Postava je ovládána hercem, ale přesto žije svůj vlastní život v rámci zkoušení a poté jednotlivých představení. To je ideální stav, kterého by herec měl při bytí na jevišti dosáhnout. Nemohu tvrdit, že postava funguje jako samostatná bytost, která žije v těle herce absolutně bez jakékoli kontroly. To by byla pravděpodobně skutečná schizofrenie. Jistě, může se stát, že se nám postava vymkne z kontroly, ale je to nežádoucí. Šlo by totiž o nekontrolované bytí, a mohlo by se stát, že by nás postava pohltila natolik, že bychom zapomněli na okolnosti, prostor a čas. Zapomněli bychom na sledování situace, technických aspektů a případných změn na jevišti. I když tedy dáváme své postavě jistou volnost, musíme ji mít pod neustálou kontrolou. Představme si to tedy tak, že jde o ohraničený prostor, v němž je naše postava svobodná. Následně uvnitř nás vzniká taková ubytovna pro postavy, které ztělesňujeme. Jsou uvnitř nás a čekají na svou příležitost. Jakmile některou z nich potřebujeme, probudíme ji k životu.

Zde se nabízí otázka: Je špatně, když příliš prožíváme postavu, kterou ztvárňujeme? Mou odpovědí je: Záleží na míře prožívání. Postava nás nesmí ovládat. To my musíme ovládat ji, mít ji pod kontrolou. Tedy najít správnou rovnováhu mezi prožíváním a kontrolou nad postavou.

Výše popsané procesy se tedy uskutečňují v hercově vědomí a mají pod kontrolou zároveň vnitřní procesy postavy. Jsou to tedy dvě různé věci, které se dějí v jednom těle a v jednom vědomí. Lze nabýt dojmu, že si protirečím, ale není tomu tak. Je třeba jen dodat, že vědomí postavy samostatně neexistuje, jedná se o samostatně fungující část hercova vědomí.

Je jasné, že procesy, které se dějí uvnitř postavy, se neodehrávají mimo tělo herce, nýbrž uvnitř. Postava je součástí herce, on je její stvořitel. To, co se děje v postavě, vychází z hercova vědomí, které je spouštěčem. Teprve později začne vědomí postavy fungovat samostatně – v omezeném čase a prostoru – pod neustálým dohledem hercova vnitřního pozorovatele.

2. 2. 1 Vnitřní procesy herce

2. 2. 1. 1. Vnitřní pozorovatel

S pojmem *vnitřní pozorovatel* jsem se setkala při studiu činoherního herectví. Velmi často jej používala má tehdejší pedagožka Ivana Wojtylová. Přijala jsem ho do svého hereckého života a začala ho při výuce také hojně využívat. Ve fyzickém divadle, pantomimě či tanci jsem na něj nikdy nenarazila, i když jsem přesvědčena, že i zde je možné jej aplikovat. Protože je součástí tvůrčího procesu, je přítomen při každém bytí na jevišti, bez ohledu na divadelní žánr. Jen tento prvek možná jinak pojmenováváme.

Vnitřní pozorovatel je součástí hercova vědomí. Herec skrze svého vnitřního pozorovatele hlídá mnoho různých aspektů. Aspekty jeho vnitřní činnosti podřízené *vnitřnímu pozorovateli* jsem rozdělila na vnitřní, vnější a externí.

Vnitřní

Jedná se o kontrolu nad vlastními vnitřními procesy herce a postavy, kterou ztělesňuje, a tedy i jejími vnitřními procesy. Hlídá tedy vnitřní monolog postavy, její emoce a veškeré její pohyby, gesta a mimiku. Čistě technicky kontroluje správnost všech těchto procesů. A to převážně na zkouškách. Když se vše ustálí v jistých mantinelech, hlídá již více z povzdálí.

Vnější

Jde o projevy těla, ať už předem připravené, jako jsou choreografie a aranžmá, nebo spontánní, které vyšly přímo z postavy. Může se to týkat i jiných technických aspektů, jako je výslovnost, správnost textu, poloha hlasu, kvalita, rozsah či rychlost pohybu apod. Jde tedy jak o zcela technické věci, jako je čistě technické provedení pohybů, tak i o pohyby vycházející z charakteru postavy či situace. *Vnitřní* a *vnější* aspekty se tedy do jisté míry překrývají. Ty fyzické, vycházející přirozeně z naší postavy. Ty, které nazývám *vnitřními*, se následně zároveň dostanou na povrch, kde se přetaví na *vnější*.

Externí

V tomto případě vnitřní pozorovatel hlídá, co já, herec dělám správně ve vztahu k prostoru - např. jestli jsem na správném místě na jevišti - nebo naopak kontroluje prostor a můj vztah k němu. Týká se to například kolegů a předmětů, jsou-li na správném místě, a pokud ne, jak si s tím poradit, jak zareagovat. S tím se pojí zároveň práce s energií, o které píše v kapitole 'Energie'.

Vnitřní pozorovatel má tedy pod kontrolou veškerou činnost, kterou herec na jevišti vytváří. Mnohdy ale záleží individuálně na herci, nakolik služeb svého *vnitřního pozorovatele* bude využívat. Samozřejmě vycházím z faktu, že tento hlídač je obsahem herce samotného, součástí jeho vědomí. Připomeňme, že stav s *vnitřním pozorovatelem* v zádech zažíváme i v běžném životě. Náš pozorovatel neustále kontroluje naše chování, naše tělo, možná nás i trochu moralizuje. Z hlediska psychologického dělení bychom dle Sigmunda Freuda mohli *vnitřního pozorovatele* nazvat *superegem*.

Náš *vnitřní pozorovatel* logicky hodnotí i bezprostřední konání na jevišti, a to nám někdy může být velmi na obtíž. Následné hodnocení vlastních chyb umí při hraní vytvořit pořádný problém. Domnívám se sice, že se tak děje spíše u začínajících herců, ale při větší koncentraci nepříznivých okolností (např. nové prostředí, osobní problémy, tím pádem špatná koncentrace apod.) se může stát, že chyba vykolejí i zkušeného herce. Ve chvíli, kdy *pozorovatel* vyhodnotí chybu, je schopen celou svou pozornost přesunout do racionální části, která se následně zaměří pouze na tuto chybu. V takovou chvíli přijdeme o jevištní existenci tady a teď. Nejsme tedy přítomni. Ztělesňovaná postava někam zmizí a zůstane pouze herec, který řeší vzniklý problém. Každému z nás se může stát, že souhrou okolností "vypadne" z role. Není pak dobré ani pro herce, ani pro diváka, pokud není herec schopen okamžitě s postavou znovu ztotožnit. Vnímavý divák zaznamená, že s postavou není něco v pořádku, pravděpodobně nevyhodnotí co, ale vadí mu to. Mnohdy to ovlivní hercovu pozornost, případně také koncentraci kolegů na jevišti. Zkušený herec podobnou chybu nedopustí. Ví totiž, že chybu lze vyřešit i v rámci charakteru. Je schopen dosáhnout ideálního stavu, kdy postava jedná přirozeně bez ohledu na neplánované změny.

2. 2. 1. 2. Vnitřní monolog (profesionální, osobní, postavy)

Tento termín patří především do žánrů činoherního divadla, bezpochyby se ale objevuje – byť možná v trochu jiné formě – i u dalších scénických tvarů, tj. u tance, pantomimy, fyzického divadla atd. A opět tu zaznamenáváme ono rozdvojení mezi hercem a postavou. Když herec zkouší nebo hraje, v jeho hlavě se neustále odvíjí vnitřní monolog. Hlavou se mu honí mnoho otázek: „Jak?“, „Kam?“, „Kde?“, „Proč?“. Jsou to otázky technického charakteru. V tomto smyslu je *vnitřní monolog herce* součástí vnitřního pozorovatele. Pojmenovala bych ho *‘profesionální vnitřní monolog’*. S jeho pomocí řeší různé problémy, jako například: jak se dostat na místo režisérem určené, kde by správně měl na jevišti stát (pokud to nemám zadané), proč říká právě tento text, co by měl udělat. Jsou to otázky *racionálně-kreativní*. Pak je tu *‘vnitřní monolog postavy’*. Jedná se o proces myšlení postavy, kterou ztvárňujeme. Chod jejích myšlenek, verbalizaci pocitů a vjemů. Jakmile má postava jednat uvěřitelně, musí také samostatně myslet. *Vnitřní monolog postavy* se tedy odehrává v polovině vědomí herce, kterou jsem nazvala *emocionálně-kreativní*. Proces ovšem probíhá opět pod racionální kontrolou hercova vnitřního pozorovatele. V určité fázi práce na postavě, je ale třeba *vnitřní monolog herce* omezit, a přenechat větší část vnitřních procesů postavě. Herecký vnitřní monolog pak může opět nastoupit při řešení nestandardních situací, problémů, v případě záměn kolegů, změny jevištního prostoru, světla, apod.

Vedle již zmíněných typů vnitřního monologu, současně probíhá další a to osobního rázu. Při němž herec myslí na věci, které nesouvisejí se zkoušenou hrou. Jedná se o ztrátu koncentrace. Taková situace často nastává při únavě, či při osobních problémech. Zkoušející nebo hrající herec přemýšlí nad tím, co koupit k večeři nebo jestli zaplatil nájem. Špatná koncentrace může také být způsobena nedostatečnou předcházející duševní přípravou. Popsaný jev je samozřejmě nežádoucí a je nezbytné, aby herec dokázal znova navodit stav plné koncentrace. Musí zasáhnout profesionál, který usměrní myšlenky a aktivuje činnost vnitřního pozorovatele herce.

