

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Antropologie divadla

Jak se herec dostává do role

Bc. Jindřich Bartoš

Diplomová práce

2019

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Jindřich Bartoš**
Osobní číslo: **H16324**
Studijní program: **N6703 Sociologie**
Studijní obor: **Sociální antropologie**
Název tématu: **Antropologie divadla**
Zadávající katedra: **Katedra sociální a kulturní antropologie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

V diplomové práci se bude student věnovat studiu jevištních projevů herců. Metodou zúčastněného pozorování bude sledovat herecké projevy v době inscenace a potřebné herecké taktiky. Student se zaměří i na vlivy dané inscenace na diváka. Po celou dobu bude student dodržovat etické nároky kladené na antropologický výzkum.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

- BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců. Brno: Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-369-X.**
- BARBA, Eugenio. The Paper Canoe: a Guide to Theatre Anthropology. London : Routledge, 1995. ISBN 0415116740.**
- BARKER, Chris. Cultural studies: theory and practice. 2nd ed. London: SAGE Publications, c2003. ISBN 0-7619-4156-8.**
- GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo. Praha : Nakladatelství studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.**
- BERGER, Peter L. a Thomas LUCKMANN. The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge. London: Penguin Press, 1967. ISBN 0-14-013548-0.**
- ŽANTOVSKÁ, Irena. Divadlo jako komunikační médium. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-243-5.**
- VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvky k teorii divadla. Praha : Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-046-9.**
- GAJDOŠ, Július, ed. Od (tvořivého) psaní ke scénickému umění. Praha: KANT, 2012. ISBN 978-80-7437-084-7.**

Vedoucí diplomové práce:

doc. PhDr. Oldřich Kašpar, CSc.

Katedra sociální a kulturní antropologie

Datum zadání diplomové práce:

30. března 2017

Termín odevzdání diplomové práce:

30. března 2018



L.S.

prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan

PhDr. Adam Horálek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2017

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č.111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 9/2012, bude práce zveřejněna v Univerzitní knihovně a prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 17. 6. 2019

Jindřich Bartoš

Anotace

Výzkum se zabývá studiem herecké práce. Za pomoci různých přístupů je pozorován vývoj herecké postavy. Tyto přístupy jsou následně zasazeny do postupného vývoje zkoušek.

Klíčová slova

Divadelní antropologie, herec, představení, role

Title

Theatre anthropology: How is actor getting to his role

Annotation

The research is devoted to the study of actors work. The development of the actor's character is observed by using a different approaches. These approaches are subsequently embedded in the gradual development of trials.

Key words

Theatre anthropology, actor, play, role

Obsah

Úvod	7
1 Všichni hrajeme divadlo	9
2 Divadelní antropologie	15
3 Příspěvky k teorii divadla	20
4 Vlastní výzkum	26
4.1 Vstup do terénu	26
4.2 Respondenti	26
4.3 Metody.....	28
4.4 Vizuální část	29
5 Jak se herec dostává do role?.....	31
5.1 Čtené zkoušky – první seznámení.....	31
5.2 Zkoušky na jevišti – rozpohybování postavy	34
5.3 Závěrečné zkoušky – kulisy, rekvizity a všechno, co k tomu patří	36
5.4 Reflexe respondentů	39
6 Závěr.....	44
Bibliografie	47

Úvod

Divadlu se věnuji nepřetržitě už od dětství a za dobu, co se pohybuji kolem divadla, jsem měl možnost poznat proces vzniku divadelní inscenace z více pozic – herec, režisér, scénárista. V současné chvíli působím především jako scénárista a režisér a v těchto pozicích mám za sebou už několik her. Zároveň se věnuji výuce dramatického oboru pro děti a mládež. Můj výzkum tedy vychází z pozice insidera.

Výzkum probíhal na poli amatérského divadla¹. Cílem bylo zachytit a zmapovat průběh nácvičku divadelní inscenace z pohledu herce. V diplomové práci budu využívat tři přístupy k pozorování herecké práce a následného hereckého projevu. První přístup vychází z tezí Ervinga Goffmana popsaných v knize *Všichni hrajeme divadlo*. Na analogii s divadlem v ní autor nabízí koncept každodenního hraní rolí v reálném životě. Naše komunikace s okolím, naše sebe prezentace atd. jsou tedy výsledky zkoušení si dané role. Mohli bychom tedy říci, že příprava na pracovní pohovor probíhá stejným způsobem jako příprava na divadelní roli. Odlišný přístup nabízí další publikace. Jedná se o *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců* od autorů Eugenio Barba a Nicola Savarese. Tato publikace shrnuje poznatky ISTA (International School of Theatre Anthropology). Samotné herecké umění je pak posuzováno a popsáno na základě technik, které herci využívají k ovládnutí svého tělesného projevu (ruce, tvář, oči atd.) i vnitřního rozpoložení (energie, rovnováha, rytmus atd.). Poslední přístup je popsán v knize *Příspěvky k teorii divadla* od autora Jiřího Veltruského. Jedná se o soubor teatrologických studií, zabývajících se hereckým projevem z pohledu sémiologie. Veltruský nabízí takový přístup, kde je herecký projev určen především textem a znaky, které jsou v něm použity. Samotný herecův projev je tedy kombinací napsaného textu a znaků použitých pro jeho přednes.

¹ Amatérští herci zpravidla neprošli žádnou hereckou přípravou. Musejí si tedy sami najít své postupy a techniky.

Tyto tři knihy nabízejí odlišné přístupy pohledu na hereckou přípravu a následný projev – skrze techniky, znaky, každodennost. Během výzkumu budu pozorovat ve kterých případech je daný přístup platný (aplikovatelný) a kdy je naopak potřeba sáhnout po přístupu jiném nebo je například zkombinovat. Po vybrání deníků od respondentů zjistím, zda byly jejich volby stejné a zároveň budu moci posoudit, jestli byly jejich praktiky použity „učebnicově“. Výzkum nebude zaměřen na určení nejlepšího přístupu, ale spíše na nalezení jejich co nejvíce ideální kombinace a měl by pomoci odpovědět na otázku – *Jak se herec dostává do role?* Mým cílem je přispět k debatě na poli divadelní antropologie, která zatím není příliš popsána a seznam vzniklých studií není velký. Zároveň mi závěry z této práce pomohou rozšířit poznatky o chování herců a vypomohou mi v budoucí práci s nimi. I samotní respondenti dostanou zpětnou vazbu, na jejímž základě budou moci pracovat na svých hereckých technikách. Výzkum bude zaměřen na hraní rolí na jevišti. Různé role hrajeme i v našem každodenním životě a to podle prostředí, lidí kolem atd. „Scénáře“ pro tyto role si ovšem píšeme převážně sami. Následně si je upravujeme podle své motivace a slouží nám k začlenění se do kolektivu. Hraní rolí na jevišti je odlišné, a to převážně tím, že herec nehraje sám za sebe, ale za postavu převážně smyšlenou. Jeho jednání je dané (scénářem) a herec si následně hledá motivace k danému jednání. Jedná se tedy o obrácený proces než v reálném životě.

1 Všichni hrajeme divadlo

První přístup, jak je možné pozorovat hereckou práci a následný herecký projev, je popsán v knize *Všichni hrajeme divadlo* od Ervinga Goffmana². Na analogii s divadlem nám zde autor nabízí koncept každodenního hraní rolí v reálném životě. Naše komunikace s okolím, naše sebe prezentace atd. jsou tedy výsledky zkoušení si dané role. „Společenský kontakt je konstruován stejně jako kontakt scénický.“ (Goffman, 1999). Mohli bychom tedy říci, že příprava na pracovní pohovor probíhá stejným způsobem jako příprava na divadelní roli. Ale je tomu opravdu tak? Může se herec dostat do role tím, že si jednoduše představí, jak by danou situaci řešil v reálném životě?

Hned první kapitola nese název *Herecké výkony* a autor se v ní zaměřuje na člověka jako na herce (aktéra), na jeho možnosti a prostředky pro nastudování a následné předvedení dané role. U herce mohou nastat dva extrémní případy. V jednom své roli (a tedy i výkonu) nevěří a v tom druhém se s rolí naprosto ztotožňuje. Při vystupování na jevišti je hercovým cílemco nejvíce se přiblížit k extrému, kdy je své roli naprosto oddán a je si jistý svým výkonem. Tím dokáže předvést autentickou postavu, které on i divák věří. „Chce, aby byli přesvědčeni, že postava, kterou vidí, je skutečně nositelem charakteristických vlastností, jaké zdánlivě má; že úloha, kterou hraje, bude mít předpokládaný dopad a že, obecně řečeno, věci jsou takové, jaké se zdají být.“ (Goffman, 1999:25). Přesvědčení o dané roli (a výkonu) je důležité, ovšem pro zvládnutí celého hereckého projevu nestačí.

²Erving Goffman se narodil 11. června 1922 v odlehlé vesnici Mannville v jihozápadní Kanadě. V roce 1949 získal magisterský titul v oboru sociologie na Chicagské univerzitě. Doktorát získal roku 1953 na Chicagské univerzitě. Do roku 1957 Goffman pracoval jako externí vědecký pracovník v National Institute of Mental Health. V roce 1958 byl povolán na University of California, kde o čtyři roky později získal profesuru. Následně roku 1969 odešel na University of Pennsylvania, Katedru antropologie a sociologie, kde působil až do konce svého života. Zemřel 19. listopadu 1982. Goffman se stal jedním z nejvlivnějších sociologů 20. století a z jeho mnoha publikací je třeba zmínit alespoň *Setkání* (1961), *Chování ve veřejných prostorech* (1963), *Interakční rituál* (1967) nebo *Řečové formy* (1981). Mezi jeho nejvýznamnější dílo patří: *Všichni hrajeme divadlo* z roku 1959.

K hereckému projevu a k vytvoření celkové iluze o dané roli (postavě), nám napomáhá několik faktorů, které autor nazval – *Fasáda*. Fasáda se dělí na *scénu* a *osobní fasádu*. Scéna je soubor věcí, které jsou kolem nás (nábytek, příroda, domy atd.). Zatímco v našem každodenním životě máme z velké části možnost si tuto scénu kolem sebe upravovat a přizpůsobovat si ji k obrazu svému, na jevišti už takové možnosti nejsou. Výběr vzhledu a rozvržení scény má na starost zpravidla režisér (nebo scénograf) a herec je tedy pouze dosazen do prostředí, do kterého musí zapadnout. Veškeré rekvizity také dostane a on se s nimi musí naučit přirozeně zacházet. Pro herce je tedy důležitější zaměřit se na stránky osobní fasády – „Do osobní fasády můžeme zahrnout odznaky úřadu či hodnosti; oblečení; pohlaví, věk a rasu; velikost a vzhled; držení těla, způsob mluvy, výraz obličeje, gestikulaci, a tak podobně.“(Goffman, 1999:30). Osobní fasádu můžeme dále rozdělit na *vzhled* a *způsob vystupování*. Podněty určující vzhled jsou z velké části dané a neměnné. I když divadlo umožňuje herci určité změny vzhledu (barva a délka vlasů, věk, ...) většina aspektů se mění obtížně (barva pleti, tělesné proporce, ...). Největší změna tedy nastává v oblečení, tedy v kostýmu, který je opět většinou herci vybrán a ten se s ním musí sžít. To, co se po herci tedy očekává, je, že bude přirozeně ovládat způsob vystupování. I v tomto případě se herec řídí pokyny režiséra, je to ale část, ve které má největší možnost osobního projevu. „Kromě očekávání, že si budou odpovídat vzhled a způsob vystupování, samozřejmě očekáváme také určitou logickou spojitost mezi scénou, vzhledem a způsobem vystupování.“(Goffman, 1999:32). Herec musí divákovi předvést dokonale uvěřitelný obraz celé situace. K tomu mu pomáhají jeho vlastní představy a zkušenosti, které se snaží aplikovat na danou roli. Pokud má tedy dostatek poznatků z každodenního života, může je aplikovat na svůj herecký projev, který se tak stává uvěřitelnějším. Pokud se mu tedy podaří skloubit svůj způsob vystupování se scénou a vzhledem, divák dostává ucelený obraz, kterému věří.

V dalších částech kapitoly se autor zabývá různými následky a jevy naší komunikace a hraním role. V části – *Idealizace* – nám nabízí problém, který může nastat mezi divákem a hercem. Každý člověk si vytváří určité představy o dané roli (postavě, zaměstnání atd.) na základě svých životních zkušeností a zážitků. Podle toho může dojít k její idealizaci (může být negativní i pozitivní). Pokud tedy herec předvádí roli, která je idealizovaná jinak, než by divák očekával, dochází k nepochopení nebo dokonce odmítnutí daného hereckého výkonu. „Má-li jednotlivec během svého představení vyjádřit ideální normy, musí se vzdát určité činnosti nebo ji skrýt, pokud těmto normám neodpovídá.“ (Goffman, 1999:45). Hercovým úkolem je tedy neustále hlídat svůj výkon, aby nemohlo dojít k pochybnostem v prezentaci role. Kvůli dané postavě se musí naučit některé věci skrývat a některé naopak neustále ukazovat. Jelikož divadelní vystoupení probíhá v reálném čase, je potřeba, aby všechny vykonané činnosti na jevišti byly dostatečně předvedeny a divákem zaregistrovány. Dramatické zachycení událostí a činností na jevišti je důležité, aby divák nevypadl z děje. Herec tedy své pohyby a gesta poněkud přehrává (zveličuje), aby ho všichni mohli pozorovat. V tom je rozdíl od každodenního života, kde se několik činností snažíme udělat tak, aby si nás všimlo co nejméně lidí nebo dokonce vůbec nikdo. Udržování kontroly nad výrazovými prostředky je nedílnou součástí hercova projevu. „[...] účinkující se může spolehnout na to, že jeho obecenstvo přijme i drobné narážky jako znaky něčeho důležitého pro celé představení. Tato výhodná skutečnost má ale i nevýhodné důsledky. Obecenstvo může vzhledem k této tendenci špatně pochopit, co měla daná narážka sdělit, nebo může dokonce přičítat trapný význam gestům nebo událostem, které byly náhodné, nechtěné či neplánované a účinkující jimi nehodlal předat vůbec žádný význam.“ (Goffman, 1999:53). Je tedy důležité, aby herec neustále držel svoji hereckou roli a nesklouzl při vystoupení ke svému každodennímu já. Herecký projev je o nastudování daného způsobu vystupování a následného dodržování a sebeovládání. Poslední části jsou věnovány pravdivosti a mystifikaci při

komunikaci s lidmi. Při divadelním vystoupení jsou tyto součásti běžného rozhovoru z větší části potlačeny. Herec ví, že předvádí nepravdu a divák se jde vědomě nechat oklamat. Ovšem i toto vědomé klamání musí probíhat za podmínek zmíněných dříve. I přes to, že divák vědomě sleduje většinou smyšlený příběh, chce mít pocit opravdovosti a věrohodnosti. Herec mu ho musí předvést, i když ví, že daný příběh bude považovaný jen za druh zábavy, a ne za zdroj faktu.

Další kapitola se zaměřuje na *Týmy* a během divadelní inscenace nám vznikají dva základní. Tým herců, který má za úkol předvést danou situaci a tým diváků, který ji pozoruje a následně hodnotí. Je důležité, aby herecký tým fungoval jako jeden člověk. Pokud je správně sehraný (nikdo svým hereckým projevem nevybočuje), dokáže všechny diváky dostat do stejného rozpoložení a tím sjednotit tým diváků. Herci se musejí navzájem vnímat, protože i když jsou jejich rozhovory nacvičené a každý ví, co mu ten druhý odpoví, musí to vypadat, jako že danou větu slyší poprvé. „Je zřejmé, že jednotlivci, kteří jsou členy téhož týmu, zjistí, že se vzhledem k této skutečnosti ocitají v důležitém vztahu i k sobě navzájem.“ (Goffman, 1999:85). Stejně jako se navzájem vnímají herci, vnímají se i diváci, kteří společně udávají atmosféru v hledišti. Další kapitoly jsou věnovány těm částem mezilidské komunikace, které jsou v případě hereckého projevu na divadle neregistrovatelné³.

Můžeme se tedy na hereckou roli připravit pozorováním každodenního života a následnou aplikací? Pokud by tedy např. milý čtyřicetiletý doktor hrál roli milého čtyřicetiletého doktora, měl by jeho výkon být naprosto přesvědčivý, s ohledem na jeho znalosti a zkušenosti. Z vlastní zkušenosti ale vím, že tohle je pouze teoretický předpoklad, který v praxi naráží na několik překážek. Tou nejdůležitější je samotná potřeba herce překonávat hranice své osobnosti a svého života. „[...] *že můžu být někdo jiný, než ve skutečnosti jsem a můžu si zkusit být jiná, než ve skutečnosti jsem.*“ (Bartoš, 2016:31). Herci

³ Regiony a chování v nich, Diskrepanční role, Komunikace při vystoupení z role, Umění řídit dojmy

využívají jeviště, jako prostor, kde můžou na chvíli utéct od svých životů a být někdo jiný (jiná povaha, jiné zaměstnání, žít v jiné době, ...). Čím více jiná postava to je, tím více rozdílů musí herec překonat. Jak se tedy herec dostane do role, která je odlišná od jeho každodenního vystupování? Hledá inspiraci v každodenním chování lidí kolem sebe?

V divadle existuje několik žánrů nebo stylů, které jsou vyloženě založeny na znalosti každodenního života a interakcí v něm. Jedná se například o improvizaci. V tomto divadelním tvaru vystupuje herec bez přípravy. Zadání jeho výkonu se dozví až na místě (postava, prostředí, téma apod.) a musí ho předvést podle očekávání diváka. Nejdůležitější při hraní improvizace je rychlá reakce na své okolí (spoluhráče) a ta se nejrychleji hledá v každodenním životě. Důležitou součástí improvizace je humor. Ten vzniká především z nepřipravenosti celého výstupu, což umožňuje vznik spousty komických okamžiků. V další řadě je humor do vystoupení dodáván přímo hercem, který pracuje většinou s nadsázkou a stereotypy. Jeho jednání tak spíše připomíná chování postavy ze sitcomu⁴, než z reálného života. Jeho znalost reálného života je zde ovšem důležitá, aby herec věděl, na čem má svůj výkon stavět. Musí odhadnout divákovu představu a tu následně předvést a obohatit. Dalšími útvary, které pracují se znalostí každodenního světa a jeho následnou úpravou jsou komediální žánry parodie⁵ nebo groteska⁶. Pro vytvoření nebo následné zahrání těchto žánrů je znalost okolního (reálného) života velice důležitá. Poskytuje nám totiž určitý „výchozí bod“, určitý stav věcí, který je následně parodován. Divákovi by mělo být jasné, co je parodováno a proč je to parodováno zrovna tímto způsobem. Herec proto velmi často pracuje se všeobecnými představami, předsudky, stereotypy apod. Jsou tedy divadelní žánry, které

⁴ Jedná se o specifický druh komediálního seriálu. Děj se obvykle skládá z vtipných dialogů a točí se nejčastěji kolem malých denních problémů.

⁵ Imituje originální dílo, na něco naráží, zdůrazňuje chyby nebo naopak záměrně dělá vše přehnaně dokonale (přehání dokonalost či bezchybnost).

⁶ Žánr, u kterého je hlavní atribut humor (nejčastěji situační) či komika. Někdy i na úkor ostatních rozměrů díla jako je děj, zápletka, výprava apod.

znalost a následnou interpretaci každodenních (známých) situací vyžadují. Nejčastěji se jedná o komedie, které záměrně tyto známé situace zesměšňují.

Přístup Ervinga Goffmana se opírá o naše každodenní hraní několika rolí. Hrajeme je kvůli našemu začlenění do společnosti (abychom si vytvořili a zároveň udrželi určité společenské postavení). Jak bude daná role vypadat, volíme podle prostředí, do kterého se chystáme, podle lidí se kterými budeme mluvit nebo podle našich cílů. Když se herec připravuje na svůj herecký výkon, jde mu jen o jediné, a to, aby jeho projev zapadl do celkového obrazu hry. Herec ho ovšem neutváří sám. Kolem sebe má své herecké kolegy (pokud se nejedná o divadlo jednoho herce) a celkový obraz řídí režisér. Z mé zkušenosti režiséra mohu potvrdit, že znalost každodenního života a využití nasbíraných poznatků jsou důležité už od začátku. Pomáhají vytvářet představu v hlavách herců už od první čtené zkoušky a provázejí je po celou dobu zkoušení, až po premiéru. Vzniká tak několik verzí interpretace dané role. Často se stává, že herec zahraje danou situaci způsobem, který by mě ani nenapadl. To mi dává možnost vybrat si tu nejlepší možnost a zajistit tak, že celkový obraz hry nebude založený jen na mém vnímání světa kolem, ale dostane určitou transparentnost. Naopak když já potřebuji, aby herec zahrál nějakou moji konkrétní představu, k vysvětlení používám nejčastěji příklady (ať už z filmů nebo ze života). Je to nejrychlejší způsob, jak předat přesnou vizi někomu jinému. Čím více tedy máme přehled o světě kolem nás, tím větší může být náš herecký rozsah.