2. 2. 1. 3. Imaginace

Velmi důležitou součástí vnitřních procesů je *imaginace*, tedy představování si. Vyplývá ze samého charakteru herecké práce. Co chceme hrát, musíme nejdříve vidět vnitřním zrakem, popřípadě cítit, jak to voní nebo jaké je to na dotek, jak je to těžké apod. Zkrátka vnímat ztvárňovaný předmět všemi smysly, a to se netýká jen imaginace hmotných věcí, ale i postav, prostředí, situací a pocitů. Často totiž ztělesňujeme postavy, které nám nejsou blízké, mohou být dokonce naším naprostým protikladem. Abychom je pochopili, je třeba si onen charakter představit. Jaká naše postava je v celistvosti svého charakteru, komplexu dobrých i špatných vlastností. Teprve pak můžeme poznat, jak se bude chovat v jistých situacích. Zde je dobré se poučit z metody herecké práce Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Jedná se o jeho 'magické kdyby'. Herec si má říci: 'Co by má postava dělala, kdyby se to opravdu stalo?' Musí si tedy danou situaci představit, a to se všemi okolnostmi. Při některých způsobech práce si potřebujeme představit, jak naše postava vypadá, chceme-li její charakter vyjádřit fyzicky.

Další nezbytnou představou, o které jsem se zmínila, je prostředí. Na zkušebně máme k dispozici stůl, židle a jiné předměty, které nám prozatím mohou nahradit případnou scénografii. Na jevišti možná bude zeď našeho pokoje. Okno, ze kterého koukáme, nebo náznak louky. Zbytek si ovšem herec musí vytvořit sám ve svých představách, svým vnitřním zrakem. Jak je můj pokoj velký, co je za oknem nebo jak rozlehlá a voňavá je louka. Zároveň si musí uvědomit, v jakém je vztahu k danému prostředí. Je nesmírně důležité uchovat si přesné představy, pocit z prostředí po všechna představení. Kromě vnitřního monologu postavy jde o další vnitřní proces, který by měl neustále probíhat v hercově hlavě. Jedná se o další aspekt vnitřního procesu herce. Odvážila bych se tvrdit, že imaginace pracuje po celou dobu práce. Zapne se jako první již ve chvíli prvního vědomí základních informací o postavě a vypne po poslední inscenaci.

V pantomimě většinou nepoužíváme žádnou dekoraci a někdy ani scénografii. V imaginární pantomimě si musíme vše důležité, dokonale představit. Slova většinou nepoužíváme. Pokud tedy chceme vyjádřit prostředí,

je třeba si ho přesně vizualizovat, a to včetně pocitů, které z něj máme, a vztahu k němu. Pocit pak můžeme přenést i na diváka. Chceme-li ztvárnit nějaký předmět tak, aby tomu divák rozuměl, je důležité vědět přesně, jak vypadá. Jaký má tvar, jak je tvrdý, těžký, z jakého je materiálu, je-li horký a podobně. Je zapotřebí znát všechny zásadní vlastnosti předmětu, a teprve poté si onen předmět můžeme představit a osahat. Jen tehdy ho můžeme ukázat, zahrát nebo třeba ztělesnit. A i když divák možná nezachytí všechny jeho vlastnosti, tak aby je mohl pojmenovat, cítí pravdu vycházející z interpreta a není na pochybách, o tom, co vidí. A nesmíme zapomenout ani na, vztah k předmětu. Pokud jsme schopni silné imaginace a dokážeme-li tuto představu předat divákovi, můžeme si vymyslet jakoukoli fantazii či nesmysl a divák nám uvěří. Uvidí to, co vidíme my.

2. 3. Bytí na jevišti

Bytí na jevišti je zásadním pojmem herecké práce. Jedná se o bytí, které je zmotivované rolí či potřebou sdělení pomocí divadla. Zároveň se toto bytí odehrává za účasti další osoby, tedy diváka, nebo s vědomím jeho budoucí přítomnosti.

Toto *bytí* zahrnuje dualitu bytí hercem i postavou v jedné osobě. Je to do určité míry schizofrenie, která se dá definovat jako rozdělené myšlení, ale i jednání, jelikož mysl se neobejde bez těla. Nás proto zajímá, kdo nebo co tento pohyb řídí.

Máme tedy dvě části jednoho těla, které je pod vlivem dvou velících myslí. Jednou částí myslí jsem já - má osobnost se všemi lidskými zkušenostmi a vědomostmi. Můj charakter, gestika, mimika, mluva a mé dovednosti. A pak ve mně herečka, mé herecké zkušenosti, vědomosti - herecké řemeslo. Druhou částí je postava, kterou ztělesňuji. Její charakter, motivace k jednání, a opět gestika, mimika, myšlení... Zkrátka vše, co charakter obsahuje. Lze říci, že je to přátelský vetřelec v našem těle, jehož musíme umět ovládat. A nesmíme dovolit, aby nad hercem převzal nadvládu a pohltil tak jeho vnitřního pozorovatele.

Bytí na jevišti je pro mne syntézou mezi těmito dvěma polovinami. Jde o souznění, nikoli však úplné a dokonalé. Ztělesňovaná postava je zde totiž v nevýhodě, jelikož je pod hercovým dohledem. Je to vzájemná koexistence v jednom těle. Ideálem je najít přesnou vyváženost mezi volností postavy, kterou hrajeme a vnitřním pozorovatelem, který ji hlídá.

2. 4. Existence na jevišti

S pojmem *existence na jevišti* jsem se setkala teprve v souvislosti s pantomimou a pohybovým divadlem. Při studiu činoherního herectví, ani jinde jsem ho nezaslechla. Lze ale říci, že ho opět můžeme zařadit do jakéhokoli žánru a stylu divadla. Zmíněné slovní spojení mezi kolegy používáme v praxi poměrně často. Jeho význam se ale u jednotlivých uživatelů poněkud liší. Někteří kolegové by proto s mým následujícím tvrzením nemuseli zcela souhlasit.

Z mého pohledu *je existence na jevišti* velmi individuální a pocitová záležitost. Ano, v oboru herectví je vše zcela individuální. Neexistují ani žádná obecně platná měřítka. Mluvíme zde o něčem, co zcela vychází z osobnosti herce, z jeho upřímnosti k sobě samému, ke svému okolí, a tedy především k divákovi. Vnímám to jako na jevišti zveřejněné bytí sám sebou. Je v něm otevřenost, umění stát před publikem a při tom se neschovávat za role, šarže, šuplíčky či techniku. Je to čiré bytí v přítomnosti. Tady a teď. Upřímné tělo, upřímná duše. Kde se ale tato existence bere? Vděčí za ní herec technice hereckého umění? Nebo ona existence vychází pouze z osobnosti herce a jeho charismatu? Domnívám se, že jde o kombinaci mnoha faktorů. Základem je jistě osobnost člověka, který stojí na jevišti. Je to přírodou daný aspekt, dar, který ovšem bez techniky herecké práce může zplanět. Mnohokrát jsem slyšela říkat své učitele, že řemeslo a techniku je nezbytné ovládnout natolik, aby se na ně dalo zapomenout, jelikož po dokonalém zvládnutí hereckého řemesla, začnou věci fungovat automaticky. Praxí se v těle herce usadí tak pevně, že je z něj není možné dostat ven. Ideální je, jsou-li tyto návyky zakořeněné tak hluboko, že úplně zmizí z dohledu. Zneviditelní a stanou se přirozenými, jakoby to byl hercův rodný jazyk. Jedná se tedy o absolutní využití techniky, její bravurní zvládnutí a zároveň využití vlastní přirozenosti. Ve výsledku pak nastává cosi, co lze

nazvat čirou upřímnou přítomností. Tělo není ani příliš uvolněné, ani se nenachází ve stavu napětí. Tělesná energie navenek působí, jako by byla na úrovni běžné denní energie. Díky herecké technice se vynaložená energie stane neviditelnou i přesto, že je uvnitř herce napjatá na potřebnou úroveň. Tak, aby ji herec byl schopen dostatečně a přesvědčivě předávat divákům. Už to není jen technika, je to samozřejmost, která vrostla do těla herce.

Pokaždé, když staneme na jevišti jako herec, herec-mim, tanečník či klaun, měla by tato *existence* být přítomna. Vždy je ale v jiné koncentraci s daným bytím. Úkolem herce pak je citlivé hledání rovnováhy mezi postavou a *existencí*. S trochou nadsázky můžeme říci, že jde o alchymistickou práci, při níž odvažujeme správné množství potřebných složek. Někdy se pak *existence* také téměř zneviditelní pod velikostí charakteru, ale je neustále přítomná, jelikož je součástí hercovi osobnosti a tu si herec při vstupu na jeviště nikde odložit nemůže.

2. 5. Ztělesnění postavy

Existují různé přístupy, jak ztělesnit postavu. Ty, o kterých chci mluvit, lze rozdělit na tři základní způsoby: *prožívání*, *hraní* a *ukazování*. Stručné popisy mohou možná vyznít poněkud banálně, zejména pokud si uvědomíme, kolik práce se za nimi skrývá. Když takto jednotlivé přístupy k vytvoření postavy klasifikuji, neznamena to, že by se používaly pouze zcela separovaně. V herecké práci se vyskytují v nesčetném množství kombinací. Každá role vyžaduje jiný přístup, jiné postupy a jiné ztělesnění. V herectví nelze pojmenovat nic tak, aby to platilo zcela a beze zbytku. V tom je také kouzlo divadla. Proto prosím čtenáře, aby i tato pojmenování bral s jistým nadhledem.

Prožívání

Prožívání je pojmenování, které do divadelní terminologie přinesl Konstantin Sergejevič Stanislavskij. Při *prožívání* si naši postavu můžeme takzvaně obléknout nebo ji nalézt v sobě. My budeme jí a ona bude naší součástí. Naše postava umí myslet i jednat. Umí žít. Vede vlastní vnitřní monolog. Tento princip je dobré používat v průběhu zkoušek, abychom "objevili"

postavu, kterou máme ztělesnit. Postava se nám uloží do psychofyzické paměti a postupně si ji osvojíme. Stane se naší součástí, a když ji budeme potřebovat, probudíme ji k životu a *prožívání* můžeme použít i při každém představení.