2 Divadelní antropologie

Publikace *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců* od autorů Eugenio Barba⁷ a Nicola Savarese nabízí jiný přístup práce s hereckým projevem. Publikace shrnuje poznatky ISTA⁸. Tato škola se zabývá hledáním společných prvků hereckého umění napříč časem i místem. „Samotné herecké umění je pojícím prvkem, který spojuje divadelní představení přes propasti času a prostoru.“ (Barbra, & Savarese, 2000:4). Samotné herecké umění je pak posuzováno a popsáno na základě technik, které herci využívají k ovládnutí svého tělesného projevu (nohy, tvář, oči atd.) i vnitřního rozpoložení (energie, rovnováha, rytmus atd.). Kniha je souhrnem poznatků z pole divadelní antropologie - „Divadelní antropologie studuje chování lidské bytosti uplatňující fyzickou a duševní přítomnost v situaci strukturovaného divadelního představení podle zásad, které se liší od každodenního života“(Barbra, & Savarese, 2000:5)

Divadelní antropologie věří v jednotné divadelní principy a snaží se z nich vytvořit rady. Tyto principy se snaží vyzorovat především z východního (asijského) stylu divadla, kde se i do dnešní doby udržel kodifikovaný systém herecké práce. Ten je založen na několika technikách ovládajících tělo, a tím i celkový herecký projev. Využívání těla při divadelní inscenaci se tedy zásadně liší od používání těla v každodenním životě. „Své každodenní tělesné techniky si neuvědomujeme: pohybujeme se, sedíme, nosíme věci, líbáme, souhlasíme a nesouhlasíme gesty, o nichž se domníváme, že jsou přirozená, ale která jsou ve skutečnosti podmíněná kulturně, sociálním postavením a povoláním“(Barbra, & Savarese, 2000:7).

⁷Eugenio Barbra se narodil 29. října 1936 v italském přístavu Brindisi. V roce 1961 odjel do Polska, kde spolupracoval s Jerzy Grotowskim⁷. Následně se dostává do Indie (1963), kde poznává nové divadelní styly a ty dále rozšiřuje do evropského podvědomí. 1. října roku 1964 založil vlastní divadelní skupinu Odin Teatret se sídlem v Holstebro. V roce 1979 založil zásadní Mezinárodní školu divadelní antropologie (International School of Theatre Anthropology, ISTA). Na svém kontě má přes sedmdesát zrežirovaných inscenací a vydal několik knih. Spolu s Nikolou Savaresem napsal *Slovník divadelní antropologie* (česky vyšel v roce 2000), který shrnuje zkušenosti ISTA z mnohaletého výzkumu asijských a evropských divadelních kultur.

⁸ International School of Theatre Anthropology

Technika východního divadla spočívá tedy v tom, že herec zanechá svých obvyklých návyků a nejprve ovládne své tělo. Je toto možný přístup i v západním pojetí divadla? Pomůže nám ztotožnit se s novou rolí nejdříve plně ovládnout své tělo?

V japonských typech divadla *nó*, *kabuki* a *kjógen* je ovládnutí těla prioritou. Herci se zde pomocí nekaždodenních technik učí své tělo naprosto ovládnout, aby vznikl požadovaný výsledek. „Používáme-li při chůzi běžných, každodenních tělesných technik, boky následují nohy. U neběžných technik herců *kabuki* a *nó* zůstávají boky naopak pevné. Aby boky zůstaly za chůze nehybné, je nutné lehce pokrčit kolena, zpevnit páteř a užívat trup jako jednotku, která pak tlačí směrem dolů“ (Barbra, & Savarese, 2000:9). V takovýchto podmínkách je pak tělo nuceno hledat si nové těžiště a vzniká jakési vnitřní pnutí. „Účelem každodenních technik je komunikace. [...] Smyslem nekaždodenních technik je zas „informace“: doslova formují tělo (put the body in-form)“ (Barbra, & Savarese, 2000:8). Základní tělesné pozice asijského divadla jsou příkladem vědomého a řízeného vychylování rovnováhy. Dalším důležitým prvkem pro ovládnutí hercova těla (a jeho projevu) je napětí mezi silami. Toto napětí vzniká jak mezi horní a dolní polovinou těla, tak i mezi jeho přední a zadní částí. Tyto různé druhy napětí daly za vznik několika tradičním stylům asijského divadla. „V pekingské „opeře“ se celý hercův dynamický systém zakládá na tom, že každý pohyb musí začínat v opačném směru, než v jakém bude nakonec vykonán.“ (Barbra, & Savarese, 2000:10). Takovéto techniky jsou ovšem velmi vyčerpávající a trvá několik let, než je herec dokonale zvládne. V asijském prostředí se tedy hercův talent posuzuje podle schopnosti vydržet a odolat. U každodenních tělesných technik působí síly vždy jedna po druhé a ožívují jednání protažením ruky, stažením prstu atd. U nekaždodenních technik probíhají dva pohyby zároveň, protažení i stažení. Všechny části těla se protahují jakoby v odporu proti síle, která je poté nutí ke stažení a naopak. Tyto techniky jsou v každodenním životě nepoužitelné, jelikož vyžadují spoustu energie i na jednoduché úkony. Na jevišti je ovšem žádoucí, aby herec vyzařoval energii i v

případě, že třeba jenom stojí. Energie je v těle udržována díky napětí a může být následně uvolněna do hercova projevu. Tyto doposud popsané techniky jsou specifické pro asijské (východní) divadlo, kde mají opodstatněné využití.

„V západní tradici se herecká práce dosud orientovala na síť fikcí, či „magických kdyby“, které mají co činit s psychologií, chováním a historií osobnosti herce a postavy, kterou hraje. [...] Herec v tomto případě hledá fiktivní tělo, ne fiktivní osobnost“ (Barbra, & Savarese, 2000:16). Techniky asijského divadla se ovšem nezaměřují pouze na vnitřní rozpoložení těla (vnitřní pnutí, energie atd.), ale i na viditelné části těla. Jednou z nejdůležitějších částí těla jsou oči. Ty hrají v asijských divadlech velkou roli. Je kladen velký důraz na to, aby oči herce korespondovaly s jeho výstupem a s jeho vyzařovanou energií. „Stává se, že během tréninku se tanečnickovo cvičení zdá být neobyčejně dobře zvládnuto, ale jednání nemá žádnou sílu, protože práce očí není přesně zaměřena. Na druhé straně tělo může relaxovat, ale jsou-li oči aktivní – to jest, hledí-li, aby pozorovaly – celé tanečnickovo tělo ožívá“ (Barbra, & Savarese, 2000:16). Oči tedy ukazují, zda je herec připravený a rozhodnutý.

Zatímco na západě se na jevišti předvádějí převážně každodenní techniky používání těla, na východě je herecký projev složen pouze z technik nekaždodenních. Po zvládnutí základních principů hraní, je tak schopný zahrát v podstatě cokoliv, jelikož jenom staví na fyzických základech. „Důvod, proč zvlášť na Východě, ale i na Západě dosáhnou tak často vrcholu hereckého umění muži, kteří hrají ženské postavy, a ženy, které hrají muže, spočívá v tom, že v těch případech herec nebo herečka dělají přesný opak toho, co dělá moderní herec, [...] Tradiční herec není přestrojen, ale zbaven masky svého pohlaví, aby umožnil měkkému nebo silnému temperamentu vyzařovat na povrch. Tento temperament je nezávislý na vzorci chování, jemuž se musí podrobovat muž nebo žena, díky kultuře, ke které patří“ (Barbra, & Savarese, 2000:17).

Je tedy možné, aby nám naše fyzická průprava pomohla dostat se do role? V asijských divadlech to takto funguje, na druhou stranu je to zde i přímo vyžadováno. V západním pojetí je to trochu komplikovanější. Na herce jsou vytvořeny zcela odlišné nároky. Ten nepředvádí dokonalost daných pohybů, ale naopak pohyby přirozené. Může se tedy zdát, že průprava asijského herce je v západních podmínkách divadla neaplikovatelná. To ale není zcela pravda, pokud dokážeme své tělo „nastavit“ do jakéhosi bodu nula a na něj následně stavět ostatní pohyby, gesta, mimiku atd., vznikne přesný obraz postavy, bez zbytečných prvků v projevu. Herec se soustředí jen na to, co přijde po bodu nula a jeho tělo je tak připraveno lépe reagovat a být více v pohotovosti. Provádí jen ty pohyby, které chce vykonat a nedochází tak ke ztrátě energie na pohyby nežádoucí – které nejsou součástí dané role (různé drbání, lehké přešlapování atd.). Jak moc nám tedy ovládnutí svých tělesných projevů pomůže se dostat do role? A je vůbec možné ztotožnit se s jinou postavou, když nejsme schopni mít své tělo pod kontrolou?

Pokud bychom hledali divadelní žánry založené na pohybu, největší počet zástupců bychom našli mezi styly východního divadla. Ale i v západním pojetí divadla (a divadelního vystoupení) najdeme zástupce této kategorie. Jedná se především o pohybové divadlo⁹. Zde jsou veškeré pocity, nálady a interakce mezi herci vyjadřovány hlavně pohybem. V takovémto vystoupení se mluví pouze minimálně (někdy vůbec) a nevyskytuje se zde zpěv. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že se jedná o taneční vystoupení. Je to ovšem divadlo se vším všudy, odehrává se tam příběh, postavy mají své charakteristiky a jednájí mezi sebou. Jelikož se ale jedná o neverbální projev, může být jeho čtení pro diváka komplikovanější. „Osobnosti choreografů a tanečníků mají každá svůj osobitý styl a snaží se stále posunout hranice dál. Všimněte si práce s hudbou, rytmem, někdy také mluveným slovem, principu opakování, kombinací s běžnou chůzí a během, prožitku tanečníka či práce s tělem jako takovým.“

⁹ Často také nazýváno jako taneční divadlo.

(Bruzlová, 2017). Jelikož se pohyb stává hlavním komunikačním prostředkem, je nezbytně nutné, aby ho herec dokonale ovládal a byl schopný transformovat své myšlenky a pocity do jednotlivých pohybů a gest.

Naše tělesné projevy jsou ty, které divák vidí ze všeho nejvíce a je tedy potřeba mít své tělo pod kontrolou. Herec se musí vyvarovat pohybů, které by narušovaly obraz dané postavy, a tím rozptylovaly diváka. Musí si ohlídat své výrazové prostředky, protože každá část těla mluví a může k divákovi vyslat zavádějící informaci. Herec si ale zároveň nemůže dovolit na jevišti „vypnout“, jeho tělo musí neustále vysílat energii směrem k divákovi a držet ho tak v neustálém napětí a pozornosti. Pro herce jsou nejtěžší ty části představení, ve kterých je přítomen na jevišti, ale nic neříká ani se nijak nezapojuje do dění. V těchto situacích nastává tendence povolit ve svém výkonu a čekat na svůj text nebo si herec hledá malé činnosti, které ho na danou dobu zabaví. Z pohledu režiséra vidím druhou možnost, jako tu lepší. Herec zůstává aktivní a dělá mu menší problém udržet si roli. Daná činnost musí být samozřejmě vybrána v souladu s postavou a herec by tím na sebe neměl strhávat pozornost. Tělo (společně s hlasem) se stávají největšími výrazovými prostředky herce a je proto velmi důležité mít své tělo pod kontrolou po celou dobu inscenace. Pomáhá to k vytvoření přesvědčivější postavy a zároveň to eliminuje „matoucí“ pohyby a gesta.

3 Příspěvky k teorii divadla

Jako poslední pohled na hereckou práci využijeme přístupy popsané ve sbírce teatrologických studií – *Příspěvky k teorii divadla* od autora Jiřího Veltruského¹⁰. Autor ve svých pracích navazoval na Otakara Zicha¹¹ a tzv. Pražskou školu¹². Na hereckou práci autor nahlíží ze dvou základních pohledů. Na jedné straně je divadelní představení vnímáno jako soubor znaků a herec je zprostředkovatel těchto znaků (hledisko sémiologické). Ze strany druhé je na hereckou práci pohlíženo z pohledu textu, který udává výsledný obraz postavy i celého vystoupení (hledisko lingvistické).

„Na divadlo se začalo pohlížet jako na zvláštní sémiotický systém, který používá heterogenní materiály a čerpá z jiných sémiotických systémů – jazyka, obrazových znaků, sochařství, architektury, hudby, gest atd. – avšak zároveň se od nich všech liší.“(Veltruský, 1994:18). Možnost dívat se na divadelní představení tímto způsobem, nám dává úplně nový pohled na hereckou práci. Ten zde působí jako zprostředkovatel znaků a jeho prací je předvést divákovi pouze ten soubor znaků, který se shoduje s jeho postavou a s inscenací jako s celkem. Základním prvkem dramatického vystoupení je jednání. Jednání provází i náš každodenní život, je ovlivněno okolím a konkrétní kroky jsou řízeny účelem, který odpovídá naší potřebě. „Na divadle však je jednání samo účelem a chybí mu právě vnější praktický

¹⁰Jiří Veltruský se narodil 5. června 1919 v Praze. Studoval estetiku a sociologii na Univerzitě Karlově a byl aktivní v Divadelním kolektivu mladých. Byl účastníkem sociálnědemokratického protinacistického odboje. Po osvobození měl konflikty s komunisty (za jeho kritiku režimu), které následně vyústily v emigraci Veltruského do Rakouska a poté do Francie. Pracoval jako politický publicista v Hlasu Ameriky (pobýval také v USA), Právu lidu nebo ve francouzských časopisech Oedipe, La Révolution prolétarienne a LeContratsocial. Během své kariéry se stal předním českým divadelním teoretikem a svými pracemi výrazně pomohl k rozšíření sémiologie divadla. Mezi nejvýznamnější díla patří *Drama jako básnické dílo* (1999) nebo *Příspěvky k teorii divadla*(1994). Jiří Veltruský zemřel 31. května 1994. Během svého života Veltruský publikoval i pod několika pseudonymy, jako např. Daniel Simon, Pavel Bartoň nebo Paul Barton.

¹¹ (1879-1934) Otakar Zich byl významný český skladatel a estetik. Práci v estetice úzce spojoval s látkou uměnovědnou (s hudbou a dramatem) a s problematikou psychologickou a noetickou. Mezi jeho nejvýznamnější dílo patří: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* (1931).

¹² Významově širší název pro Pražský lingvistický kroužek. Spolek byl založen roku 1926 a jeho cíl je, přispět k poznání jazyka a příbuzných znakových systémů podle zásad funkčně strukturálních.

účel, který by určoval jeho vlastnosti. [...]. Proto je vytvářeno z různých znaků, jež se teprve ve vědomí publika zrcadlí jako vlastnosti.“(Veltruský, 1994:). Je tedy důležité pečlivě vybírat zvolené znaky, aby v divákovi vyvolaly správné pocity a zároveň je potřeba nevytvářet znaky zavádějící. Pokud je tedy postava detailně a komplexně zpracovaná, dává to herci mnoho jednotlivých prvků, které může využít pro vytvoření kompletní postavy. Na druhou stranu je ale v takovémto případě i mnohem větší seznam „zakázaných“ prvků, kterým se herec musí vyvarovat.

Herec vytvoří hereckou postavu, která je souborem všech znaků, které danou postavu definují (kostým, styl mluva atd.). Zároveň ale vytváří dramatickou postavu, která obsahuje nejenom všechny znaky herecké postavy, ale zároveň i ty, které herec přináší s sebou (výška, barva hlasu,...). „Jinými slovy řečeno, dramatická osoba není něco, co herecká postava jednoduše představuje nebo ztělesňuje, je to soubor významů, jež porůznu vycházejí z četných složek herecké postavy.“(Veltruský, 1994:62). Herec ovšem nevytváří znaky sám. Každý z jeho hereckých kolegů přináší své vlastní. Rekvizity, které jsou používány nebo kulisy v pozadí utvářejí prostředí pro dané znaky a hudba to celé doplňuje. „V divadelním jednání je každá herecká postava propojena se všemi ostatními postavami a rovněž se všemi ostatními složkami divadla.“(Veltruský, 1994:62). Každá složka herecké postavy je proto zároveň součástí divadelního představení jako celku a naopak. Úkolem je tedy poznat, zda je daná složka součástí znaků herecké postavy nebo prostředí. Všim, co herec dělá, ať už používá jakékoliv významové prostředky, plní několik významových funkcí, jako např. výstavbu své vlastní dramatické osoby, výstavbu ostatních dramatických osob, výstavbu smyslu celé hry, posunutí děje apod. Je málo divadelních vystoupení, kde by mohla herecká postava fungovat bez podpory znaků z prostředí nebo od jiných hereckých postav. „Herecké postavy v lidovém divadle zpravidla nesměřují k uzavřenosti a soběstačnosti; jejich jednotlivé složky jsou často pevněji vkloubeny do struktury celého divadelního díla než do nich

samých.“(Veltruský, 1994:63). Pokud ale herec pouze předvádí soubor předurčených znaků, kde je potom prostor na jeho herecké dovednosti? Jedná se pouze o správnost provedení daných znaků nebo se jedná už o jejich výběr?

Jedním ze znaků, který herci pomáhá s vytvořením herecké postavy, je text. Dříve byl text brán jako hlavní znak a jeho důležitost byla dávána nad všechny ostatní. „A přesto se naprosto uznávalo, že nejen recitátorův, nýbrž i hercův hlasový projev, a jeho prostřednictvím také ostatní složky divadelní struktury, jsou víceméně předurčovány zvukovou strukturou a významovými vlastnostmi textu.“(Veltruský, 1994:17). Textu se autor věnuje i v několika příspěvcích v knize. Jeho pozornost je zaměřena především na dramatický text¹³, tedy takový, který je určený k předvádění na jevišti¹⁴. Tento text (scénář) existuje ještě předtím, než jsou vytvořeny ostatní složky divadelní struktury a je tedy nositelem prvotních znaků. Scénář se od klasického literárního díla liší tím, že je vystavěn pouze na přímé řeči a je doplněn o scénické poznámky. Ty nám popisují prostředí, ve kterém se děj odehrává, rekvizity, které mají postavy k dispozici a obsahují různé poznámky pro herce (nálada, komu je replika adresována atd.). Scénické poznámky pomáhají režisérovi i hercům s celkovou představou o vystoupení. Tyto poznámky jsou pak při následné realizaci představení nahrazeny odpovídajícími mimojazykovými znaky (kostým, kulisy atd.). „To není libovolný proces, ale v podstatě otázka transponování jazykových významů do jiných znakových systémů.“(Veltruský, 1994:79). Proces dosazování znaků je komplikovaný a záleží na hojnosti a přesnosti scénických poznámek v originálním textu. Důležitá je jejich délka a četnost, protože to ovlivňuje souvislý proud významů obsažených v textu. Pokud jsou vzniklé mezery po poznámkách nepatrné, je více zachována hodnota jazyka. „Kde tato tendence převládne, tvůrčí svoboda herce je dosti úzce vymezena; postava, kterou staví, je mnohem více vstřebána

¹³ „Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo. Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení.“ (Veltruský, 1994).

¹⁴ Autor v knize dodává, že divadlo má vztah s celou literaturou a nelze to redukovat pouze na drama (i próza nebo poezie může být předlohou pro inscenaci).

jazykem hry, než jsou jeho repliky vstřebány postavou.“(Veltruský, 1994:79). Dramatický text tedy udává, co budou herci říkat a dělat nebo kde se děj odehrává, ale také v jakém tempu se hra ponese nebo jak často budou herci odkázáni na mimojazykové prostředky.

Hledat takový divadelní žánr, který by byl přímo závislý na prezentaci různých znaků, je obtížné. V každé hře se vyskytuje velká spousta znaků, které mají pro vývoj divadelního představení menší nebo větší význam. Existuje ovšem divadelní žánr, který je přímo závislý na jejich prezentaci. Jedná se o pantomimu¹⁵. V pantomimě se herec vyjadřuje pomocí mimiky a gestikulace, a to bez použití hlasu. Pro tato vystoupení je běžné, že herci používají minimum rekvizit nebo dokonce žádné (vše je jenom znázorňováno). Je proto důležité vhodně volit předváděné znaky, aby došlo ke správnému pochopení ze strany diváka. Ten po dobu vystoupení sleduje hercovy pohyby, všímá si předváděných znaků a ty následně hodnotí a dosazuje do celkového příběhu. Toto dosazování je ale subjektivní (záleží na tom, co v daném znaku vidíme) a proto se po pantomimickém vystoupení mohou potkat dva diváci, kteří budou mít více či méně rozdílné názory na to, co viděli na jevišti. Další divadelní žánr, ve kterém se rozmáhá prezentace znaků, je alternativní (moderní) divadlo. Toto divadlo se od toho klasického liší hlavně v používání výrazových prostředků. Je zde tendence znázorňovat scénu (kulisy) pouze v náznacích. Takže např. místo velkého sadu může divák vidět pouze jeden strom uprostřed jeviště nebo místo hradu v pozadí uvidí pouze postavený prapor. Následně je na divákovi, aby si z vyzoborovaného znaku vyvodil celé prostředí. Potřeba „zjednodušovat“ se promítla i do samotných kostýmů. U alternativního divadla není neobvyklé, že herci jsou ve stejném (často neutrálním) oblečení a odlišují se pouze jednou věcí (jedním znakem), která danou osobu nejvíce vystihuje (kravata, pokrývka hlavy, konkrétní rekvizita atd.). Pokud by byl nějaký z těchto znaků vybrán nevhodně, divák si může vytvořit zcela jinou představu, než kterou mu herec nabízí. Pokud bychom hledali divadelní tvary založené na textu, mohli

¹⁵ Zastarale označována jako němohra.

bychom se opřít o recitaci nebo rozhlasovou hru. Oba tyto žánry jsou určeny především k audio prezentaci. Herec (recitátor) má k dispozici pouze verbální výrazové prostředky, které využívá jak k prezentaci přímých řečí, tak i k popisu okolí apod. Herec je zde plně odkázán pouze na psaný text. Nemá možnost si pomoci neverbálními prostředky k ilustrování prostředí nebo vzhledů postav. S textem se tedy musí nakládat opatrně, aby se udržela jeho celistvost, srozumitelnost a divák (posluchač) dokázal rozeznat mezi přímou řečí a popisem prostředí.