Hraní

Co já nazývám jako hraní, Stanislavskij nazýval 'představování'. *Hraní* pro mě vychází z prožívání. Jan Hyvnar cituje Stanislavského: „...*O představování tvrdí, že jeho představitelé jednou či vícekrát roli prožívají během studia doma nebo na zkouškách, formu prožitku zachytí svalovou pamětí a během představení provádí její reprodukci. Herec si pak udržuje sebevládu a může zdokonalovat formální stránku svého projevu.*“⁴. Ano, postavu "najdeme" v pohodlí a intimitě zkoušek. Rozdíl nastane při bytí na jevišti. Před publikem již můžeme pouze *hrát* naučené vzorce. Takové ztělesňování postavy má obrovské výhody v tom, že herec může mít vše lépe pod kontrolou. Může ovládat jednak sebe v prostoru i čase, zároveň i postavu a veškeré její vyjadřování. Má možnost soustředit se více na techniku hraní, na řemeslo. Může se ale stát, že postava nebude umět organicky reagovat na vzniklé situace, neboť herec pouze opakuje, co objevil při zkoušení. Používá sice nastřádané reakce na všemožné kombinace situací, jež při zkoušení fungovaly, neboť byly prožívány. Ovšem v živém organismu každého představení fungovat nemusejí. Postava nevede vnitřní monolog. Nežije.

Takto ztělesněná postava je proto poměrně křehká. Snadno se nechá ovlivnit naší osobností a momentálními náladami. Její charakter je nestabilní, neboť její vnitřní život není tak silný, jako byl při zkouškách. Postavu pak mohou snadno ovlivnit i vnější vlivy jako například kolegova chyba v textu, nesprávné světlo či hudba. Postava nežije. Nemyslí teď a tady v okolnostech, které se kvůli vnějším i vnitřním vlivům mohou na jevišti snadno změnit. Před diváky pak stojí herec, který je tu místo postavy a snaží se za ní jednat.

Ukazování

Třetí možnost ztělesnění jsem nazvala slovem *ukazování*. Mohli bychom ji také nazvat 'napodobením', jelikož pojmenování *ukazování* může působit poněkud banálně až hanlivě, domnívám se ale, že je výstižné.

⁴ Jan Hyvnar, *Herec v moderním divadle*, s. 15.

Postavu předvádíme využitím vnějších prostředků, fyzického slovníku, intonací a dalších vnějších technik. Ukazujeme, jak se chová, jak jedná, jak se tváří, aniž by vycházela z nás. Vnější projevy charakteru *ukazujeme* vnějšími, fyzickými prostředky. To je zásadní rozdíl od prožívání, jelikož u něj se přirozeně dostanou na povrch emoce již přetavené přes charakter a tělo postavy. Vnější projevy emocí se proto zásadně liší od emocí ukazovaných. Samozřejmě, že jde ukázat emoci již "přetavenou", opět ale jde pouze o technicky vytvořené emoce, nikoli o organický proces. Vezměme si za příklad běžný život, ze kterého jakožto herci stále čerpáme inspiraci. To, jaký člověk je a co prožívá, je souborem nesčetného množství informací, životních zkušeností, charakterových rysů, otisků lidí, kteří nás ovlivnili, výchovy, ba i našeho zdravotního stavu. Nadto jsou tu podvědomé aspekty, které vycházejí z našeho nevědomí. Vše výše zmíněné nás ovlivňuje a vytváří naši osobnost. Emoce, která nás ovládá, není proto nikdy čistá a jediná. Mísí se vždy s dalšími emocemi. Záleží na daných okolnostech, na našem momentálním rozpoložení. Emoce jsou jedna věc, věc druhá je, co se nakonec dostane na povrch, co je viditelné ve výsledku, co říkáme a děláme a jak. Rovněž, jsme-li schopni to ovládnout či nikoli. *Ukazovaná* postava se proto nikdy nemusí probudit k životu. Její charakter pak s největší pravděpodobností zůstane plochý.

Způsoben popsaným výše se často postupuje v pantomimě. Hledá se fyzické vyjadřování postavy, soubor jejích výrazových prostředků. *Ukazuje se*. Mim často ve výsledku zapomene na duši postavy nebo se jí snaží do technicky vytvořeného těla napasovat. Vzhledem k principu pantomimy se však i takový přístup může ukázat jako funkční. Hledáme-li totiž fyzické projevy postavy, nelze se obejít bez poznání jejího nitra. Aniž bychom znali její charakter. Proto se v lepším případě snažíme na vykonstruovanou fyzickou schránku postavy našroubovat charakter, ze kterého jsme vycházeli. Postava se postupně může stát celistvou, ale zůstává stylizovanou. Nemůže mít psychologickou hloubku. Otázkou ovšem je, zdali při pantomimě potřebujeme či vyžadujeme hlubinnou psychologii postavy. Často chceme vyjádřit esenci či substanci charakteru skupiny lidí nebo pouze kombinaci několika jednoduchých emocí či emoci pouze jednu. Složitě psychické procesy bychom pravděpodobně vyjadřovali jinými prostředky. Někdy klademe důraz více na estetiku pohybu, nebo chceme vyprávět jednoduchý příběh pomocí fyzické techniky pantomimy. Zabývat se naší

postavou detailně psychologicky není vždy nutné. Někdy to ani není zapotřebí. Tím se tedy pantomimické principy výrazněji liší od činohry. Dle mé terminologie se pohybujeme v oblasti racionálně-kreativní. Nesnažím se zde tvrdit, že se pantomima obejde bez herecké práce. Naopak. Mim musí být dobrým hercem, to je základem jeho hereckého řemesla.

2. 6. Herecké řemeslo

Michail Čechov ve své knize O herecké technice jeho důležitost vystihl jednou krásnou větou. „*Herec, který se stane pánem sebe a svého řemesla, vyloučí ze své práce prvek náhodnosti.*“⁵

Herecké řemeslo je soubor mnoha dovedností, týkajících se dokonalého poznání a ovládnutí svého těla, svých fyzických, duševních a intelektuálních schopností a dovedností. Samozřejmostí je tedy ovládnutí těla cvičením, sporty, různými tanečními styly, nebo např. bojovými technikami. Je nezbytné vládnout perfektně všechny svaly na těle, a to i mimické, zvládnout mluvu, zpěv, případně i cizí jazyky a napodobování jejich rytmu a melodie. Pokud budeme hovořit o herci-mimovi, je nezbytné zvládnout techniku pohybu. K tomu mu dopomůže technika mime corporel a technika imaginární pantomimy. Jak mim, tak i tanečník musí dokonale ovládnout taneční techniky. Pro herce je také dobré poznat nejrůznější zaměstnání. Je také zapotřebí naučit se vnímat rozdíl mezi tím, co si myslíte, že dáváte najevo a tím, jak to ve skutečnosti působí na okolí.

Základem je tedy poznat nejen své fyzické tělo, ale také porozumět sám sobě. Odkrýt, co se děje uvnitř a co to vyvolává navenek. "*Jedním z důležitých cílů dramatického umění je poznat člověka v různorodosti a protikladnosti jeho duševních sil, v jeho střetu s jinými lidmi i s přírodními živly.*"⁶ napsal autor Jiří Kulka ve skriptech Psychologie pro herce. Lidskou bytost není jednoduché opravdu poznat. Člověk stěží dokáže za celý svůj život zcela porozumět sám sobě a svým pocitům, natož, rozumět někomu jinému. Je tedy nutné pokusit se poznat co nejlépe svou vlastní psychiku. Vypůjčím si opět slova Michaila

⁵ Michail Čechov, O herecké technice, s. 15.

⁶ Jiří Kulka, Psychologie pro herce, s. 14.

Čechova: „...nejdůležitější je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům. Té ovšem nejde dosáhnout čistě fyzickým cvičením. Na jejím rozvoji se musí podílet i psychika. Tělo herce musí absorbovat psychologické kvality, musí jimi být prostoupeno a naplněno tak, aby se proměnilo v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších nuancí představ, pocitů, citů a volných impulsů“⁷. Čistě řemeslně k tomu může dopomoci znalost všeobecné psychologie. Díky ní může herec alespoň lépe chápat jednání lidí ve svém okolí a porozumět i postavě, kterou ztělesňuje. M. Čechov také píše: „Citlivé tělo a bohatá, pestrá psychika se navzájem doplňují a vytvářejí harmonii.“⁸ K hereckému řemeslu ovšem také patří i takové lidské vlastnosti, které je těžké osvojit si studiem, pokud takový člověk ve své přirozenosti není. Jde například o empatii. Dalším důležitým aspektem je pozorování lidí kolem sebe a schopnost pamatovat si jejich chování. Umět jej napodobit nejen fyzicky, ale také se do něho do jisté míry dokázat vžít, chápat jeho motivace ke konkrétnímu jednání a doprovodným emocím. K tomu by mělo být přirozenou potřebou herce, získat všeobecný přehled v kultuře, politice, literatuře, umění, hudbě, a historii.

2. 7. Profesionál

Pojem *profesionál* jistě všichni znají a hojně užívají. Pro účely této práce je však nutná vymezení smyslu, ve kterém zde termín používám.

O *profesionálovi* jsem se již zmínila v souvislosti s osobním vnitřním monologem herce. *Profesionál* totiž hlídá i našeho herce a naši osobnost. Je všeobjímající bytostí, která má na starosti vlastně úplně všechny procesy, jež se uvnitř nich dějí. On je tou částí osobnosti, která zasáhne, jakmile se v nevhodnou chvíli objeví osobní vnitřní monolog. Je tedy nadřízen herci v nás, naší osobnosti i ztělesňované postavě. Sedí na nejvyšším místě v hierarchii všech „bytostí“ a procesů uvnitř nás. Má na starosti i to, aby vnější vlivy nenarušily vnitřní procesy. Hlídá dodržování kázně, vnitřní klid. On nás také připravuje před zkouškou i každým představením. Herec si musí uvědomit, v jakém

⁷ Michail Čechov, O herecké technice. s. 13.

⁸ Michail Čechov, O herecké technice. s. 14.

psychickém a fyzickém rozpoložení se nachází, a podle toho se pokaždé připravit. A právě *profesionál* mu pomáhá udržet úroveň, kterou známe pod pojmem profesionalita. Zkrátka soustředění na práci, ve chvíli, kdy je to nutné.

2. 8. Herec

Možná se zdá zbytečné pokusit se definovat tak běžné slovo jako speciální termín. Pro lepší srozumitelnost mých myšlenek to ale bude nezbytné.

Herec je soubor hereckého řemesla, zkušeností a vědomostí. Je velmi úzce spjat s osobností herce, jelikož jeho umělecké směřování vychází z něho samého. Stejně tak vyjadřovací prostředky herce vycházejí z jeho zájmů, jelikož ty ovlivnily výběr zájmových činností, které přispívaly k rozvoji herecké techniky a řemesla. Tvzení, že *herec* a jeho osobnost jsou dvě různé věci, se může jevit jako příliš nadsazené. Může však znít mírněji, dodáme-li, že *herec* obsahuje herecké řemeslo, kdežto hercova osobnost je on sám se svými lidskými zkušenostmi a problémy. Tvoří celek, ale přesto jsou dva.

2. 9. Fyzická a psychická energie

Tyto druhy vědomí tak, jak je nazývám já, vycházejí z koncentrace. Záleží pouze na tom, kam posíláme energii, na co se koncentrujeme. Například při složité choreografii, kdy je nezbytné soustředění na její správné provedení, je naše psychická koncentrace zaměřená na mapu pohybů, kroků, rytmů, počtů dob, orientačních bodů v prostoru, podlahových vzorců a všeho, díky čemu máme choreografii zafixovanou. Naše psychická aktivita je tedy zaměřena na technické věci. Na to, co má dělat naše tělo.

U fyzického divadla, kde vyjadřujeme pocity a klademe důraz na psychický stav postavy, vznikne vysoká psychická koncentrace, která vysílá impulsy do těla, neboť tělem tyto pocity vyjadřujeme. Pohyb tak vychází z psychické koncentrace. Záleží pak už jen na tom, jak velký důraz klademe na choreografii v rámci celku a jaké je tedy míra soustředění na techniku pohybu.

V roli, která je založená na detailní psychologické studii postavy, bude naše koncentrace zaměřena spíše na vnitřní procesy. Nesmíme ale nikdy zapomínat na tělo. Na jevišti tvoří tělo a duše jeden celek. Fyzická a psychická koncentrace mohou být v různém poměru, který se může také průběžně měnit během hry, a to buď přirozeně, nebo s ohledem na vnější vlivy.

3. Mé myšlenky

3. 1. Jak funguje hercovo vědomí

Jak vlastně fungují ty vnitřní procesy, kterým jsem dosud věnovala pozornost? Každý herec si své vnitřní techniky vytváří sám, podle toho, jaký způsob práce mu vyhovuje a jak to ve výsledku působí na pozorovatele. Pokusím se popsat, co se při herecké práci odehrává v mé mysli. Využiji k tomu pojmy, které jsem zahrnula do slovníku v první části práce.

Jak již jsem dříve zdůraznila, nejdůležitějším je pro mne profesionál. Sedí na samém vrcholu hierarchie. Pod jeho dohledem, nebo možná přesněji, v něm se nachází osobnost herce s veškerými životními zkušenostmi a vědomostmi a herec s hereckými zkušenostmi, vědomostmi a zvládnutým řemeslem. Oba zároveň tvoří neoddělitelnou dvojici. Jsou partnery. Přesto však v určitém okamžiku nastává potřeba hercovu osobnost potlačit ve prospěch postavy. To proto, abychom nehráli sami sebe nebo aby z role příliš nevyčnívalo naše ego. Nepleťme si to ovšem s existencí na jevišti, kde je ego v jiné rovině, v určité jeho jevištní úpravě. Hluběji, ještě níže nebo ještě více uvnitř je ztělesňovaná postava.

Naše tělo tedy obsahuje hned několik "bytostí". Každá z nich vede svůj vlastní vnitřní monolog. Tyto monology se různě střídají a důležité je, aby mezi nimi profesionál nastolil pořádek. Aby "nemluvil", kdo nemá nebo, aby se navzájem "nepřekřikovali". Profesionál vždy rozhodne, kterému z monologů dá v které chvíli přednost. Který je v dané chvíli důležitý, ať při zkouškách či při představení.

Herec má pod kontrolou sebe, své vnitřní procesy, vnitřní procesy postavy, své tělo a vnější vlivy, které na něj působí, a zároveň i postavu, kterou ztělesňuje. Ovšem na osobnost herce, a nebo přímo na herce působí vnější vlivy, a tím nepřímo ovlivňují i postavu, která následně působí na vnější okolí jinak. Vnitřní vlivy, vycházející z hercovy osobnosti, jeho vědomí či podvědomí, ovlivňují herce, a v důsledku opět i postavu. Skrze ní i vnější okolí. Popsané

procesy by měl mít profesionál pod svou kontrolou, a vyskytnou-li se v nežádoucí míře, měl by být schopen je zcela zastavit.

Může ovšem nastat situace, kdy se nám v osobním životě přihodí něco, co nás silně zasáhne. Dozvíme se například, že nám zemřel blízký příbuzný. Naše herecká pozornost se roztříští o myšlenky na onoho člověka. Je velmi pravděpodobné, že nastalá situace oslabí našeho vnitřního pozorovatele. Důsledkem může být automatické hraní nebo přílišné prožívání ztělesňované postavy tím, že své problémy projektujeme do jejích pocitů. Paradoxně ale mohou také vzniknout nové odstíny charakteru ztělesňované postavy, což může naopak její charakter obohatit. V tuto chvíli by měl případně zasáhnout profesionál, aby nedošlo k nežádoucímu odklonu od zamýšleného charakteru naší postavy. Při konverzaci na toto téma mi jeden kolega řekl, že pokud takové události ovlivní hercovo bytí na jevišti, není to profesionál. Dle jeho slov profesionální herec musí natolik ovládat své momentální emocionální rozpoložení, aby nijak nezasahovalo do jeho bytí na jevišti. Souhlasím s takovým názorem, ale herec je přece člověk. Některá traumata jsou natolik silná, že je ani profesionál v nás nedokáže ovládnout, a musí se někde projevit. Postavy, které ztvárňuji, se rodí skrze mou osobnost, mé zkušenosti a vědomosti. Je proto logické, že do nich občas projektuji své problémy a zkušenosti. Hraji ze sebe, abych příliš nekonstruovala. Jedná se o takzvané zástupné emoce, které mohou nahradit emoce postavy. A právě tím, že je herec vždy v jiném psychofyzickém rozpoložení, vzniká při každém představení nová konstelace, která vždy představení jinak přikoření. Taktéž v tom hraje neméně významnou roli naladění diváků, které působí jako vnější vliv na herce na jevišti. Pokud se ale hercovo naladění vymyká kontrole, je třeba, aby profesionál opět zasáhnul.

Jak zdánlivé maličkosti dokážou člověka vykolejit, mohu doložit příkladem z vlastní praxe. Víím o sobě, že jsem občas přecitlivělá. Při jednom představení jsem v maskérně přišla na řadu jako poslední. Do začátku představení zbývalo půl hodiny. Maskérka, přes veškeré naléhání nespěchala. Já jsem se ale ještě potřebovala 'napojit' na svou postavu, popřát kolegům "zlom vaz" a naladit se na ně. Kvůli pomalosti líčení se to ovšem nepovedlo. Opustila jsem maskérnu teprve pár minut před začátkem představení. Kolegové již byli všichni na jevišti. Stihli dokonce, samozřejmě beze mne, společnou fotografii. Vzájemně si popřát

a naladit se. Ocitla jsem se mezi nimi se zcela jinou energií, než měli oni. Nebyla jsem zkrátka připravená hrát. Byla jsem smutná a plná hněvu zároveň. Než se zvedla opona, stihla jsem jen opatrně setřít slzy a pak už jen následovalo automatické hraní, naučené pohyby a provádění tanečních choreografií. Zdánlivě tak, jak to mělo být. Bez chyb. Ale také bez prožitku a bez toho, abych si to „užila“. I emoce byly automatické, bez skutečného prožitku. Na mém obličej se vše odehrávalo stejně, jako při zkouškách i předchozích představeních. Ale přece se dělo něco jiného. Diváci před sebou měli vnitřně prázdnou postavu. Forma byla stejná, nebyla však naplněná. Můj profesionál nestihl zahnat mé momentální psychické rozpoložení do patřičných mezí a probudit postavu k životu. V tomto konkrétním případě šlo pouze o pár minut navíc, které chyběly k tomu, abych opustila sebe a stala se svou postavou. Přitom nešlo o nijak složitou a psychologicky hlubokou postavu. Hlavními rysy jejího charakteru se utvářely ze zvědavosti, chamtivosti a potřeby mužské pozornosti. Fyzické vyjadřování postavy čerpalo převážně z *commedie dell'arte*. Byť se nejednalo o nic extrémně náročného, ani o závažnou životní situaci, mé emoce v tu chvíli byly silnější než můj profesionál.

3. 2. Energie

Zde navážu na to, co píše v kapitole o fyzické a psychické energii. Budu psát o přítomném těle a mysli. Opět využiji vlastní hereckou zkušenost. V jedné operní inscenaci jsem při hraní občas cítila problém s rovnováhou mezi fyzickou a psychickou přítomností. Mezi koncentrací, která byla v mé mysli, a energií, kterou jsem posílala do těla. Má funkce zde byla trojí: herecká, taneční a mimická. Ty se různě střídaly a prolínaly, či byly přítomné současně. S jejich proměňováním se energie v mém těle také neustále proměňovala a přesouvala. Při tanečních částech, kde šlo zcela o přesné plnění choreografické struktury, byla má koncentrace vyhnána na maximum. Rovněž tak fyzická energie. Celé mé tělo tančilo s maximálním nasazením a má soustředěnost směřovala převážně k přesnému provedení tanečních kroků a k prostorové přesnosti. Při herecky zaměřených částech inscenace se mé tělo uvolnilo a zbyla v něm pouze energie potřebná, ke splnění pokynů režiséra. Intenzita vydané energie se tak v průběhu hry neustále proměňovala. Bylo velmi těžké nacházet vždy znovu přesnou míru

a vyrovnanost plynoucích energií. Naštěstí jsme měli dostatečné množství zkoušek, takže si na neustálé proměny mé tělo a mysl zvykla. Přesto jsem byla někdy více unavená či méně soustředěná a má koncentrace a energie nebyly v přesně požadovaných poměrech.