Vnímat divadelní představení jako systém znaků je užitečné především pro režiséra. Dává mu to několik nástrojů, o které se může opřít a pomocí kterých může vystoupení zrealizovat. „Totéž platí o režisérovi. [...] má soubor funkcí, které mu dávají na utváření divadelní struktury rozhodující vliv.“(Veltruský, 1994:67). Ovšem vybírání znaků žádoucích a zároveň odstraňování těch nevhodných není jednoduchá činnost. Když vezmeme v potaz, že na jevišti se vše stává nositelem znaku, je potřeba ohlídat každý detail. Já v tomto případě postupuji směrem od celku k detailu¹⁶. Nejdříve se vyřeší znaky celé scény, následně jednotlivých postav, poté rekvizity atd. Jelikož mám možnost vidět jednotlivé scény opakovaně a postupem času i vím, co mám očekávat od herce (jaké znaky bude obsahovat jeho herecký projev), můžu se postupně věnovat všem složkám vystoupení. Ovšem i přes veškerou snahu režiséra a herců se vzniku zavádějících znaků dá jen těžko vyhnout. Divadlo je živý tvar, děje se teď a tady, a proto se vždy může stát něco nečekaného, co v divákovi vyvolá zmatečný pocit (spadne kulisa, něco odpadne, herec přijde z jiné strany apod.). Text slouží, jako základní kámen pro výstavbu představení. Zpravidla je to první věc, kterou režisér drží v ruce a na které staví vše ostatní. Herec z něho dostává nejvíce informací o své postavě (četnost replik, styl mluvy, vyjadřování atd.). V dnešní době ovšem není výjimkou, že je původní text

¹⁶ Po rozhovorech s různými režiséry jsem zjistil, že spousta z nich používá opačný postup. Vyberou jeden detail (nejlépe něco, co je přítomno na jevišti po celou dobu), to se stane jakýmsi středobodem a kolem něho následně vystaví vše ostatní.

upravován. Režisér i herci mohou ledacos změnit, od vyškrtnutí nebo připsání obrazu až po kompletní změnu stylu mluvy. Text je tou nejdůležitější složkou pro vytvoření divadelního představení, je ovšem možné si ho upravit a přizpůsobit k obrazu svému.

4 Vlastní výzkum

4.1 Vstup do terénu

Výzkum probíhal v amatérském divadelním souboru U.F.O¹⁷. Tento soubor jsem před pěti lety pomáhal zakládat a stále jsem jeho členem. Samotný vstup do terénu jsem měl tedy za sebou a zároveň už mám se členy souboru vybudovaný přátelský vztah, který celý průběh výzkumu usnadnil. Samotné pozorování probíhalo po dobu zkoušení jedné inscenace. Na jejím vzniku jsem se taktéž podílel, a to z pozice samotného autora hry a režiséra. V těchto pozicích jsem už v rámci tohoto souboru byl, a proto to nebyla neobvyklá situace, která by ovlivňovala průběh výzkumu¹⁸. Ten začal ve chvíli, kdy herci dostali scénář poprvé do ruky a trval až do premiéry.

4.2 Respondenti

Mými respondenty byli herci ze zmiňovaného souboru. Každý z nich měl za úkol zaznamenat průběh přípravy na dlouho očekávané vystoupení. Snažil se zachytit, které situace jim dělají problémy a které naopak zvládají bez obtíží a někdy je i dokonce vyhledávají. Měli se zaměřit na to, jestli se jim lépe zkouší role, která je blízká jejich „reálnému“ životu nebo se jim naopak lépe zkouší role protikladné. V neposlední řadě jsem se zaměřil i na konkrétní herecké techniky, které herci využívají pro nastudování role. Tyto techniky jsou pak používány k trénování a kontrolování našeho psychického (tréma) i fyzického (držení těla) projevu. Volba respondentů záležela na několika faktorech:

¹⁷ DS U.F.O. byl založen roku 2014. Za tu dobu soubor nazkoušel čtyři hry a na jedné spolupracoval se souborem Jirásek z Týniště nad Orlicí. Soubor se nadále zabývá pořádáním a moderováním kulturních akcí. Od svého založení funguje až na malé změny ve stejném složení.

¹⁸ Předmětem výzkumu není pozorování nějakého přirozeného chování, ale pojmenování použitých technik.

Jejich herecká zkušenost – pro můj výzkum je příhodnější zvolit herce, který již má několik zkušeností. Je to hlavně z toho důvodu, aby byl respondent schopný určité sebereflexe. Je důležité, aby byl herec schopný identifikovat a následně pojmenovat veškeré kroky uskutečněné během nácvičku své role a tyto kroky následně vyhodnotit.

Velikost role v samotné inscenaci – tento bod sice může souviset s bodem předchozím (více zkušeností = větší role), ale není to vždy pravidlem. Rozdělení rolí je ovlivněno i jinými faktory jako např. časová vytíženost jednotlivých herců, poskytnutí šance novým tvářím nebo jednoduché „točení“¹⁹. Velikost role je pro mě ovšem důležitá z toho důvodu, aby měl herec dostatek příležitostí k opravdovému prozkoumání celého procesu a šel tak opravdu do hloubky.

Ochota – v neposlední řadě nesmím zapomenout, že určitou roli bude hrát i samotná ochota respondentů zúčastnit se výzkumu a všech jeho částí (viz Metody).

Seznam respondentů:

Hochmal Martin, 29 let – finanční poradce.

Divadlo hraje bez přestávky od založení souboru (5 let).

Chalupová Katina, 43 let – učitelka anglického jazyka.

Divadlu se z pozice herečky věnuje už 10 let jako členka souborů DS Jirásek a DS U.F.O.

Zároveň vyučuje dramatický obor v anglickém jazyce.

Pešková Barbora, 29 let – architekt.

Jako herečka působí 5 let a členkou souboru je od jeho založení.

¹⁹ Málokdy má v amatérském souboru hlavní roli stále jeden člověk.

(Veltruský, 1999)_(Ruby, 2000)_(, 1999)_(Soukup, 2012)Proche Jiří, 37 let – podnikatel.

Je členem souborů Jirásek a U.F.O. kde už 9 let působí jako herec. Soubor U.F.O. společně se mnou zakládal a v současné době je jeho principálem.

Půlpánová Veronika, 28 let – studentka dramatické výchovy na DAMU.

Divadlo hraje od základní školy, vystupovala v několika souborech a v současné době i vyučuje dramatický obor na Základní umělecké škole. V souboru zároveň zastává funkci asistentky režie.

Stolín Libor, 50 let – Obchodní prodejce.

Jako herec působí už 21 let. Je členem všech týništských divadelních souborů (Jirásek, U.F.O. a Temno). Na svém kontě má přes 15 premiér a ještě více rolí.

4.3 Metody

Pro účely výzkumu byly využity především dvě metody:

Zúčastněné pozorování – Jako režisér jsem byl na všech zkouškách a měl jsem tedy příležitost zachytit vývoj celé inscenace. Důležitý pro mě byl především vývoj jednotlivých respondentů v jejich rolích. Z mé pozice není těžké vyzorovat, se kterou částí mají herci problémy a v jakém okamžiku se přes daný problém přenesli. Zde nastává ovšem otázka, zda mé vedení nemůže způsobovat problémy, do kterých by se herci vůbec nedostali. Ošemetnost této situace si uvědomuji, avšak jak už jsem zmínil, nebylo to poprvé, co jsme takto zkoušeli a průběh byl vždy hladký. Navíc je v souboru i asistentka režie, která společně se mnou dohlíží na vývoj inscenace.

Osobní deníky – Druhou metodou sběru dat byly osobní deníky. Ten jsem si vedl jak já, tak i respondenti. Mým úkolem bylo zachytit průběh nácvičku inscenace z pohledu režiséra – ve kterém okamžiku jsem si všiml nějakého problému, s čím potřebovali herci nejvíce poradit, jak se jim podařilo obtíž překonat atd. Stejně tak si tento deník vedli i respondenti. Formou textu, audio-nahrávky nebo videa zachycovali své osobní pocity, problémy nebo úspěchy. Tato metoda umožňuje bezprostřední zaznamenání pocitů každého respondenta, bez jejich neustálého dotazování a zbytečného nahlížení do soukromí. Tyto deníky jsem si od respondentů vzal teprve po odehrání premiéry, aby tím nebyl průběh zkoušení narušen.

Poslední, ale stejně důležitou částí byla **sebereflexe**. Ta proběhla u mě, když jsem měl možnost porovnat moje záznamy se záznamy respondentů. Všiml jsem si, zda a jak se moje pocity o průběhu a obtížích shodovaly s pocity respondentů. Důležitá byla i reflexe samotných herců. Po přečtení jejich deníků následovala poslední část terénního výzkumu – **rozhovory**, které byly polostrukturované až volné. V těchto rozhovorech mě zajímal jejich pohled na věc s odstupem času, zda se naučili něčemu novému nebo jestli by příště zvolili jiný postup.

4.4 Vizuální část

Samotné natáčení probíhalo během celodenního zkoušení. Den byl zaměřený na práci s postavami. Herci objevovali nové polohy hraní a do svého projevu dostávali autentičnost²⁰. Práce vycházela jak ze zkoušení daných situací ze hry, tak z různých cvičení, které byly pod vedením Veroniky Půlpánové. Většinu vizuální části tvoří rozhovory, které byly pořizovány v pauzách od zkoušení (viz. Reflexe respondentů). Na prostřihy byly použity záběry z premiéry zkoušené hry (Halo) a záběry pořízené během celodenního zkoušení. Tyto záběry

²⁰ V tuto chvíli měli herci zhruba měsíc před premiérou.

byly pořízeny metodou Direct Cinema. U této metody je kameraman často označen jako moucha na zdi. Nijak nezasahuje do dění před kamerou a jen zachycuje dané situace, a to s co největší autenticitou. Kamery byly rozmístěny po místnosti a zachycují hereckou přípravu na jednotlivá cvičení. Styl příprav a tudíž i to, co je vidět na daných záběrech bylo čistě v režii samotných herců (respondentů) a nijak do toho nebylo zasahováno. Kamery zachycovaly celý den a po většinu času jsem ani nebyl přítomen v místnosti a respondenti tak nebyli nijak ovlivňováni. Můžeme tak pozorovat, jaké pohyby a praktiky pomáhají herci dostat se do role a to v té nejčistší (nejvíce autentické) formě.

Natáčení rozhovorů se zúčastnili čtyři respondenti - Veronika, Martin, Barbora a Katina (zbylí dva se pro nemoc natáčení neúčastnily). Materiálu bylo z těchto rozhovorů dostatek, a proto nebylo potřeba nic dotáčet. Dokonce i přes skutečnost, že rozhovor s Katinou se technicky nepovedl (přechod sluníčka vytvořil nechtěné stíny a zároveň byly slyšet zvuky z okolí), a proto tyto záběry nebyly použity do výsledného filmu.

5 Jak se herec dostává do role?

Pokud chceme odpovědět na otázku – Jak se herec dostává do role, musíme k tomu přistupovat jako k procesu učení. Hercovým úkolem je naučit se svou hereckou postavu a zároveň zapadnout do celkového obrazu divadelního vystoupení. K tomu má k dispozici dva druhy učení: *domácí přípravu a divadelní zkoušky*. Domácí příprava slouží především k naučení textu a nacvičení požadovaných dovedností (žonglování, zpěv, hra na hudební nástroj apod.). Herec se snaží zapamatovat si své repliky a připravuje si jejich různé interpretace na zkoušku. Během této přípravy využívá herec techniky a postupy naučené během svého života. Postava zde získává svůj první tvar. Tu je ovšem potřeba začlenit do celku a k tomu slouží zkoušky. Herec se zde setkává s ostatními hereckými postavami (pokud se nejedná o divadlo jednoho herce) a je začleněn do celkového obrazu hry. Divadelní zkoušky můžeme rozdělit do tří etap: **Čtené zkoušky**, **zkoušky na jevišti** a **závěrečné zkoušky**. Tyto tři kategorie si následně rozebereme, protože během zkoušek doopravdy vzniká herecká postava²¹. Každá etapa je doplněna o výňatky z osobních deníků herců.