Při osmém představení se stalo něco zvláštního. Konečně jsem na jevišti našla, co jsem po celou dobu hledala - přesnou rovnováhu psychické i fyzické koncentrace na roli i choreografii. Můj profesionál přesně vyvážil všechny potřebné aspekty bytí na jevišti i existence. Našla jsem lehkost těla i duše při hereckých akcích a přitom i v tanečních choreografiích bylo mé tělo plné energie, připravené na fyzicky náročné kreace. Navíc zbylo i místo pro herectví. Zároveň si má osobnost užívala vše, co dělala a prožívala. To je také jeden z velmi důležitých aspektů bytí na jevišti. Herce by měla existence a bytí na jevišti bavit. Ne ovšem na úkor kvality výkonu. Za žádných okolností by se neměl bavit víc, než divák. Je třeba si zachovat odstup. Jak je ale možné, že najednou bylo vše přesné? Na tuto otázku neznám odpověď. Pravděpodobně je jednalo o souhru okolností. Veškerá příprava před tímto konkrétním představením byla totožná s těmi předchozími. Má nálada či koncentrace se nijak zvlášť neproměnila. A přesto se to stalo. Důležité ale je, že jsem tu dokonalou rovnováhu našla a sáhla si tak na vysněný cíl. Zajímavé je, že při tomto představení mí kolegové zaznamenali totéž u sebe. Tedy nešlo pouze o můj individuální pocit, ale zároveň o vzájemné naladění. Bohužel, se takový stav pak již v takové míře neopakoval.

Je ovšem třeba si uvědomit, že energie, kterou tělo disponuje a je v něm přítomná, je zcela jiná než energie, kterou posílíme ven. Vysílaná energie je velmi důležitou součástí herecké práce. Ve chvíli, kdy je herec na jevišti, je tu ještě další důležitý aspekt, a tím je divák. Hercova pozornost se v tuto chvíli od pozornosti na zkouškách liší. Tento rozdíl výstižně vyjádřil Declan Donnellan v knize *Herec a jeho cíl*: *„Obecně řečeno práci herce lze rozdělit do dvou kategorií, na zkoušky a představení. Spornější je, když dělíme lidskou mysl na vědomí a podvědomí. Zkoušky a podvědomí mají některé rysy společné. Obojí za normálních okolností není vidět, ale obojí je životně důležité. Obojí, každé*

po svém, představuje skryté čtyři pětiny ledovce. Představení a vědomí proti tomu reprezentují podobně jako špička ledovce, tu viditelnou část."⁹

Než se vydám před diváka, energie, kterou vysílám ven, je určena mým kolegům. Snažím se na ně být na zkouškách napojena a vytvářet s nimi proud společné energie. Od jisté fáze zkoušení ale začínám pracovat také s energií, která je určena divákovi. Jsem jako chobotnice, která svými energetickými chapadly objímá jeviště a zároveň imaginární hlediště. Usnadňuje mi to práci. Protože ve chvíli, kdy je divák již přítomen, je již pozdě na vytváření nové, tak velké energie. Ta by také mohla výrazně ovlivnit působení mé postavy. Lze to připodobnit k rozdílu, ve ztvárnění téže postavy v malém divadélku a v divadle pro tisíc diváků. Za daných okolností je citelné, že se má postava poněkud mění. Obměna nespočívá v proměně jejího charakteru, mění se energie, kterou já, jako herec vysílám. Vzhledem ke vzdálenosti, kam by měla má energie doletět se také proměňuje. Gesta se tedy automaticky zvětší a zároveň s tím se prodlouží čas potřebný na vyjádření. To platí stejně tak u činohry i pantomimy. U činoherního herectví prostor taktéž ovlivní výslovnost, u níž pak platí stejná pravidla jako u vysílané energie. Možná by z toho mohla vzejít jednoduchá poučka: 'Větší divadlo - větší gesta.' Ve výsledku tomu zajisté tak je, dochází k tomu ovšem intuitivně. Prvotně se jedná právě o energii, která prochází hercovým tělem a naplní celý prostor. Tělo se pouze přizpůsobí.

Jiná je také energie, se kterou na jevišti pracuji ve chvíli, kdy jsem sama a kdy mám vedle sebe jednoho nebo více kolegů. Při sólovém hraní má chapadla objímají jeviště, které je neměnné. Vnímám technické věci, prostor, předměty, atd. Sdílím-li však jeviště s kolegou, jde o další druh energie. Musím jej vnímat, přijímat veškeré jeho impulsy a pracovat s nimi. Musím hrát "totéž" představení co on. A čím více lidí na jevišti, tím je vše možná složitější. Ovšem ve chvíli, kdy mám kolem sebe skupinu herců, se kterou vytvářím atmosféru, obraz či nějakou společnou energii. Nevnímám to již jako jednotlivá chapadla, jakoby se má energie rozlila mezi mé kolegy. Zde je také potřeba více potlačit svou osobnost i existenci na jevišti, abych jako jednatelce příliš nevyčnívala ze společně tvořeného celku.

⁹ Declan Donelan, Herec a jeho cíl, s. 17.

3. 3. Proces zkoušení

Vypůjčím si nyní slova od Václava Martince z knihy *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. „*Možná si plně neuvědomujeme, že způsobem jak vstupujeme do zkušebny – i tím nejdrobnějším prvkem svého chování – podáváme kolegům signál s jakým emotivním a myšlenkovým nábojem dnes přicházíte. Mimoděčně se tak vytváří atmosféra, ve které budete zkoušet – a to v pozitivním i v negativním smyslu.*“¹⁰ Martinec dále píše, že „*začátek své tvůrčí práce bychom neměli nechat náhodné souhře svých nálad.*“¹¹ S tímto tvrzením se rozhodně nedá nesouhlasit. Jak před zkouškami, tak i před každým představením je potřebné psychické naladění. To je základ, na kterém bychom měli stavět. Co se týče zkoušek, ale i představení, je třeba se před nimi vždy oprostít od momentálních problémů a všech myšlenek, které nesouvisí se zkušebním procesem či s představením. Je důležité vypnout osobní vnitřní monolog a po celou dobu jej nechat vypnutý. I tehdy, máme-li popřípadě nějaké personální problémy ve skupině, s níž pracujeme, měli bychom je nechat za dveřmi zkušebny či divadla. Je třeba vyprázdnit mysl, aby se uvolnil prostor pro nové informace a vjemy, které by měl být herec připraven neustále vstřebávat.

Při zkoušení jedné činoherní inscenace na Vyšší odborné škole herecké, nám asistoval herec Milan Mikučič. Naučil nás při tom jednu, pro mne stále velmi zásadní věc, která se otiskla do mé herecké praxe i pedagogické práce. Několik dní před premiérou inscenace za námi přišel do šatny a vyzval nás, abychom se s kolegou objali, naladili jeden na druhého a vše si odpustili. Jeho záměrem bylo, abychom šli na jeviště s čistým srdcem a čistou myslí, abychom na chvíli zapomněli na malé pocity či zlobu, jímž občas podléháme a které se v nás nevědomky zabydlují. Od té doby jsme před každým představením stáli několik minut v objetí. Díky tomuto rituálu jsem si navykla zahodit před každou zkouškou a každým představením veškeré špatné pocity, které se ve mně usadily vůči svým kolegům, neshody či nesympatie. A pokud při zkoušení vznikají další, můj profesionál je odloží na později, nebo je rovnou zahodí. Nemyslím zde na situace zásadních rozporů, které brání společné práci, jde spíše o malé

¹⁰ Václav Martinec, *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, s. 31.

¹¹ Václav Martinec, *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, s. 31.

prohřešky vůči druhému, které by mohly narušit soustředění. Tímto objetím se také sladily naše dechy a my mohli jít na jeviště se stejnou energií.

Ideální situací by pro mě bylo, kdyby každá zkouška začala takovým malým společným 'odpuštěním'. Kdyby si všichni herci stoupli, třeba do kruhu a věnovali pár minut tomu, že se každému podívají do očí a odpustí mu. Kdyby se společně párkrát nadechli a vydechli, naladili se na přítomnost všech, kteří se zkoušky účastní. Jsem přesvědčena, že takových pár společných chvil by napomohlo lepší koncentraci a napojení herců na sebe. Slovo 'odpuštění', které používal pan Mikulčík, je možná až příliš silné, nicméně mi připadá mi přesné a výstižné. Odpuštění nás od problémů oprostuje. Lze ho aplikovat nejen na kolegy, ale také na vnější svět. Tím získá herec velkou svobodu myšlenek. Je to velký dar, který můžete dát sami sobě, ale také někomu jinému.

3. 3. 1 Typy zkoušek

Proces zkoušení má několik fází. U každého typu divadla probíhá jinak. Také každý tvůrce má své rozdílné postupy. Některé základní fáze zkoušení se ale objevují u všech typů divadla. Někdy ovšem v jiném pořadí. Občas se k některým fázím vracíme v průběhu zkoušek. Jindy je nejrůzněji kombinujeme. Druhy zkoušení bych rozdělila na emoční, fyzické a racionální zkoušení, a to podle aspektů, na které se zaměřují. Jedná se opět o názvy, které jsem vytvořila pro účely této práce. Následně popíši několik dalších vžitých pojmů.

Emoční zkoušení

Jedná se o proces hledání a poznávání postavy. Vycházíme z dostupných informací o postavě a důraz klademe na její psychickou stránku. Přestože se soustředíme na emoce a prožitek naší postavy, vyplynou většinou automaticky fyzické aspekty jejího charakteru. Tělo herce automaticky reaguje na vnitřní procesy postavy, které při tomto způsobu zkoušení vznikají.

Fyzické zkoušení

Fyzicky zkoušíme dvěma způsoby. Můžeme opět vycházet z charakteru postavy, který se ovšem snažíme vyjádřit čistě fyzicky. Snažíme se otisknout

duši postavy do jejího těla. Při druhém způsobu můžeme vycházet například z obrazu, který nás inspiroval, nebo například ze zajímavého pohybového principu. Začneme tedy vytvářením nebo kopírováním vnějších fyzických projevů postavy. A zde se stane malý zázrak, neboť stav našeho těla, tedy naší postavy, nám pomůže získat její stav vnitřní. To je velmi zajímavý aspekt herectví. Nejenže psychika ovlivňuje tělo, funguje to i naopak. Stejně, jako to známe z běžného života. Jsme-li například nemocní, ovlivní to naši náladu. Pokud herec chvíli setrvá v nějakém výrazném tvaru těla, náklonu či rotaci či nerovném pohybu, jako je kulhání, velký náklon hlavy, což zapříčiní pohled z neobvyklého úhlu, tvar jeho těla se automaticky projeví na pocitech, které ho začnou ovládat. K tomu se stejně tak automaticky přidá dech, který kopíruje emoce. Takto můžeme rychle vytvořit jednoduchou postavu. Stejně jako z tvaru těla, lze také vycházet z dechu, ze kterého automaticky vznikne emoce a hercovo tělo se začne automaticky tvarovat do fyzické podoby pocitu.

Racionální zkoušení

Jedná se o zcela vědomé zkoušení, při kterém můžeme vycházet z informací o postavě - jak vypadá a jaká je. Naše práce je výhradně racionální, nad vším vědomě uvažujeme. Logickými úvahami vzniká poněkud vykonstruovaná postava, do které ovšem následně opět můžeme vdechnout život jako při ztělesnění postavy ukazováním.

Může jít ale také pouze o estetický záměr. V tom případě budeme vycházet výhradně z fyzických obrazů a tvarů, které naše tělo vytváří. Spolupracujeme se zrcadlem, případně s kamerou, a řešíme vnější tvary, symboly a podobně. O charakter pak většinou vůbec nejde, jelikož se nám jedná o ztělesnění nehmotného. Nevytváříme postavu, ale pocit, emoci či náladu, které chceme divákovi předat.

Veškeré popsané základní způsoby zkoušení používáme samozřejmě v různých kombinacích. Nejrozličněji je střídáme dle potřeb postavy, inscenace a průběhu zkoušek. Při každém zkoušení klademe důraz na jiné aspekty. Někdy se věnujeme více charakteru postavy, jindy klademe důraz na její fyzickou stránku, pohyb po jevišti, technické věci apod.

Dále pak máme technické druhy zkoušení, které nastávají od jisté fáze zkoušek, kdy již máme kus práce za sebou a je třeba si pouze zopakovat, co je hotovo, příp. se toto děje při závěrečných fázích zkoušení či před reprízou. Jedná se především o zkoušky racionálního charakteru. Často nezahrnují ani celé představení, pouze některé jeho fragmenty nebo roviny. Je pro mě velmi důležité uvědomit si při takových dílčích zkouškách, na co se soustředit, k čemu je zkouška určena. Podle toho k ní také přistupuji. Proto je dobré jednotlivé aspekty inscenace od sebe umět oddělit a opět je spojit.

Prostorová zkouška

Jde o zkoušku, která určuje pohyb herců a věcí po jevišti. Může jít o konečnou fázi, kdy se již zkouší na jevišti, které má jiné prostorové možnosti než měla zkušebna. Při uvádění inscenace mimo svou scénu využíváme těchto zkoušek pro orientaci v novém prostoru. Pokud prostorová zkouška probíhá ihned na počátku zkoušení, pak se nazývá 'aranžovací zkouška'. Běžná převážně u inscenování oper. U prostorových zkoušek se soustředíme pouze na pohyb po jevišti – odkud, kam, kdy a případně jak.

Technická zkouška

Slouží k vyzkoušení věcí technického rázu. Například k testování různých druhů závěsů při akrobatických částech inscenace. Vyzkoušet si žebříky, lana, praktikáby a jiné věci, které by nás při představení mohly překvapit svou nestabilitou či špatným ukotvením je nezbytné. Soustředíme se na prozkoušení všech technických věcí, aby fungovaly, jak mají. Technická zkouška se často kombinuje se zkouškou prostorovou.

Zkouška pěšky

Při zkoušení inscenace se v našem těle, v naší emocionální i fyzické paměti vytvoří jakási mapa. Fyzická mapa našeho pohybu po jevišti. Tu jsme potom schopni si sami či společně s kolegy projít, a to kdekoliv, kde si prostor předem pojmenujeme a vymezíme. Zkoušku pěšky je samozřejmě nejlépe provést přímo na jevišti. Můžeme zde zároveň zkoušet i mapu emocionální. Záleží opět na hercích, co zrovna potřebují zkoušet, jakou část mapy si potřebují oživit.

Zkouška na pusu

Je další z termínů, který se již vžil. Jedná se opravdu o pouhou verbální "zkoušku". Nikoli však textovou. Jde o slovní zopakování základních záchytných bodů našich map. Zde tedy pracujeme ve světě imaginací, neboť zkouška probíhá pouze slovně.

Textová zkouška

Je zkouška, kdy si opakujeme celý text, nebo jen některé obtížné pasáže. Soustředění je zaměřeno čistě na opakování textu, případně i s intonacemi či motivacemi. Je vhodná i k rozmluvení před představením.

Pohybová zkouška

Jedná se o zkoušku choreografických pasáží inscenace. Pozornost tedy zaměříme na správnost a kvalitu pohybu. Nemusíme případně tančit takzvaně 'naplno', postačí pouhé 'markýrování'. Ale je třeba si řádně zopakovat, co přesně a jak má tělo dělat. Opět ji můžeme kombinovat se zkouškou prostorovou.

Existuje ještě řada dalších technických zkoušek, jako například zkouška světelná, zvuková a jiné, ty však s tématem práce nesouvisí a není potřeba se jimi zde zabývat.

Vizualizační zkouška

Ve své praxi dále využívám ještě další druh zkoušení, který spočívá v imaginaci. Díky své představivosti si vizualizují obrazy, scény ale i třeba choreografie, které si potřebují zopakovat. Jde o opakování emocí, pohybů po jevišti, technických věcí a to pouze v mé hlavě. Toto fyzicky pasivní zkoušení může být prospěšné při nadměře zkoušení fyzického. Tělo si tak odpočine, ale herec přitom nezahálí.

3. 3. 2 Činohra

Při zkoušení činoherní inscenace se začíná od textu. Herec sedí, čte a je poprvé konfrontován se svou postavou. Dostává základní informace od režiséra. Už tehdy se mi v hlavě začíná tvořit má neustále se měnící mapa složená nejen z fyzických aktivit a psychických procesů. Je v ní mnoho záchytných bodů, nejrůznějšího charakteru. Mohou k nim patřit i nejnovější poznámky režiséra či choreografa. Tato má mapa se vývojem zkoušek i jednotlivých představení neustále proměňuje. Ukládám do ní věci nezbytné a nepotřebné zase vypouštím. Postava je jako hora vynořující se z mlhy. Pomalu vidím víc a víc. Hora se neustále objevuje od první zkoušky až po derniéru inscenace. Pokaždé se objeví nový, byť třeba jen nepatrný záhyb charakteru postavy. Píše o tom také Jan Hyvnar, když cituje Stanislavského: „*Herec netvoří pouze na zkouškách, ale každé představení je jeho neopakovatelným tvůrčím aktem.*“¹²

V průběhu zkoušení se fyzické a verbální vyjadřování postavy nezkouší zvlášť. Herec vlastně řeší pohybový slovník své postavy, její charakter a vztahy s ostatními postavami současně. Činohra mnohé prozradí slovy, a na to se občas spoléhá. Jak ale víme z nonverbální komunikace, váha slov je důležitá pouze asi z jedné pětiny. Zbytek sdělí postoj těla, gesto, tenze, pohled, melodie či síla hlasu. Důležitá je vnitřní pravda. A tělo nedokáže lhát.

Považuji proto i u činoherních rolí za důležité, zaměřit se občas při zkoušení pouze na fyzickou stránku postavy. Je to její důležitá součást, na niž se podle mého názoru v činoherním herectví neklade potřebný důraz. Stejně tak je zapotřebí soustředit se občas pouze na vnitřní život postavy.

Ještě bych se ráda zmínila o jedné věci, která mě ovlivnila v souvislosti s činoherním herectvím a která pro mě byla zásadní u divadla obecně. Jan Hyvnar cituje ze Stanislavského deníku: „*Jednou s nejrozšířenějších pověr je, že každý člověk má své určité vlastnosti, že je dobrý, zlý, chytrý, hloupý, energický, apatický atd.*“ Avšak lidé nejsou takoví... ..Každý člověk nese v sobě zárodky všech vlastností lidských... ..a někdy se v něm projevují ty, jindy zase ony a člověk často bývá nepodoben sám sobě, ač je to pořád on a zůstává sám

¹² Jan Hyvnar, Herec v moderním divadle, s. 15.

sebou."¹³ A přesně totéž jsem si myslela na začátku studií herectví. Říkala jsem si, že moje postava by tohle nikdy neudělala, že ona přece není taková. Můj osobní vnitřní monolog byl proti mně, proti mému herci ve mně a můj profesionál ještě nebyl na světě, aby mě zachránil. Takové myšlení není dobré, nepomáhá. Pouze blokuje naši fantazii a kreativitu. Naše postavy se proto stávají zbytečně plochými, jako bývají postavy pohádkové, které mají často jen jednu výraznou vlastnost - jsou pouze dobré, zlé, hloupé, naivní či moudré, ale většinou nic víc. Ve chvíli, kdy si herec připustí, že jeho postava je schopná téměř čehokoli, jeho možnosti se mnohokrát rozšíří. A pak je tu režisér, který by měl herci říci, zda se příliš nevzdálil od charakteru či režijního záměru. Herci pak zůstává pouze otázka 'jak' nad svým jednáním postava přemýšlí.