5.1 Čtené zkoušky – první seznámení

Čtené zkoušky jsou ty první, které herce čekají. Dostanou na nich scénáře a poprvé se tak setkají s postavou, kterou budou hrát. Herci se dozvídají všechny potřebné informace k celému představení (prostředí, období, zápletka, poselství atd.) a režisér jim přednese své představy (ohledně celku i jednotlivých postav). Vzniká zde tedy jakási prvotní představa o divadelním vystoupení. Scénáře jsou následně během zkoušek několikrát přečteny. Herci se tím nejenom učí daný text, ale probíhá zde i příprava na následující fáze zkoušení. Jedná se

²¹ Během domácí přípravy vytvoří herec jen jakousi představu o postavě. Ta se následně na zkoušce otestuje a po schválení, či úpravě, režisérem je teprve postava použita.

například o směr replik²². Tato vědomost následně ulehčuje pohyb po jevišti a jeho motivaci (herec ví, koho si má hlídat, ke komu být natočený čelem atd.) a můžeme z toho odvodit i určité vztahy mezi postavami (podle způsobu odpovědí nebo podle jazyka). Hlavní herecká práce je zde ovšem s vlastní postavou. Herec se snaží v daných replikách nalézt znaky, které by mu následně pomohly ve vystavění postavy (často opakovaná slova, styl vyjadřování, sprostá mluva atd.). K tomu je potřeba daný scénář přečíst několikrát a znát celý jeho obsah, aby se dalo nalézt co nejvíce takových znaků. Opakovaným čtením scénáře si taky herec postupně dokáže odůvodnit jednání jeho postavy a tím ji lépe charakterizovat. Na základě toho probíhá i úprava textu a to tak, aby se herci pohodlně říkal²³. V neposlední řadě zde herec získává představu o důležitosti své postavy a o jejím účelu v kontextu celého vystoupení. Na konci tohoto procesu má herec vytvořený ucelený obraz o postavě, kterou bude hrát a tyto poznatky se snaží využít při následných zkouškách na jevišti. Hledání nebo následné odstraňování znaků je ovšem dlouhý proces a zdaleka nekončí s poslední čtenou zkouškou. Prakticky po celou dobu zkoušení se objevuje velké množství znaků, se kterými je potřeba pracovat.

„Do další čtený zkoušky si text v klidu a s rozvahou přečtu, budu si svůj text číst nahlas a poslouchat svoji intonaci a hledat tu správnou rovinu projevu. Pravděpodobně v textu objevím i možnosti své vnitřní motivace k jednání, ovšem to spíš získám až v průběhu dalšího zkoušení. „ (Katina, 43 let)

„Přečetl jsem zbytek scénáře a trochu se mi ukázal už i herecký oblouk mé postavy – teď ho chci pochopit, odůvodnit si jednání postavy v kontextu jednání dalších postav.“ (Martin, 29 let)

²² Komu herec danou repliku říká nebo naopak, kdo na jeho repliku reaguje.

²³ Pokud je to dovoleno. Spousta her je založena na přesném odříkání napsaného textu nebo je zde použito například nářečí, které by se taktéž nemělo upravovat.

„Dozvídám se o mojí postavě konkrétnější myšlenkové pochody – uvědomuji si je, ale zatím mi nejde je plně procítit – spíše je napodobuji a hledám, jak si je vnitřně zpřítomnit.“

(Veronika, 28 let)

„Každopádně z dosavadních her mám zkušenost, že daleko snáz se mi do postavy něco přidává později, když už umím text (ideálně když text umí všichni) a člověk se víc může zaměřit na detaily hry, nebo své postavy.“ (Jiří, 37 let)

„Zatím se teda prostě naučím text, zkusím se zaměřit na to, jak kterou větu nejlépe podat a uvidím, co z toho vyplyne. Obvykle mi tímhle způsobem vyvstane v paměti nějaká dobrá postava, od které si trošku převezmu, nebo mě prostě napadne něco vlastního za pochodu.“

(Libor, 50 let)

„Z textu vím, že moje postava má za úkol naopak přinášet do hry postupné budování problémové atmosféry, jistou míru dramatickna a je jednou z postav, které mají diváka dostat do rozpoložení, po kterém bude mít potřebu po vyvrcholení hry přemýšlet.“ (Veronika, 28 let)

„Každou chvíli přemýšlím nad jednotlivými situacemi, ve kterých se má postava očitá a znovu a znovu přemýšlím nad každým detailem – jak se na koho v které chvíli podívat, kdy se pozastavit, jakou zvolit intonaci hlasu atd.“ (Barbora, 29 let)

Čtené zkoušky jsou důležité nejenom pro herce, ale i pro režiséra. Ten má během těchto zkoušek možnost slyšet scénář v podání daných herců a tím si ověřit výběr svého obsazení rolí. Zároveň zde dochází k prvnímu přednesení režisérské představy (o hře i o postavách). V této fázi je důležité vyjasnit si všechny aspekty dané postavy, aby nedocházelo k rozporu mezi představou režiséra a představou herce. Veškeré objevené znaky a nápady musejí být probrány a sjednoceny. Vytvoření co největší základny pro hereckou postavu během čtených

zkoušek je důležitý proces, není ovšem stoprocentní. Jedná se stále pouze o text, který postrádá pohyb a interakci. Spousta situací si ale pohyb vyžaduje a herec s nimi tak během pouhého čtení může mít potíže. Proto i spousta čtených zkoušek končí se slovy – „*Počkej, až vlezeš na jeviště, ono se to vybarví*“. Mluvit a jednat v pohybu je přeci jenom přirozenější.

5.2 Zkoušky na jevišti – rozpohybování postavy

Po skončení čtených zkoušek se herci vydávají na jeviště, aby tzv. rozpohybovaly postavu. Herec vezme svoji vytvořenou představu o postavě (povaha, vlastnosti atd.) a zasadí ji do konkrétních situací, ve kterých daná postava jedná. Během tohoto procesu probíhá první kritické zhodnocení všech poznatků nasbíraných během čtených zkoušek. Postava najednou nejedná sama, ale je to v rámci interakce s dalšími postavami, během svých replik vykonává určité činnosti nebo se někam pohybuje. Když je naše tělo v pohybu, ovlivňuje to i náš hlasový projev. Rychlý pohyb nás nutí mluvit rychleji, zatímco pokud se například soustředíme na nějakou činnost, rychlost našeho projevu klesá. Tyto situace herce často dostanou do rozporu se svojí původní představou, kterou je následně potřeba upravit. Jeho cílem je dosáhnout takového stavu, kdy jeho tělesný projev odpovídá mluvenému slovu²⁴. Nadále se během těchto zkoušek herec učí tzv. technický pohyb po jevišti. To znamená, v kterou chvíli herec přichází, jakým směrem se vydá, určitá místa, na kterých by měl herec v danou chvíli být atd. Nachází si tak svůj prostor, který využívá k provádění svých akcí a hledá jeho maximální využití²⁵. Jeho velikost a četnost jeho změny mají také vliv na výsledný projev. Velký prostor umožňuje herci rozehrávat dané situace do pohybu, zatímco malý prostor omezí hercův projev pouze na gesta. Možnost pohybu je pro herce důležitá. Může

²⁴ Pokud se herec ocitá například uprostřed hádky, je potřeba, aby jeho tělo bylo napnuté (aktivní). Pokud chce naopak herec během mluvení působit uvolněným dojmem, musí být uvolněné i jeho tělo.

²⁵ Velkým nepřítelem divadelního vystoupení je státnost. Je potřeba, aby se na jevišti tzv. neustále něco dělo. Aby se toho dosáhlo, je potřeba využívat celý prostor dané scény a udržovat pohyb na jevišti.

s jeho pomocí neverbálně vyjádřit určité sdělení nebo umocnit danou situaci. V jeho provedení si tedy herec musí být jistý a kontrolovat se.

„Jsem ráda, že se situace začala rozehrávat, protože to začalo odhalovat potenciály, které jsem sice nemohla ještě dobře uchopit a zpracovat, ale alespoň jsem nad nimi již mohla uvažovat a uvědomovat si, že má vnitřní bohatá představa o scéně a mém jednání v situaci bude v reálu jiná.“ (Katina, 28 let)

„První zkouška na jevišti. Vneslo to další část do mozaiky. Začal jsem si už konkrétně představovat situace – věděl jsem, kde mám být, kam až můžu jít, kde bude dobré se postavit (aby byl vhodně zaplněn prostor a byl dán důraz na toho, na koho se má dát) a tyto jistoty mi dodaly další pevnost mé postavy – protože jsem vnitřně „nepanikařil“ z nejistoty v prostoru, mohl jsem se o to více soustředit na kolegy a sebe.“ (Martin, 29 let)

„Na zkoušku jsem přišla vcelku připravená. Věděla jsem, že se zkouší už v prostoru a se scénografickou představou. Když jsem nemusela držet scénář, mohla jsem se soustředit na vlastní práci a přímo reagovat na kolegu – to bylo pro mě zábavné a objevovala jsem vazby mezi mnou a dalšími postavami (do té chvíle jsem měla pouze vlastní představu, jaké vztahy mezi jednotlivými postavami asi jsou).“ (Barbora, 29 let)

„Během hraní si hledám vnitřní motivace pro své jednání (slovem i pohybem), snažím se reagovat na podněty tak, aby má gesta i výraz odpovídaly tomu, co si právě má postava myslí. Což by mělo působit autenticky. Ovšem stále nemám hlubší motivace v chování Romany²⁶ – jsem zatím jen v povrchovém jednání, a proto mé reakce nebudou ještě zcela přirozené (myslím, že stále ještě působím moc uměle).“ (Veronika, 28 let)

²⁶ Jméno postavy ze hry.

Zkoušky na jevišti patří k těm nejdůležitějším. Herci rozpohybují své postavy, najdou si prostor na scéně a režisér může otestovat svoje scénografické představy. Celé divadlo tím dostává tvar. Vznikají nové situace a zároveň se objevují slabá místa, na kterých je potřeba více zapracovat (popřípadě je zcela změnit). Ze začátku je to velký proces hledání, herec zkouší několik variant a režisér z nich hledá tu nejvíce vhodnou. Vybrané varianty herec opakovaně zkouší, aby došlo k jejich automatizaci a zdokonalení. Tato fáze může být pro všechny velmi vyčerpávající. Během zkoušení se objeví pár situací (nebo celých obrazů), které i po několika pokusech stále nefungují a důvodů může být několik. Mezi ty nejčastější patří případ, kdy herec nemůže skloubit tělesný projev s mluveným slovem nebo když nedokáže naplnit režisérovu představu. V tomto případě je potřeba hledat nové způsoby a přijímat určité kompromisy. Zároveň se zde vytváří celková návaznost a plynulost představení. Z mého pohledu režiséra, se tak jedná o nejdelší a nejsložitější část přípravy divadelního představení.