3. 3. 3 Pantomima

Pantomima je fantastická v tom, že k ní neexistuje žádná učebnice, která by nám přesně popsala, jak pracovat. Není tomu jako například v klasickém baletu, který má přesná pravidla. Na školách se učíme, jak který velikán našeho oboru pantomimu dělal. Existuje i několik knih o technice pohybu a hereckých principech, máme mnoho zažitých cvičení, ale jednotný úzus pro pantomimu neexistuje. Máme tedy absolutní volnost v možnostech vyjadřování. Spolupracujeme-li s režisérem či choreografem, je na něm, aby vymezil hranice, navedl nás do příslušných mantinelů stylu inscenace.

Proces zkoušení pantomimického představení či etudy, je pro mě opět dobrodružná výprava za mlhu. Opět nalézám hory, ale tentokrát mám pocit, jako bych měla možnost do těch hor i tesat. Nemám text, který by mě svazoval. Mám nekonečné množství vyjadřovacích prostředků. Nalézt vždy pro danou inscenaci nové vyjadřovací prostředky pro svou postavu, nebo z již naučených stylů vytvořit něco nového. Tento způsob práce je pro mě jako droga. Snažím se vždy najít něco nového a nekopírovat, co již někdo přede mnou udělal. Samozřejmě s přihlédnutím na řemeslo, které do mě pomáhali zasít pedagogové, jejichž otisky jsou jistě často zřetelné.

¹³ Jan Hyvnar, Herec v moderním divadle, s. 16.

I když sama vytvářím charakter nebo k zadanému charakteru vytvářím fyzické tělo, používám vždy směsici všech přístupů, které jsem zde popsala. Pracuji intuitivně a přístupy střídám i v průběhu zkoušek. Je pro mne důležité vidět svou postavu z co nejvíce úhlů. Pak můžu vybrat, co jí nejvíce sluší.

Pokud bych měla srovnat pantomimu a činoherní herectví z hlediska náročnosti vnitřních procesů, je pro mne pantomima mnohem složitější. Zvláště, jedná-li se o některé její styly, při nichž mé myšlení musí pracovat mnohokrát rychleji, než při činohře. Kdy motivace a jednání od sebe odděluje pouhá půlvtěřina. Čas se zde ani trochu nepřibližuje reálnému. Pochody myšlenek by se daly připodobnit k myšlenkovým choreografiím. Myšlenka, nápad, akce – o kterých se zmiňuji v úvodu práce, pak za sebou následují ve velké rychlosti. Taktéž z hlediska řemeslných technik, které je potřebné zvládnout, je pro mne pantomima složitější než činohra. Jak se traduje mezi mimy: „Mim musí být dobrým hercem, ale herec nemusí být nutně dobrým mimem.“

3. 3. 4. Tanec

Tanec je pro mne v jistém ohledu jednodušší, neboť se mohu soustředit na méně věcí. Většinou si neřádá řešit přesný charakter postavy, která tančí. Mohu se tedy zaměřit na tanec samotný s jeho technickými aspekty, jelikož některé styly tance pro mě nejsou až tak jednoduchou záležitostí. Mé soustředění je jako v trychtýři, který směřuje pouze na mé tělo a tělo, po kterém opakuji choreografii - na přesné zopakování pohybů a jejich usazení v mém těle.

Velice specifickou zkušenost mi přineslo zkoušení pantomimické inscenace *FOLK YOU*, která byla postavena na folklórních tancích. Veškerý pohyb postav po jevišti byl stylizován do českého a slovenského folklórního tance. Byla to kombinace pantomimy a tance. Bylo zde i několik choreografií, které byly čistě taneční, pouze s přidanými pantomimickými gesty. Vyprávěly konkrétní příběh. Například jak dvě dívky perou prádlo, máchají a věší ho. Tanec v inscenaci nebyl tedy jen plněním kroků. V pohybech se musel zákonitě otisknout i charakter postav, které provádějí běžnou denní činnost, a jejich vzájemný vztah. Taková práce pro mě byla krásnou výzvou.

3. 4. Příprava na představení

Ve chvíli, kdy je inscenace hotová, je třeba se s každou její reprízou znova připravit. Ve své době velmi pokrokový herec a režisér K. S. Stanislavskij napsal, že „ *...je nutná duchovní příprava před započítím herecké tvorby a to i před každou reprízou. Je nutné před hraním vstoupit do duchovní atmosféry, v níž se uskuteční tvůrčí tajemství.*“¹⁴ Herec vždy při přípravě vychází z vlastních zkušeností se svým tělem a z dalších momentálních okolností. Je-li například v hlasové indispozici, je nezbytné klást větší důraz na přípravu hlasovou. Má-li fyzický problém, je zase potřeba zaměřit se při rozcvičení na onu partii těla, která je oslabená.

Každý typ inscenace vyžaduje od herce jiný druh přípravy. Je-li inscenace taneční, je třeba řádně se rozcvičit a naladit tělo na konkrétní charakter pohybu. Stejně je tomu u akrobacie či pantomimy. U činohry se dává větší důraz na rozcvičení hlasového aparátu, ani fyzická příprava by se však neměla zanedbávat. Dobře rozcvičené tělo je citlivější na impulsy přicházející zevnitř, ale i zvenčí.

Nikdy by se také nemělo zapomenout na přípravu mentální. Je žádoucí se na postavu naladit. Probudit ji opět k životu. Připomenout si motivace, s kterými vcházíme na jeviště. Postupem času, při dalších a dalších reprízách již není potřeba si je opakovat, zautomatizují se. O to více si musíme dát pozor, aby byly vždy znovu živé. A opět je tu mé oblíbené ‘odpuštění’, které pomůže profesionálovi odsunout osobní vnitřní monolog do patřičných mezí.

3. 5. Od textu k postavě / Od postavy k textu

Jedním ze zajímavých aspektů zkoušení je kombinace práce s textem a jeho převedení do fyzické akce. U činoherního herectví pracujeme tak, že dostaneme do rukou text, napsaný dramatikem. Nedostaneme od něj ovšem na postavu “návod”. Autor většinou nepopisuje přesně, jaké postavy jsou, my si je musíme vymodelovat podle toho, co říkají. Jen zřídka zaznamená autor nějaké

¹⁴ Jan Hyvnar, Herec v moderním divadle, s. 11.

drobné indicie formou scénických poznámek. Proč ale postavy jednají, jak jednají? A proč říkají, co říkají? Jediné, co nám autor poskytl, se týká vnějších projevů, ostatní musí herec vytvořit sám. Ve chvíli, kdy herec dostane text do rukou, nastává dlouhá a nesmírně dobrodružná pouť za charakterem. Text je ovšem něco, co se nachází uprostřed práce. Úkolem herce je jít zpět a přijít na motivace postavy ke konkrétnímu verbálnímu vyjadřování. Pak teprve lze jít kupředu a zjistit, jak tato slova říkat a co u toho dělat. Tuto cestu tam a zpět absolvuji při zkoušení role nesčetněkrát. Pozastavuji se nad každým slovem. Přemýšlím o tom, proč právě toto slovo, tento slovosled apod. Někdy je nezbytné text upravit, neboť úplně nekoresponduje s tím, co mi o postavě režisér říkal a s tím, jaká je má představa. V tuto chvíli se mohu dozvědět, zda vidíme postavu s režisérem stejně. Jestli úpravy schválí, nebo jsem šla špatnou cestou. Opačné postupy aplikuji u autorského divadla, kde je mým záměrem použít text. Níže dokládám konkrétní příklady dvou inscenací.

3. 6. Inscenace ‘O tom se nemluví’

Práce s textem

Při zkoušení mé autorské bakalářské inscenace *O tom se nemluví*, jsem již předem věděla, že použiji text. Musela jsem jej tedy napsat. Hlavním tématem bylo sexuální násilí. Během roční přípravy inscenace jsem pročetla nesčetné množství článků a textů věnovaných tématu. Mluvila jsem o něm s mnoha lidmi a vyhledávala stále nové informace. Zadání režiséra inscenace Radima Vizváry bylo, napsat deník hlavní postavy. Vycházela jsem z příběhů, které se opravdu staly. Vnikl tak příběh dívky, která se stala obětí onoho násilného činu. S režisérem jsme se domluvili na dramaturgii příběhu a já začala psát. Využila jsem svou imaginaci, abych si představila, co dívka prožívá a jak na to pohlíží. Jelikož jsem její charakter neměla přesně stanovený, vycházela jsem převážně sama ze sebe. Jakoby se události staly mně. Vytvořila jsem rozsáhlý deník dívky, která posléze dostala jméno Inna. Z deníku byly vybrány důležité pasáže, které pak sloužily jako podklad pro jednotlivé scény. Postupem zkoušení textu ubývalo, až zbyly pouze jeho fragmenty. To množství textu, které jsem napsala, které vyšlo ze mě a pocitů, které mě ovládly. Ty už zůstaly ve mně. Byly základem

zkoušení, pro zrození Inny. Zároveň jsem to však byla já. Její jednání vycházelo ze mě. Její příběh jsem při psaní a zkouškách mnohokrát prožila.

Vnitřní procesy

Inscenace začíná scénou, v níž promlouvám k divákům. Já - Inna. Jedná se o mou čirou existenci na jevišti, obohacenou o zkušenosti Inny. V následné téměř parodické pantomimické expozici vyprávím úvod příběhu s velkým důrazem na nevinnost a štěstí mládí. Tato scéna ještě nevyžaduje psychologickou hloubku. Jedná se o poněkud povrchní zkratku vztahu Inny a jejího přítele. Jde o vytvoření kontrastu k následujícímu ději. V dalších scénách se střídá fyzické divadlo, v němž tvořím hustou směs několika základních pocitů, které pod tlakem ženu do těla a ven z něho. A současně jsem soustředěná i na choreografické plnění scén. Tyto scény plné energie se střídají s obrazy v téměř reálném čase, který může být pro diváka až příliš dlouhý. Z mého pohledu plynutí času to působí, jakoby se zastavil. Opět to je pouze existence a já v situaci Inny. V inscenaci je také scéna, která je neverbální promluvou k divákům. Vnitřní monolog mluví skrze přirozené tělo na jevišti. K dalším patří scéna postavená na zadržované energii pouze s jednou motivací a to dostat se k lahvi vína na druhé straně scény. Obrovská energie, která chce jít ven, je zadržována velkou tělesnou energií, jež působí v opačném směru. Výsledkem je zvláštní slow motion až butó tanec. Motivací je pouze ta láhev. Uvnitř mé hlavy se ale odehrává boj alkoholika, který překoná jakoukoliv překážku, jen aby se dostal k alkoholu.

Velmi těžkým úkolem pro mne v této inscenaci je, nechat energii pracovat v těle, posílat ji ven, nikoli však přes obličej. Výjimkou je ovšem pantomimická scéna v úvodu představení. Vzhledem k tomu, že jsem zvyklá obličej neustále používat, byly pro mě takové scény velikou výzvou a zároveň cennou zkušeností s vnitřními procesy.

3. 7. Inscenace ´Kukačka – Přesto zůstal člověkem´

Tato inscenace vznikla jako můj závěrečný magisterský projekt. Předvést, co vše jsem se naučila, nebylo důvodem, proč jsem se rozhodla pro kombinaci hned několika žánrů, a tím i postupů. Důvod žánrové různorodosti inscenace je prostý. Každý z žánrů má své přednosti i své nevýhody. Jsem si jejich kladů i záporů vědoma. Snažím se využívat jich tak, aby to vždy podtrhlo záměr sdělení divákovi. Kombinací metod a žánrů nakonec vzniklo, podle slov vedoucí mé písemné práce Jany Soprové, jakési zúročení všeho, co jsem se naučila za celých devět let studií herectví a pantomimy.

Na příkladu vzniku této inscenace bude možné dobře shrnout mnohé, jež popisují v této práci. S režisérem Ondřejem Holbou jsme téměř ke každé scéně přistupovali jiným způsobem a používali jiné postupy. Taktéž bych zde chtěla poukázat na další způsoby práce s textem, které používám.

Na počátku byla potřeba vyjádřit úctu a lásku k mému nejbližšímu člověku, mému otci. Skrze jeho příběh jsem chtěla vzdát hold nejen jemu, ale lidskému životu vůbec. Lidem, kteří jsou skromní a veselí, přes velké útrapy, které jim osud nachystal. Lidem, kteří nezahořkli a navzdory všemu a všem jsou schopni šťastně žít a pomáhat druhým. Potřeba sdělit konkrétní poselství je při tvorbě velmi důležitým hnacím motorem. I od této potřeby se odvíjí upřímná existence na jevišti. Máme-li osobní zájem na tom, co na jevišti vytváříme či spoluvytváříme, můžeme lépe naplnit své bytí a existenci na jevišti.

S režisérem Ondřejem Holbou jsme věděli, že budeme vycházet z básní a povídek mého táty a zároveň budeme vytvářet texty vlastní, na základě faktů z jeho života. Také bylo jasné, že některé scény budou mluvené a jiné ne. Nakonec vznikla inscenace, o deseti scénách, a přitom každá z nich je zcela jiná z hlediska bytí a existence na jevišti a z hlediska použití textu a hereckých technik. Možná to vypadá, jako že to nemůže fungovat, že je toho příliš. Ale vše mělo své místo. Nic nebylo navíc.

Nejprve jsme z tvorby mého otce vybrali nosné a důležité texty. Ty se postupně upravovaly, zkracovaly, přidávaly a ubíraly. Nakonec byly použity

několika způsoby. Buď je říkala postava Erwina (tedy mého otce), nebo přímo já, sama za sebe, jako bych je právě četla. Pokud šlo o ztělesnění postavy Erwina, používala jsem přístup ztělesnění postavy prožíváním. Pokud jsem text říkala za sebe, jednalo se o kombinaci mé existence na jevišti se snahou o citlivý herecký projev. "Čtení" textů mělo být bez nánosů hereckých manýr, kterých bylo opravdu těžké se zbavit. Slovo "čtení" je zde záměrně v uvozovkách, jelikož jsem text opravdu nečetla, mělo to působit spíše jako vzpomínání. K tomu byl použit lehký, až abstraktní náznak imaginární knižičky v mých rukách, které zároveň knihu znázorňovaly. Použila jsem zde tedy i technické zkušenosti s pantomimou. Jediné drobné gesto. Lze to nazvat pantomimou? Byl to spíše jen pohyb ruky zahalený stínem vzpomínky.

Další texty vznikaly v průběhu práce. Některé při zkoušení pantomimické scény, z potřeby ji posunout na další úroveň sdělení. Další texty, které vyprávím divákovi sama za sebe, sloužily k překlenutí do další scény. Ty vycházely z mých vzpomínek na konkrétní situace s mým otcem. Jiné texty, čistě faktické, byly složeny z biografických údajů. Ty se pro mě z hlediska interpretace jevily jako nejtěžší. Jednalo se o první scénu. Já – Anička, sama za sebe – jsem seděla na jevišti a vyprávěla příběh z období války. Příběh plný bolesti mnoha lidí. O narození a prvních letech mého otce.

Příprava inscenace trvala dlouho a má největší starost byla, jak odehrát premiéru bez jediné slzy? Jak zvládnout zahrát představení plné scén, které mě neustále dohánějí k pláči? Kam zahrnat mou osobnost? Dceru, která hraje o svém otci. Inscenace je o to těžší právě v tom, že mnoho scén hraji sama za sebe. Musela jsem využít své čiré existence na jevišti, být tam především já. A zároveň v sobě najít svého profesionála, který ovládne mé osobní emoce. Ne však natolik, aby má výpověď byla neosobní. Povedlo se. Můj profesionál byl přítomen a společně s vnitřním pozorovatelem herce hlídali mé emoce a já hrála tak, jak bylo třeba. Vše bylo vyvážené tak, jak jsme to s režisérem nazkoušeli. Bez jediné slzy. Ale co se stalo? Byla jsem přece nervózní. V první řadě seděl můj otec a divadlo bylo plné mých přátel, kolegů a pedagogů z fakulty. Nenechala jsem se ovládnout premiérovou nervozitou a dojetím. Měla jsem několik měsíců čas na situaci se připravit. Můj profesionál byl v pozoru. Byl na svém místě a perfektně odvedl svou práci.

Těžký úkol byl i s technikou řeči. Premiéra se odehrála v malém divadélku, pro zhruba 60 lidí. V tak malém prostoru není problém mluvit, aby vás všichni slyšeli. Ale mnoho scén bylo intimních. A vzhledem k faktu, že jsme se s režisérem snažili odstranit z mého těla nánosy činoherních návyků a že inscenace je osobní výpovědí, bylo velmi těžké techniku řeči použít. Jakmile jsem ji použila, cítila jsem, jako by se to, co říkám ode mne vzdálilo. Jakoby to už nevycházelo ze mne. Slova působila nepravdivě. Ovšem bylo potřeba, aby všichni slyšeli i nejdrobnější zvuk či náznak slova. Například při scéně, kdy Erwin mluví v márnici s tělem muže, kterého převléká do rakve. Šlo o vyjádření úcty k člověku. Erwin zde pokládá prosté otázky, které ve výsledku znějí existenciálně. Jedná se o intimní scénu člověka hovořícího k sobě samému. V takových momentech je těžké použít techniku řeči tak, aby nebyla viditelná, aby neporušila křehkost okamžiku.

Inscenace *Kukačka - Přesto zůstal člověkem*, je pro mne doposud nejcennější hereckou zkušeností. Využila jsem zde veškeré své herecké zkušenosti. Do inscenace jsem vložila vše ze sebe jakožto z člověka i herečky, vše ze svých vnitřních i vnějších technik. Na malém kousku jsem měla možnost zhodnotit své dosavadní lidské i herecké bytí.

4. Závěr

Pokusila jsem se verbalizovat procesy, které se odehrávají v mé mysli, když zkouším nebo hraji. Všechny tyto vnitřní procesy jsou otázkou zcela individuálních vnitřních obrazů, energií a pocitů, které je těžké zhmotnit do slov. Mám naději, že to co zde popisuji je pro čtenáře srozumitelné. Snažila jsem se vše popsat vlastními slovy, nebo zažitými pojmy a využít dostupnou literaturu, která mi pomohla některé mé myšlenky lépe popsat.

Zkusila jsem pojmenovat proces zkoušení i samotného hraní. A také, co tomu předchází – přípravu na jednotlivé zkoušky a představení. Vytvořila jsem výčet samostatných zkušebních procesů s úzkým zaměřením. Snažila jsem se o rozčlenění mé práce na několik žánrů. Pokusila jsem se o vytvoření názvosloví, které bylo oporou mým následujícím slovům.

Jsem si vědoma náročnosti tématu, které jsem si zvolila. Chtěla jsem ale i pro sebe samotnou pokusit nahlas vyslovit, co se při práci děje v mém nitru. Zároveň si uvědomuji, že všechny procesy jsou intuitivní a každý herec svou cestu musí najít sám. Musí projít mnoha překážkami, aby z četných cest našel tu pravou, která ovšem nemusí být jediná.

Ráda bych své úvahy zakončila citátem Declana Donnellana: *„Vždycky je tu rozpor mezi tím, co cítíme, a tím, co jsme schopni vyjádřit. Čím víc toužíme po tom, aby se tato trhlina zmenšila, čím víc chceme mluvit „pravdu“ tím víc se propast rozšiřuje a zírání na nás. Bez přestání něco hrajeme, ne snad proto, že bychom chtěli lhát, ale nemáme prostě na vybranou. Dobře žít znamená dobře hrát. Každý okamžik našeho života je malé divadelní představení.“*¹⁵

¹⁵ Declan Donnellan, Herec a jeho cíl, s. 24.

5. Seznam použité literatury

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-x.

MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. Praha: Pražská scéna, 2003. Teatrologie. ISBN 80-7068-171-3.

KULKA, Jiří. *Psychologie pro herce*: Státní pedagogické nakladatelství, 1985