5.3 Závěrečné zkoušky – kulisy, rekvizity a všechno, co k tomu patří

V této fázi zkoušení už je jasná velká spousta věcí. Prostředí, období, co herec říká, komu to říká, kdy přichází, jakým směrem se pohybuje atd. Herec už má definovaný svůj projev, který se snaží co nejvíce zdokonalit a do představení se můžou dodávat zbylé prvky²⁷. Jedná se především o kulisy, kostýmy, rekvizity, hudbu a světla. Všechny tyto prvky, společně s hercem, vytvářejí konečnou podobu představení²⁸. Je to tedy soubor všech prvků, které divák vidí nebo slyší. Je proto důležité, aby do sebe zapadaly a nevyvolávaly v divákovi rozporuplné dojmy. Účelem závěrečných zkoušek tedy není pouze přidání zbývajících prvků a jejich sladění s hercem, ale především celková kontrola představení. Herec zde pracuje už

²⁷Hranice mezi zkouškami na jevišti a závěrečnými zkouškami není nikdy zcela jasná. Jednotlivé prvky jsou přidávány postupně podle uvážení režiséra a málokdy najdeme během zkoušení tu jednu "zlomovou" zkoušku.

²⁸V některých vystoupeních můžou být i nějaké prvky vynechány (zvuk, kulisy apod.).

v kostýmu, v kulisách a používá dané rekvizity. Jeho projev musí tedy působit reálně. Jednotlivé situace jsou několikrát opakovány, aby bylo dosaženo maximální autenticity a přirozenosti. V této chvíli začíná herec opravdu hrát a stává se danou postavou a veškeré reakce, pohyby nebo gesta jsou upravovány podle poznatků z každodenního života. Ty jsou přizpůsobeny k dané situaci a aplikovány. V této fázi zkoušení už málokdy vznikne něco nového. Herec pouze nachází poslední možnosti projevu pro svou postavu a různé mikrosituace, které může rozehrávat. Jejich nalezení je důležité, jelikož dodávají postavě na autentičnosti.

„Dlouho jsem přemýšlel, čím bych svou postavu ozvláštnil a dal jí duši a nakonec se několik prvků podařilo dát dohromady. V tomhle ohledu mi dost pomohl samotný vývoj zkoušek, protože s každým dalším kostýmem, s každým dalším kouskem postavené scény a s každým dalším přečtením textu, či jeho odříkání na pódiu pro mě hra začala dostávat jasnější tvar.“

(Libor, 50 let)

„Zkouška v kostýmu: Pomohlo mi se více vcítit, ale jsem rychlá... a vynechává mi text...což mě znejišťuje a v panice se chovám zbrkle a začnu improvizovat. Sklouzávám k tomu, že na Romanu jdu jen technicky (vnější projev a stereotypní herectví). Nejde mi ji prožívat – jsem to stále já, která se snažím být někým jiným.“ (Veronika, 28 let)

„Zkouška v kulisách, v kostýmech, s hudbou a světli – ano, dnes mám pocit, že má postava poprvé ožila jako postava, jako existence. Ještě není úplně kompletní, ale na jevišti začíná stát někdo jiný než já.“ (Barbora, 29 let)

„Pracuji tak, že čekám, až co mi přijde samo ze situace – to ovlivňuje i to jak hraje můj partner – pokud to procítí on, mám to v sobě taky. Chce to čas na jevišti a napětí mezi

postavami, mezi herci. Už několikrát se to podařilo více...jindy zase méně. Ale rýsuje se to.“

(Jiří, 37 let)

„(...) snad se to na premiéře zlomí. Stále tak mám místa, kdy vím, že jen hraju...neexistuju.“

(Katina, 43 let)

„Potřebuji si Romanu na jevišti „odžít“, abych ji celkově poznala a mohla autenticky prožít.

Právě tím „odžitím“ tvořím její vnitřní svět – když její svět vidím jen ve svých představách a teoreticky, pak mi její projev na jevišti nejde tak, jak si to vybuduji v představě.“ (Veronika,

28 let)

„Podání takové postavy se mi zatím mixuje z několika zdrojů. Prvotně ze mě samotného a mé představě, jak bych se v této pozici, coby rodinný kamarád/právník choval vůči jednotlivým postavám. Druhotně z toho, že při hraní takové postavy mi vyvstávají vzpomínky na různé filmové, divadelní, či herní postavy obdobného typu.“ (Martin, 29 let)

Naše poznatky z každodenního života mají největší využití během závěrečných zkoušek. Herec je využije hlavně, když jeho postava jedná tak, jak by on sám nejednal. V tomto případě se snaží tuto reakci vyzorovat na lidech kolem sebe nebo se danou situací snaží zažít a reakce vyzorovat sám na sobě. Herec tak dané situace pouze nehraje, ale prožívá je. Možnost čerpat z těchto zkušeností a zážitků herecké práci velmi pomáhá. Umožňuje to také používání příkladů a přirovnání, což umožňuje práci režisérovi, který tak může přednést svou požadovanou představu. To že máme s něčím zkušenost, může ovšem způsobit i problémy. Nejvíce se to stává v případě, že herec hraje představení, které už zpracované viděl nebo které má filmové zpracování. Herec je tím zpravidla ovlivněn a má tendenci sklouzávat do napodobování a nevytváří postavu novou. Tím jeho výkon může postrádat na autentičnosti, jelikož si tuto postavu nevytvořil sám (neprošel s ní jednotlivými kroky). Pro diváka je

věrohodnost hereckého projevu jeden z nejdůležitějších faktorů. Díky tomu, že daná postava působí autenticky a divák se s ní může i ztotožnit, je jeho pozornost silnější. Odehrávaný příběh se tak může stát pro diváka osobní a tím umocnit jeho zážitek. Každý máme ovšem jiné zkušenosti a je proto nemožné se shodovat s představou všech. Často se proto pracuje se stereotypy nebo předsudky, které jsou obecně známy. Během závěrečných zkoušek je hlavním cílem dosáhnout věrohodně působícího představení. Tento proces vyžaduje neustálé opakování jednotlivých scén i celku. Režisér se snaží najít a odstranit poslední nesrovnalosti, a to jak v textu, znacích, pohybu tak i ve věrohodnosti jednotlivých výkonů. Herec zase opakováním získává do svého projevu jistotu a dosahuje opravdové autenticity.

5.4 Reflexe respondentů

Reflexe respondentů na průběh a závěr výzkumu probíhala formou rozhovorů. Ty byly polostrukturované a jsou obsaženy i ve vizuální části diplomové práce. Respondenti se postupně vyjadřovali k jednotlivým přístupům. Především se zamýšleli nad jejich platností a využitelností v praxi. Na závěr jim byl sdělen závěr výzkumu, nad kterým se měli zamyslet a zhodnotit ho, popřípadě vyvrátit. Na přístup Jiřího Veltruského a pražské školy se respondenti vyjadřovali takto:

„Já text potřebuju, a to abych se od toho odpíchla, abych si uvědomila, kde se to hraje, kdy se to hraje, s kým tam hraju. Samozřejmě je důležitý se ten text naučit, ale vím, že dokud ho nepropojím s něčím dalším, tak v té hlavě nezůstane. Nějaké vztahy, nějaké prostředí ... takový to základní, kam zasadit tu divadelní hru, to mně to asi řekne.“ (Katina, 43let)

„Hmmm ... to je role od role. Jsou role, kdy vycházím z textu, kdy konkrétně to co ta role říká tak je pro mě snadnější si ji definovat právě tímhle tím a od toho se odpíchnout. Pak jsou

právě zase role kde mi to úplně nevyhovuje, neztotožním se tak úplně s tím, co ta role říká a musím si najít nějakou okliku.“ (Barbora, 29 let)

„... určitě se z toho dá leccos použít. Už jenom to, jak interaguje s těma jinýma postavama a tak dále, dá se z toho odvodit jaký, maj asi třeba dejme tomu dlouholetý vztahy a podobně. Ale jako je to jenom dílčí část, rozhodně bych se od toho nedokázal odpíchnout, že bych si vzal jenom text a jednoznačně bych si řekl, jasně ta postava bude takováhle.“ (Martin, 29 let)

Můžeme vidět, že text má svůj nepopíratelný význam. Herci umožňuje první seznámení s prostředím, dobou a postavou. Nabízí mu první obrázek ohledně chování postav a jejich vztahů mezi sebou. Všechny tyto informace slouží herci k vytvoření představy, podle které se text učí a se kterou poté přichází na následující zkoušky. Čím více si herec text pamatuje, tím méně je pro něho důležitý. Jednotlivé repliky jsou upraveny pro potřeby herce nebo samotné hry a vše ostatní (prostředí, kostýmy, interakce mezi postavami atd). Herec postupně vidí kolem sebe, což je pro něho lepší, než když je to pouze na papíru. K přístupu Eugenio Barbry a celé školy ISTA, že herecký projev je určený pohybem, se respondenti vyjadřovali takto:

„..., ale tím pohybem, to co ta dotyčná osoba říká, je to i v reálu, tak tomu dává ten význam, si myslím teda a mně to tím i pomáhá.“ (Barbora, 29 let)

„Pohyb je pro mě hodně důležitý, protože si tím ještě víc zapamatuju ten text. Zase může být jedna věta, ale s tím pohybem po celým jevišti, mi to dá prostor se zase někam posunout ... do nějakých vyšších sfér a hlavně navázat kontakt s těma ostatníma a společně nás může napadnout, že najednou se to dá hrát jinak – líp, nahlas, potichu a najednou přicházejí emoce a ty si myslím, že hlavně určují roli.“ (Veronika, 28 let)

„Myslím si, že co se týče pohybu, tak je to něco, co jenom spíš doplní tu hru. Nemyslím si, že bych z toho dokázal nějak vycházet. A co se týče toho, jak z toho odvozuju svoji postavu tak ... tak ... No pokud bych do pohybu měl zahrnout i práci s rekvizitami, jako že jo, tak to taky pomůže dost.“ (Martin, 29 let)

Z odpovědí je vidět, že během herecké práce má svůj význam i zaměření se na pohyb. Umožňuje rozpohybování představy o postavě a hlavně nabízí interakci a to jak s ostatními postavami, tak i s prostředím a jednotlivými rekvizitami (jinak se mluví, pokud člověk musí například provádět nějakou činnost, než když nehybně stojí). Do hereckého projevu se dostávají mimika a gesta, které jsou nositelé emocí. Herec dostává jistotu a vyhrazuje si svůj prostor na jevišti. Po nějaké době je pohyb na jevišti rozvržen. Každý herec ví, kam má kdy jít a co má udělat. Neustálým opakováním tak probíhá proces automatizace. Poslední přístup od Ervinga Goffman – herecký projev je určený každodenním životem, respondenti okomentovali takto:

„Hlavně člověk si udělá představu, že jo. Tak jako jsou prostě profese, který jsem nikdy nedělal a samozřejmě v tu chvíli když mám možnost se někde podívat, jak to asi vypadá, tak si myslím, že to je jako nejsilnější základ jakej můžu mít. A právě tenhle základ asi potom právě doplnit o ty pohybové věci a to co vychází z toho textu.“ (Martin, 29 let)

„To mně pomáhá hodně v tom, abych nepřehrávala. Nějako to máš naučený z toho textu, teď máš nějaký pohyb na tom jevišti a pak když jsem třeba sám, tak si zkusím představit, jak bych to řekla jako ta osoba opravdu reálná ... ne jako já v té roli. A tím se snažím, aby odpadlo to přehrávání, to umělý a vypadalo to reálně.“ (Katina, 43 let)

„Když nemám zrovna na co myslet, tak mě baví pozorovat lidi anebo i samu sebe v jistých situacích. A říkám si, aha, já když se leknu, tak dělám tohle. Takže když se mám na jevišti pak

leknout, tak proč tam dělám nějaký kliše pohyby, aby to vypadalo, že jsem se lekla, když to v reálu dělám jinak. Podle mě je to velmi důležitý vycházet z reality a i ze sebe. A pokud má postava jiný charakter, než mám já, tak musím napasovat nějaký přirozený vzorec chování na tuhle postavu“ (Veronika, 28 let)

Používání poznatků z každodenního života je pro herce nejenom přínosné, ale je to od něho i do jisté míry vyžadováno. Západní styl divadla je především založen na předvedení reálného obrazu světa. Pro herce je tak nezbytné vycházet ze situací kolem sebe. Pomocí těchto poznatků herec dostává jistotu do postavy, doladuje poslední detaily a dodává celkovou autentičnost. Jak postupuje zkoušení, využitelnost ostatních přístupů se vytrácí, tento ale přetrvává. I pokud je hra už nazkoušená a hraje se už po několikáté, herec neustále doladuje svoji postavu na základě nových zkušeností a poznatků.

V této fázi jsem už došel k jistému závěru. Ten byl respondentům přednesen a měli se k němu taktéž vyjádřit a zhodnotit ho.

Hlavní herecká práce se odehrává během zkoušek. Ty mají určitou posloupnost a je jimi ovlivněn i postup herecké práce. Na začátku je pouze text, ze kterého herec získává základní informace (kdy a kde se hra odehrává, co říká, komu to říká atd.). Všechny tyto informace mu pomáhají s vytvořením prvotní představy o postavě, kterou bude hrát. S touto představou jde následně herec na jeviště, kde se jí snaží rozpohybovat. Dostává se do kontaktu s dalšími postavami a vznikají tak první situace. Tyto jednotlivé situace (obrazy) se následně skládají do jednoho celku. Jedná se o nejdelší proces, při kterém herec musí získat jistotu ve svém vystupování. Nakonec jsou do představení dodány všechny zbylé prvky (kulisy, kostýmy, zvuk atd.). Herec se s nimi učí přirozeně pracovat a neustálým opakováním jednotlivých obrazů získává jeho výkon na autentičnosti. Na konci celého procesu tak herec

předvádí věrohodnou postavu, které divák věří. Každý přístup má tedy své hlavní uplatnění v různé části zkoušení.

„Já s tím souhlasím. Nevím, jestli třeba to musí být takhle – jedna, dva tři, ty fáze za sebou. Jestli by si to nešlo třeba nejdřív představit, jen jak bych to udělala já a až potom se nějak učit text, to nevím. Ale z mého pohledu funguje jedině to propojení těch tří přístupů“ (Katina, 43 let)

„... tak mám pocit, že tvůj závěr, že s ním souzním a že jsem to víceméně prožívala stejně a mám pocit, že i teď v těch otázkách, jsem ti víceméně potvrdila, že to tak vnímám, že to tak přirozeně mám. Takže určitě s tím závěrem souhlasím.“ (Veronika, 28 let)

„Takhle k tomu přirozeně spěje. Od scénáře od představy, přes pohyb, kdy zjistím, že něco nefunguje. Přes nějaký ujišťování a nazkušování a získávání jistoty a suverenity v tom projevu, tak se vlastně postupně dostanu až k nějaké autenticitě.“ (Veronika, 28 let)

6 Závěr

Cílem mého výzkumu bylo odpovědět na otázku – Jak se herec dostává do role. Výzkum probíhal během nacvičování jedné divadelní inscenace (od první čtené zkoušky až po premiéru). Na hereckou práci bylo nahlíženo z pohledu tří rozdílných přístupů. První vychází z tezí Ervinga Goffmana, kde herec vychází z každodenních situací kolem sebe. Druhý přístup vychází z poznatků Egenia Barbry, kde je herecká práce určena pohybem a nakonec přístup Jiřího Vetruského, kde je práce a výsledný herecký projev určený textem. Během zkoušení si respondenti (herci) vedli své osobní deníky. Do těch zachycovali své pocity a poznatky během zkoušení (problémy, jak je překonali, co jim jde nebo naopak nejde, atd.). Deník jsem si vedl i já z pohledu režiséra. Po vybrání deníků následovalo jejich zpracování a závěrečná reflexe. Ta probíhala formou rozhovorů a respondenti zde měli postupně kriticky zhodnotit jednotlivé přístupy. Jelikož se celá reflexe odehrávala s odstupem času, respondenti byli schopni lépe a konkrétněji pojmenovávat situace a pocity (než v osobních denících) a nabídli tak ucelené a konkrétní výpovědi. Nakonec jim byl přednesen můj závěr výzkumu, na který taktéž reagovali. Můj závěr spočíval v jisté návaznosti jednotlivých přístupů a to podle toho, v jaké fázi se nachází samotné zkoušení inscenace. Ve fázi čtených zkoušek je pro herce nejvíce přínosný přístup J. Vetruského, kde herec vychází z textu. Vytváří si svoji představu o dané postavě a s tou potom přichází na jeviště. Další fázi jsou zkoušky na jevišti, kde největší uplatnění nachází přístup E. Barbry. Herec se snaží rozpohybovat svoji představu o postavě, nastává interakce s ostatními herci a divadlo dostává jakýsi ucelený tvar. Nakonec přicházejí závěrečné zkoušky, kde herec dostává do svého projevu přirozenost a právě tady je nejvíce platný přístup E. Goffmana a jeho vycházení z každodennosti.

Takovýto proces můžeme označit za jakýsi ideál. Herec má dostatek času na vytvoření své postavy a jednotlivé prvky může přidávat postupně. Jak už bylo ale zmíněno, na hereckou práci má vliv i plán a vývoj zkoušek, při nichž mohou být jednotlivé fáze zkráceny nebo

úplně vynechány. V samotné herecké práci ovšem tyto fáze zůstávají. Pokud například herec od začátku zkouší v úplné scéně (kulisy, kostýmy, zvuk atd.), neznamená to, že by tím čistě pohybová část zkoušení (zkoušky na jevišti) zcela odpadla. Herec své pohyby jen mnohem dříve konkretizuje a zasazuje do celkového obrazu představení. Takže i když se systém zkoušek změní, herecká práce zůstává. Z tohoto důvodu jsem se více zaměřil na úvodní (teoretickou) část diplomové práce. Jednotlivé popisy přístupů odhalují jejich potenciál a přínos pro samotného herce. Důležité je, aby si herec uvědomoval jejich rozsah a s čím mu mohou při jeho práci pomoci. Jejich konkrétní použití už může probíhat individuálně. Zároveň je potřeba vědět, kde který daný přístup pomáhá nebo kde je naopak nedostačující, aby mohl být během zkoušení správně aplikován. Samotné využití daného přístupu se může lišit, jeho přínos k herecké práci ale zůstává.

Můžeme tedy vidět, že jednotlivé přístupy mají své využití. Žádný z nich ale neposkytuje komplexní „návod“ pro herce a jeho práci. Eugenio Barbra vychází převážně z asijského stylu divadla a tak jsou jeho poznatky mnohdy nedostatečné pro západního herce. Ten při svém projevu mnohem více využívá text a jeho tělesný projev není kodifikovaný, ale naopak vychází z každodennosti. Zde má největší uplatnění přístup Ervinga Goffmana, který pomáhá herci dostat do projevu požadovanou autenticitu. Jedná se ovšem pouze o inspiraci. Na rozdíl od reálného života, má herec předem dané co bude říkat i jak se bude chovat. Dané jednání tak nevzniká na základě motivace herce, ale na základě textu, ke kterému je motivace následně dosazena. Jedná se tak o opačný proces, než je v knize předkládán. Nakonec tu máme Jiřího Veltruského a jeho tezi, že herecký projev je určen textem a znaky, které obsahuje. To je samozřejmě také pravda, ale text je jen výchozí bod pro realizaci inscenace. S textem je nadále manipulováno, herci si ho upravují a jednotlivé znaky se postupně objevují a zase zanikají. Jednotlivé znaky taky mohou být jinak pochopeny hercem a jinak zase divákem. Je proto potřeba s nimi nakládat opatrně a nespoléhat se jen na výpovědní hodnotu

právě znaků. Všechny tři přístupy přispívají svojí hodnotou k herecké práci a během výzkumu se i potvrdila jejich platnost a využití. Zároveň se ale nedá říci, který přístup herci pomáhá nejvíce. Pro hereckou práci je proto potřeba kombinace všech tří. Jedině tak dostaneme ucelený „návod“ pro hereckou práci ve všech jejích etapách.

Bibliografie

- Barbra, E. (1994). *Paper Canoe a Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge.
- Barbra, E., & Savarese, N. (2000). *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav.
- Bartoš, J. (2016). *Etnografie divadla - Vliv habitu na kvalitu herce*. Pardubice: univerzita Pardubice.
- Berger Peter, L. (1967). *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. London: Penguin Press.
- Bruzlová, P. (2017). Průvodce pohybovým divadlem pro nepoučené. *Artikl*. Retrieved from: <http://artikl.org/divadelni/pruvodce-pohybovym-divadlem-pro-nepoucene>
- Burzová, P., Hirt, T., & L'ubomír, L. (2015). *Vizuální antropologie: Klíčové studie a texty*. Plzeň: Západočeská univerzita Plzeň.
- Cinéma Vérité: Defining the Moment*. (1999).
- Collier, J., & Malcolm, C. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Čeněk, D., Porybná, T., & (eds.). (2010). *Vizuální antropologie - Kultura žítá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Goffman, E. (1999). *Všichni hrajeme divadlo*. (p. 25). Praha: Nakladatelství studia Ypsilon.
- Chris, B. (2003). *Cultural studies: theory and practice*. London: SAGE Publications.
- Irena, Ž. (2012). *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.
- Július, G. (2012). *Od (tvůřivého) psaní ke scénickému umění*. Praha: KANT.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Milan, N. (2009). *Sociální psychologie. Vyd. 2, rozš. a přeprac.*. Praha: Academia.
- Petráň, T. (2011). *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Pink, S. (2009). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. New York: Berghahn Books.
- Ruby, J. (2000). *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Soukup, V. (2012). *Antropologie: Teorie člověka a kultury*. Praha: Portál.

Veltruský, J. (1999). *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.

Veltruský, J. (1994). *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav.