

Herectví v animační praxi

Distanční studijní text

Natálie Janyšková

Opava 2022



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Umění, dramatická umění, umění a humanitní vědy, společenské vědy,
Kulturní dramaturgie v divadelní praxi

Klíčová slova: Herectví, animace, zkoušení, scéna, site specific

Anotace: Předmět zaměřený na osvojení praktických poznatků a dovedností, které studentům kulturní dramaturgie slouží k hlubšímu poznání nejen problematiky herecké tvorby, ale především ke zvládnutí jejich použití v různých typech kulturních projektů. Obsahem předmětu je poznání základů teorie a praxe herecké tvorby, její specifčnosti, prvků psychologických, antropologických a sociálních. Důležitou součástí jsou praktická cvičení: studenti vytvářejí etudy a interpretují dramatické situace. Každé cvičení pak společně reflektují a spojují poznatky praktické s vývody teoretickými.

Autor: **MgA. Natálie Janyšková**

Obsah

ÚVODEM	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY	7
1 VYJADŘOVACÍ PROSTŘEDKY HERCE. AUTENTICITA A IMPROVIZACE..	8
1.1 Herectví, divadlo, iluze	9
1.2 Mimesis.....	9
1.3 Herec jako základ divadla	9
1.3.1 Animace v divadelním kontextu	10
1.3.2 co je to animace	10
1.3.3 vzdělávací animace	11
1.3.4 zábavní animace	11
1.4 Animátor jako herec	12
1.5 Autenticita a improvizace.....	13
1.6 Improvizace	14
1.8 Vyjadřovací prostředky herce	16
2 HERECKÁ PRŮPRAVA ZALOŽENÁ NA VNĚJŠÍ TECHNICE. VĚDOMÉ DÝCHÁNÍ.	18
2.1 Vnější technika	19
2.2 Dech	19
2.3 Dýchání a práce bránice	20
3 PRECIZNÍ VÝSLOVNOST. HLASOVÉ REJSTRÍKY A ZPĚV.....	22
3.1 Rozlišení jevištní a civilní mluvy	23
3.2 Herec a rétor	23
3.3 Hlas a dech	24
3.4 Hlas a jeho vznik	25
3.5 Vlastnosti hlasu	26
3.6 Artikulace	26
3.7 Artikulační orgány.....	27
4 HERECKÉ POJETÍ POHYBU	29
4.1 Fyzický vzhled a pohyb.....	30
4.2 Napětí a uvolnění	30
4.3 Správné držení těla	31

5	HERECKÁ PRŮPRAVA ZALOŽENÁ NA VNITŘNÍ TECHNICE.....	32
5.1	Vnitřní technika	33
5.2	Představivost a fantazie	34
5.3	Soustředěnost	34
5.4	Emoce a empatie	35
5.5	Emocionální paměť	36
5.6	Psychofyzická jednota	36
6	HERECKÉ OBĚVOVÁNÍ A VYJADŘOVÁNÍ SVÉHO VLASTNÍHO JÁ	38
6.1	Sociální Já	39
6.2	Herec a jeho postava	39
6.3	Negativní aspekty herecovy osobnosti	39
6.4	Pracovní a osobní život herce.....	40
7	PRINCIPY STRUKTUROVANÉHO BUDOVÁNÍ HERECKÉ POSTAVY	42
7.1	Herecký stereotyp	43
7.2	Dramatická osoba a herecká postava	43
7.3	Tvorba postavy	43
7.4	Fáze utváření postavy	44
8	VYTVÁŘENÍ JEVIŠTNÍ POSTAVY (PRÁCE S TEXTEM, ULOŽENÍ TEXTU DO PAMĚTI, DIALOGIČNOST A PARTNERSKÁ SOUHRA – PARTNEŘENÍ).....	46
8.1	Jazyk herce	47
8.2	Práce s textem.....	47
8.3	Podtext	48
8.4	Intonace, temporytmus a pauza	48
8.5	Partnerská spolupráce	49
8.5.1	václav martinec a herecké techniky a zdroje herecké tvorby	49
8.5.2	Declan donnelan a herecký cíl	50
9	VYTVÁŘENÍ JEVIŠTNÍ POSTAVY (TEMPORYTMUS HERECKÉHO PROJEVU, CHŮZE)	52
9.1	Na jevišti	53
9.2	Dynamický temporytmus	54
9.3	Kostým a maska	54

10	VNÍMÁNÍ DRAMATICKÉHO PROSTORU A ŘEŠENÍ MIZANSCÉNY.....	56
10.1	Divadelní prostor	57
10.2	Mizanscéna podle Ejzenštejna	57
11	TVOŘIVÉ ROZHRANÍ DRAMATICKÉ SITUACE.	60
11.1	Dialog	61
11.2	Situace	61
11.3	Dramatičnost	61
12	STYLIZACE V RŮZNÝCH TYPECH ŽÁNŘŮ A POETIK	63
12.1	Druhy a žánry divadla	64
12.2	Divadlo jednoho herce	64
13	PROMĚNA CHÁPÁNÍ HERECKÝCH TECHNIK.	66
13.1	Proměny přístupu k herci	67
13.2	Denis Diderot	69
13.3	Konstantin Sergejevič Stanislavskij	70
13.4	Bertold Brecht.....	74
	LITERATURA	78
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	79
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON	80

ÚVODEM

Tento studijní materiál vznikl jako studijní podpora pro studenty distančního studia předmětu Herectví v animační praxi.

Je koncipován jako stručný přehled k úvodu do studia herecké teorie, jsou v něm vystvětleny všechny základní pojmy a fakta potřebná k absolvování tohoto předmětu. Je samozřejmé, že k bližšímu a hlubšímu prostudování této problematiky je vhodné zaměřit se přímo na prameny či širší odborné publikace věnující se konkrétním bodům studia.

Tento studijní materiál pracuje s distančními prvky, které v textu označují rychlý náhled kapitoly, cíle kapitoly, klíčová slova, otázky a odpovědi.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Cílem tohoto textu je seznámit studenty se základními pojmy herecké teorie a herecké praxe. Úvodní kapitoly osvětlují základní divadelní i animační pojmy. Následuje rozebrání herecké techniky. S odkazy na mnoho světových teoretiků je student obeznámen se základy vnitřní a vnější herecké techniky. Vnitřní, myšleno mentální a emoční, procesy, které probíhají pouze v hlavě herce, a vnější, tělesné, které jsou fyzicky viditelné a také slyšitelné pro diváka.

Dále je osvětlena profese herce a obecný vztah herectví k jeho osobnímu životu, jsou také popsána úskalí této práce, osobností předpoklady pro ni i důsledky, které mohou jak pozitivně, tak negativně utvářet osobní život herce.

Tento studijní materiál se ve své druhé půli zabývá hereckou praxí a tedy aplikováním herecké techniky při vzniku inscenace. Nejdříve se věnuje herci a práci s textem, následně odložení textu a přechodem do jevištního prostoru, vztahu mezi hercem a hercem tzv. partnerství, dialogičnosti a dramatičnosti. Kapitola nastiňuje také tvorbu herecké postavy, její proměnu s kostýmem, maskou a zasazením do scény resp. dramatického prostoru.

Text neopomíjí ani kompozici divadelního prostoru a mizanscény ve vztahu k herci, zkoumá situaci a konflikt jako základní stavební jednotku dramatu, představuje herecké profilace podle žánrů a druhů divadla.

Poslední kapitola je zaměřena na teoretické znalosti studenta. Nejdříve je stručně nastíněn mezní vývoj hereckých technik a obecně přístupu k herectví. Následně je na třech příkladech studentovi vysvětlen přístup k herecké teorii.

1 VYJADŘOVACÍ PROSTŘEDKY HERCE. AUTENTICITA A IMPROVIZACE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tato úvodní kapitola se věnuje základním pojmům potřebným k pochopení celé problematiky herectví v animační praxi. Jsou zde nastíněny bazální obecně přijímané teorie, které uvádějí čtenáře do divadelního kontextu, dále pak specifika animací, jejich funkčnost a vztah k herectví.



CÍLE KAPITOLY

Student

- je obeznámen s vymezením a aplikací divadelní iluze, pojmem *mimesis*
 - student dokáže objasnit základní funkce herce v divadle
 - je obeznámen s oborem animace
 - zvládne rozčlenit edukační a zábavní animaci
 - nachází paralely mezi animátorem a hercem
 - dokáže specifikovat důležitost autentičnosti a improvizace v těchto oborech • umí popsat základní vyjadřovací prostředky herce
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

divadelní iluze

mimesis

kulturní

animace

animátor

individualita, autenticita herce

improvizace

1.1 Herectví, divadlo, iluze

Divadlo je světem iluzí. Divadelní iluze je již pevně zažitým a jednoznačně vnímaným systémem, který vstupuje do každodenního života nás všech. Iluze je pevně spjata s recipientem, jelikož vždy působí na jeho smyslové vnímání. Vytváří obraz v divákově mysli. To znamená, že působení dané iluze může být vnímáno odlišně v závislosti na zkušenostech, velikosti představivosti a fantazie jednotlivce. K vytvoření požadované iluze je za potřebí mnoho dalších prostředků. Na jedné straně se určité umělecké dílo snaží o nejpřesnější nápodobu reality, apeluje na smyslové vnímání diváka (zrak a sluch) tak, aby nerozeznal skutečnost od iluze. Nebo je vnímání a vznikání iluze diváka podmíněno jeho vnitřním světem. V takovém případě se jedná o iluzi, která vzniká na základě sloučení našich pocitů s iluzivními – divák se tak dokáže vcítit do určitého uměleckého díla a neuvědomuje si, že ve skutečnosti není reálné.

Elementárním prvkem divadla je jednání a hraní (herecké prostředky) herce vedoucí ke vzniku iluze. Nezbytnost herce je nesporná: bez hráčů není hry, jsou pouze návody k hrám. Bez herce by bylo dramatické dílo pouze textem a postrádalo by pro diváky význam. Herec je tedy středobodem divadelního představení. Dramatický text je obsažen ve tvůrčí herecké práci, tzv. hereckém díle. Divadelní představení založené na dramatickém textu podléhá reprodukci. Každá reprodukce vzniká vytvořením individuálního hereckého díla. Jednotlivá herecká díla jsou vždy odlišná, protože herec nevydá pokaždé stejný výkon. Divadelní dílo je zároveň originálem i reprodukcí, protože se vždy odvíjí od výkonu herce. Takovéto dílo je závislé na dokonalém napodobení reality. Cílem každého divadelního díla je vytvoření přesvědčivého napodobení, které by bylo zaměnitelné se skutečností. Neboli vytvoření divadelní iluze, jež divák propadne a nerozezná realitu od fikce.

1.2 Mimesis

Pojem mimesis se nejběžněji překládá jako nápodoba (přírody). Rovněž může znamenat představení či vyjádření pravděpodobnosti. Neboli „umělecké napodobení reálných či fiktivních postav a jejich jednání“. Z historického hlediska princip nápodoby kritizuje G. W. F. Hegel. Na místo nápodoby patří podle něj ideál (znovuzrození krásy z ducha), jelikož nápodoba skutečnost zdvojuje a opakuje. Umění se posléze stává pouhým klamem. N. G. Černyševskij přepracovává mimesis na materialistickém základě. „Reprodukce skutečnosti není pro něho pouze odrazem, nýbrž i vysvětlením a hodnocením skutečnosti.“

1.3 Herec jako základ divadla

Podle Zdeňka Hořínka (Divadlo jako hra): „Herec je symbolem člověka; jeviště je symbolem světa.“ Herec je jediná postava v divadle, díky níž působí iluze z hlediska poznání. Jeho jednání je znakem skutečnosti. Je jediným středem dění a všechny věci okolo něj (místo, děj, čas, předměty) jsou na něm závislé; jsou znakem jeho „duševního a tělesného ustrojení“. Do herce se dokážeme přímo vcítit prostřednictvím všech našich smyslů a

duševních hnutí. Na rozdíl od neživých věcí, které jsou vnímány pouze naším zrakem např. jevištní dekorace.

Pakliže je z našeho hlediska nejdůležitějším činitelem působení divadelní iluze herec, spočívá problém v dialogu mezi divákem v hledišti, jakožto recipientem, a hereckým jednáním na scéně. Mezi nimi existuje určitý komunikační proces, díky němuž se iluze vytváří. Ivo Osolobě mluví ve své knize *OstENZE, hra, jazyk* o teorii lidské komunikace, ve které jsou obsaženy pragmatické teorie znaků, modelování či teorie ostenze. Uvádí, že mimo znaků a modelů vzniká lidská komunikace i s pomocí originálů. Koneckonců všechny uvedené teorie se sjednocují do jediné, tzv. teorie poznání. Poznání se dělí na přímé a nepřímé. Přímým poznáním se rozumí zkušenost ve smyslu prožít si okamžik na vlastní kůži. Lze ji vyjádřit jako přímé působení příjemce a originálu. Do komunikačního procesu patří poté ostenze neboli prezentace, ukazování. A stejně jako zkušenost i ostenzivní komunikace je přímá interakce s příjemcem a originálem. Do nepřímého poznání patří modelovací a reprezentativní forma komunikace. Liší se od sebe z hlediska domluvy. Je důležité mít především na paměti, že se jedná o abstraktní metafyzické formy a není lepšího prostoru, kde je uplatnit než právě v divadle.

K působení divadelní iluze je tedy zapotřebí reprezentanta (herce a jeho jednání) a aktivní účasti recipienta. Herec jakožto nejrealističtější představitel lidské komunikace je tudíž i nejvlivnějším iniciátorem vytváření a působení iluze. Funguje na všech úrovních komunikace, vytváří svou roli v podobě původce či modelu – jeho zkušenost se stává znakem.

1.4 Animace v divadelním kontextu

1.4.1 CO JE TO ANIMACE

Etymologie slova animace vychází z latinského *animatio*, které v překladu znamená oživit, nebo také lat. anima jako duše. V současnosti se slovo animace užívá především ve dvou významech. Prvním je filmové odvětví, které vytváří sekvence ze snímků, které jsou samy o sobě statické, ale díky setrvačnosti lidského oka vytváří dojem plynulého pohybu. Druhým, taktéž často nazývaným kulturní animace, je odvětví sociálních služeb volného času, které zajišťuje návštěvníkům zážitkový program. Tato práce se zabývá propojení herectví a animací v tom druhém slova smyslu.

„Animace jako činnostní koncepce představuje celistvou souvislost jednání mezi cílem, obsahem, metodou, procesem a účinkem. V tomto smyslu je animace považována za podněcování a podporu kreativity, komunikaci, integraci a participaci.“¹

¹ VÁŽANSKÝ, Mojmir. *Základy pedagogiky volného času*. 2. upr. a dopl. vyd. Brno: Print-Typia, 2001. 175 s. ISBN 80-86384-00-4. s. 103.

(Vážanský M.)

„Animace se definuje jako metoda, která pozitivně ovlivňuje duchovní a tělesný vývoj osobnosti ve sladěném poměru schopností (talentu) a potřeb. Animace patří k mezinárodním termínům. ...Je nedirektivní metodou podpory komunikace, tvořivě kulturní samostatné činnosti a sociálního úsilí.“²

(Opaschowski H.W.)

..

Kulturní animace jsou nejčastěji doplňkové služby pro návštěvníky především ubytovacích zařízení a zábavních a kulturních středisek. Prvním základem animační činnosti je hra, která má za cíl především bavit a ve velké míře také vzdělávat její účastníky. Zde hra není myšlena jen jako soutěž, ale jako dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel a s vědomím jiného bytí, než je všední. Druhou základní činností jsou sportovní aktivity, především turistika a cvičební lekce, a třetí kreativně-tvořivé činnosti. Všechny tři lze pak shrnout pod pojem – zážitek.

Úlohou animátora je motivovat potenciální návštěvníky pro účast na programu, následně je během animace koordinovat, bavit, stimulovat a dovést je do předem vytyčeného cíle. Kromě toho se stará také o tvorbu programu a zajišťování potřeb. Pokud je animátorů více, je možná jejich specializace a vytvoření hierarchie.

1.4.2 VZDĚLÁVACÍ ANIMACE

Primárně vzdělávací animace jsou nejčastěji využívány v kulturně-vzdělávacích organizacích - jako jsou např. muzea, galerie, vzdělávací centra a organizace, divadla a další instituce jím podobné, či plnící více uvedených funkcí zároveň – jako např. festivaly. Jejich záměrem je vytvářet animační programy s cílem vzdělat návštěvníka zážitkem, umožnit účastníkovi dozvědět se a zapamatovat si více informací než při normální návštěvě. Je zde hlavně zahrnuto kreativně-dovednostní vzdělávání pomocí praxe, kdy se návštěvník učí novým schopnostem, dovednostem a kreativnímu přemýšlení, které je možné z většiny přirovnávat k workshopu. Program má jasné téma, které je pro účastníky nejen zajímavé či zábavné, ale i přínosné. Přínos nemusí být výukový v tradičním smyslu získávání nových informací, může jít také například o ujasňování názoru, nabourání stereotypů nebo zamyšlení nad jinými pohledy.

² *Tamtéž*, s. 101.

1.4.3 ZÁBAVNÍ ANIMACE

Primárně zábavní animace jsou nejčastěji využívány v kulturně-zábavních organizacích – jako jsou např. dětské a seniorské kluby nebo kluby pro dospělé, zábavní instituce; nebo jako doplňkové služby hotelů a cestovních kanceláří.

Rozdíl mezi „rekreacním“ zážitkem a „pedagogickým“ zážitkem tkví v reflexi. K učení dochází díky zkoumání a zpracování zkušeností, které zážitek vyvolal. Schematicky shrnuje tento přístup Kolbův cyklus

1.5 Animátor jako herec

Práce animátora je charakterově velmi specifická a náročná. Postava animátora se stává velmi důležitým komunikačním centrem mezi hotelem a klienty. Úlohou animátora je být malou „celebritou“ hotelu. Jeho pracovní doba nikdy nekončí. Animátor se stále střetává s hosty a udržuje s nimi kontakt, někdy zastává i funkci informátora. Klienti se ho rádi zeptají na tipy na výlet, místní speciality a na další zajímavosti, protože je jim bližší než zaměstnanec recepcce.

Animátor „...musí být nejen vedoucím akce, ale i pedagogem (dětí i dospělých), psychologem, znalcem krajiny, poradcem a důvěrníkem. Kromě toho má být věcně i sociálně kompetentní, znalý metodiky, schopný plánovat a organizovat, musí ovládat cizí jazyky.“³ Z těchto nároků jednoznačně vyplývají charakterové vlastnosti člověka, který tuto práci vykonává. Dobrý animátor by měl mít tyto psychologické předpoklady: komunikativnost, spolehlivost, kreativnost, srdečnost, pohotovost, přesnost, ochotnost, důvěryhodnost, sympatičnost, energičnost, pečlivost a měl by dobře snášet fyzickou a psychickou zátěž. Měl by mít tyto schopnosti a dovednosti: dobré vyjadřovací schopnosti jak verbální, tak neverbální, umět zacházet s technikou (ozvučovací a osvětlovací technika a další...), organizovaně plánovat, dále pak znalost hotelu, animačního prostoru a vybavení. Předpokládá se, že animátor je komplexně zralá osobnost a že sleduje kulturní trendy a trendy vývoje společnosti, které následně umí zahrnout do animačního programu.

Věková hranice animátora se pohybuje přibližně mezi 18 – 30 lety. Existují výjimky, kdy tuto práci vykonávají lidé již od 15 let pod dohledem staršího animátora a také lidé, kterým je více než 30 let. Horní hranice rozhodně není přísně stanovena, ale vzhledem k časové a fyzické náročnosti povolání si mnoho animátorů postupně nachází klidnější práci v okolí svého domova, také kvůli svému osobnímu životu. Náplní práce animátora je vytvářet program pro klienty ubytovacího zařízení. Aktivity by měly hosty odvádět od každodenního stereotypního života, měly by vytvářet zážitky na celý život, případně učit, vzdělávat i uvolňovat a stmelovat přítomné. Dále také tento program připravovat – materiálně i konceptuálně, provádět údržbu animačního vybavení a jeho doplňování. Obecně animátor zodpovídá za bezpečnost programu (upozornění na možná rizika a podniknutí všech kroků k jejich vyvarování se), nezodpovídá ale za bezpečnost klientů (pokud není ve smlouvě

³ ORIEŠKA, Ján. Služby v cestovním ruchu. 1. vyd. Praha: IDEA SERVIS, konsorcium, 2010. 397 s. ISBN 978-8085970-68-5 s. 262.

uvedeno jinak). Ke své práci musí být animátor náležitě proškolen buď animační agenturou, nebo hotelem. Zároveň by měl projít kurzem první pomoci.

Vzhled animátora je velmi důležitý pro prezentaci hotelu nebo agentury. Pro práci se preferuje především sportovní oblečení, případně slavnostnější pro večerní program. Nepůsobí dobře obnažování a nadměra make-upu. Také je nutno dbát na vůni.

Animátor je podřízen hlavnímu animátorovi. Je zodpovědný za svou roli v animačním programu. Nejčastěji se jedná o začínajícího nebo ne tolik schopného animátora.

Hlavní animátor, často také šéf animátor, je zaměstnanec zodpovědný za celý animační tým. Je podřízen delegátovi nebo příslušnému zaměstnanci hotelu nebo animační agentury. Ručí za animační program a jeho průběh, za animátory a často také za užívanou techniku (reproduktory, mixážní pulty, mikrofony a další...). Rozhoduje, kdo bude mít jakou úlohu v programu a sám se také zapojuje. Má vždy rozhodující slovo. Nejčastěji se jedná o staršího, zkušenějšího animátora s animační praxí.

Specializace nebo také profilace podléhá charakteru animačního programu a počtu animátorů v týmu. Základní jsou dvě, utvořené podle cílové skupiny hostů, a to animátor pro děti a animátor pro dospělé.

Animátor pro děti se stará o veškerý dětský program – kreativní dílny, hry, dětskou diskotéku a další... Smlouva určuje, zda a v jakém rozsahu nese animátor zodpovědnost za dítě. Animátor pro dospělé organizuje všechny aktivity programu pro dospělé – turistika, sporty, fitness a další... Další profilace animátorů vznikly na základě programových aktivit např. sportovní animátor, animátor večerních aktivit, turistický animátor...

Charakter cílové skupiny animací se skládá z širokého spektra hostů ubytovacích zařízení. Je nepřímě propojený s motivy dovolené. Důležitým aspektem pro cílovou skupinu animací v cestovním ruchu je fakt, že se jej hosté mohou zúčastňovat dobrovolně a nejsou do ničeho nuceni. Hosté chodí na animace, protože se chtějí bavit nebo něco prožít a s tímto očekáváním již na program přicházejí. Proto se jen velmi sporadicky vyskytují na animačním programu hosté, kteří nemají o animace vůbec zájem nebo působí jako rušivý element.

1.6 Autenticita a improvizace

Herec, jakožto jediná živá trojrozměrná rozumně myslící bytost na jevišti vytváří svou postavu a je hlavním aktérem vznikání iluze. Jeho tvorba probíhá v přítomném čase, je vždy jedinečná, a i když reprodukovatelná, tak nikdy neopakovatelná. Podmínkou jsou hromadně vnímající a vždy přítomní diváci. Bez nich herecova tvorba ztrácí veškerý smysl.

Principem celé herecké práce je záměrná volba k jednání. Herec svým činem vytváří nové tělesná já vycházející z dramatické postavy. Teprve prostřednictvím dramatické postavy ve spojení s dramatickým textem dané divadelní hry, může vyrůst nová fiktivní osobnost věrohodná do takové míry, aby uspokojila herce i diváka. Jeho aktivní tvoření pozorujeme v

celkové koncepci jednotlivých výrazových prostředků. Herectví spočívá v důvěryhodnosti vnitřní struktury hereckého výrazu.

Jelikož herec vytváří sám ze sebe, je herectví spjata jak s jeho vnitřní zkušeností, tak s vnější. Produkuje postavu, která je jeho vlastním dílem, jejíž látkou je on sám. Divadelní postava je dvojí. Dělí se na dramatickou a hereckou. Dramatická postava se řídí podle určitého dramatického textu. Jedná se tedy o fiktivní literární předmět. Herec ztvárňující dramatickou postavu se řídí dle dramatického textu a hraje na základě charakteru dramatické postavy. Naopak herecká postava je dílem hercovým. Je v ní obsažen samotný herecův charakter, jeho vnitřní já. Obsažení vlastních vnitřních zkušeností dává dílu originalitu, jelikož každý člověk je jedinečný.

Herecká postava na jevišti je individuálním hereckým dílem herce. Společně se všemi herci vytvářejí dramatický děj skládající se z dramatických postav. Touto kolektivní prací se jednotlivá umělecká díla stávají dílem dramatickým. Divák na základě spojení herecké a dramatické postavy vnímá na představení osobu dramatickou.

Herec jakožto tvůrce nesmí být na jevišti viděn. Jeho dílo (herecká postava) je pro diváky znakem dramatické osoby. Herec, který ji vytváří je původcem tohoto znaku. To, co divák vnímá z představení tudíž není herec, ale herecká postava. Herecká postava je představující, dramatická osoba je představovaná a herec je umělec, který je za tím vším a který pomocí herecké postavy zobrazuje dramatickou osobu. Za daných okolností je hercovo hraní hlavním aktérem v procesu vytváření požadované divadelní iluze. Herecké umění prošlo dvěma zásadními proměnami. A to mezi uvažováním o spojitosti herce, jakožto člověka tvořícího ze svého nitra. Nebo z hlediska herecké/dramatické postavy, tvořící na základě řemesla.

1.7 Improvizace

Moderní divadla, novodobé autorské hry a alternativní přístup autorů k tvorbě je dnes, v rámci divadelní struktury, čím dál tím více nakloněn k improvizaci. V mnohých případech vznikají inscenace, dialogy a utváření charakterů postav právě pomocí prvků improvizace. Všeobecně vzato se improvizace, ať už během procesu tvorby, anebo přímo v průběhu představení stává stále častěji uplatňovaným způsobem práce mnoha autorů - interpretů.

Podle jedné z definic lze improvizaci považovat za jakýsi tvůrčí projev nebo výtvar bez předchozí přípravy. Toto tvrzení je však možno vztáhnout na jakýkoliv obor lidské činnosti bez ohledu na jeho uměleckou hodnotu. Schopnost improvizace se může vztahovat k mnoha odlišným a různorodým oborům lidské činnosti přes všechny umělecké, vědecké, psychologické, vzdělávací, akademické či neakademické disciplíny. Pravdou ale zůstává, že nejrozšířenější a nejvíce uplatňovaná je improvizace právě na poli zábavního umění.

Improvizace může být chápána též jako „přítomnost - bytí přímo v centru dění - v daný okamžik na daném místě“ z anglického „on the spot“ a nebo jako „mluviti spatra“ z anglického „off the cuff“. Spontánnost a přirozenost improvizujících umělců vytváří dojem

živého umění a stojí v opozici ke klasickému přístupu interpretace textu, písni, notového zápisu či choreografie. Zároveň napomáhá ke vzniku nových vzorců myšlení, nových postupů, struktur a způsobů, jak k té či oné dané umělecké oblasti a činnosti přistupovat. Vždy ale záleží především na schopnosti improvizace autora - interpreta.

Pokud hovoříme pouze o divadle samotném a o improvizaci divadelní - herecké, je z hlediska autora - herce velmi podstatné, do jaké míry dokáže on sám autenticky a spontánně reagovat a „brát do hry“ impulsy přicházející během představení, ať už od diváků, či z jeho vlastní iniciativy. Hercova schopnost improvizovat může v konečném důsledku zásadně ovlivnit průběh nebo alespoň spád a tzv. timing celé inscenace. Není však pravidlem, že improvizace schopný jedinec dokáže „zachránit“ špatně strukturované představení a naopak - nelze vyžadovat po herci, aby v rámci dané struktury improvizoval, pokud na to nemá dostatečné vlohy a nadání.

Důležitou vlastností každého „improvizátora“ je přisvojení si schopnosti naslouchat sám sobě. Být autorem - interpretem a posluchačem zároveň. Dokázat selektovat, hodnotit a tvarovat své nápady dříve, než jsou uskutečněny. Nutnost vnímat neustále své okolí, reakce diváků a tempo – rytmus celé inscenace patří neodmyslitelně ke každé improvizaci. I když se na první pohled mohou zdát tato „pravidla“ pro mnohé herce omezujícími, ve skutečnosti však sebereflexe a sebekontrola jsou mnohdy právě onou zárukou kvalitního a správně načasovaného představení a herectví samotného. Mnozí interpreti disponují vrozeným citem pro improvizaci a dokáží tedy podvědomě vnímat veškeré okolnosti a reakce během hraní, a tedy se jim i přizpůsobovat. Právě zmiňovaná reakce diváků na improvizaci jakéhokoliv druhu je jedním z faktorů ovlivňujícím další průběh celé situace.

Stává se běžným jevem, že půjde-li divák třikrát na stejné představení, které je založené zcela na improvizaci nebo alespoň prvků improvizace využívá, může se mu zdát, že se mnohé vtipy, hlášky, dialogy či celé situace opakují. Díky tomu lze jednoduše nabýt dojmu, že se nejedná o čistou improvizaci, ale o již předem přichystané a nazkoušené představení. Je pravdou, že dosáhnout tvaru čisté improvizace je v praxi takřka nemožné a vždy se s opakováním v rámci improvizace alespoň do určité míry setkáme. Nelze tedy hovořit o každé nové improvizaci jako o něčem doposud nedotknutém, znovuzrozené a tedy čistém. Existuje však určitým způsobem velmi blízká forma čisté improvizace, čímž je dialogické jednání.

Dialogické jednání je cvičení neboli „zkoušení si“ založené na schopnosti vytvoření si veřejné samoty, ve které jedinec posléze vede dialog se svým vnitřním partnerem. Osoba, která si zkouší si nic dopředu nepřipravuje. Činí a říká vše, co má právě na mysli. Neselektuje své nápady a myšlenky, přemýšlí nahlas a vychází ze sebe. Je podstatné odstranit recenzenta svého vlastního myšlení a nechal volný a svobodný průchod všem nápadům, náladám a pocitům.

Ač není dialogické jednání v žádné z definic charakterizováno jako druh improvizace, lze logiky usoudit, že s ní má určité principy podobné. A právě dialogické jednání umožňuje to, co improvizace nebo spíše její autoři - interpreti často nevyužívají. Možnost okomentovat své chování v rámci jednání se jeví jako vhodná varianta především ve chvílích, kdy se

například improvizace nevyvíjí tak, jak by měla. I v okamžicích, kdy si je herec vědom svého vlastního cyklení, může vnitřní komentář posloužit jako vhodná sebereflexe.

1.8 Vyjadřovací prostředky herce

Vyjadřovací prostředky jsou základním nástrojem herce. Pokud by se herec nevyjadřoval, divák by se od něj nic nedozvěděl, a tudíž by pro něj herecův projev ztratil jakýkoliv smysl. Funkcí vyjadřovacích prostředků je tedy vyjádření, nebo předpokládáme-li, že zde bude i vůle sdělit něco druhému subjektu, potom by se dalo hovořit o funkci uskutečnění jedné z částí komunikace. 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. Vyjadřovacím prostředkem člověka, ale také konkrétněji herce, je v první řadě tělo, umožňující pohybové, hlasové, a tedy i jazykové sdělení (případně také textové kódování či manipulaci s libovolným materiálem).

Předpokládejme tedy, že druhým vyjadřovacím prostředkem je „jednání“ (ve smyslu konání, činění). Předpokládejme tedy dále, že vyjadřovací prostředky mají dvě složky a sice „tělo“ jako fyzickou složku a „jednání“ jako psychickou složku. Zatímco nástrojem první složky vyjadřovacích prostředků – těla – může být hlas, pohyb (také v případě textového značení), gesto, mimika nebo jiné libovolné použití těla, nástrojem druhé složky vyjadřovacích prostředků – jednání – bychom mohli označit dílčí „čin“. Pokud bychom vycházeli z citátu Ludwika Wittgensteina „i slovo je čin“, snad bychom mohli do této „druhé složky“ zařadit také další nástroj vyjadřovacích prostředků – slovo. Při tom všem bychom ještě mohli hovořit o zákonu psychosomatické jednoty (nebo také „zákonu korespondence“ Françoise Delsartra), který nás přesvědčuje o tom, že každé funkci intelektu odpovídá jistá funkce těla – při tomto tvrzení bychom mohli také předpokládat, že každá ze zmíněných dvou složek existuje za doprovodu složky druhé, a že není možné je od sebe oddělit.

KONTROLNÍ OTÁZKA

- 1) *Co je to mimesis?*
- 2) *Co je to kulturní animace?*

SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola pojednává o divadelní iluzi a její funkci, nápodobě v divadle, animační kultuře – edukační a zábavní, konkretizuje osobnost animátora a jeho paralely k herci, popisuje autentičnost a improvizaci jako důležitou složku hereckého a animačního procesu.

ODPOVĚDI



1) Pojem mimesis se nejběžněji překládá jako nápodoba (přírody). Rovněž může znamenat představení či vyjádření pravděpodobnosti. Neboli umělecké napodobení reálných či fiktivních postav a jejich jednání.

2) Kulturní animace jsou doplňkové služby pro návštěvníky především ubytovacích zařízení a zábavních a kulturních středisek.

2 HERECKÁ PRŮPRAVA ZALOŽENÁ NA VNĚJŠÍ TECHNICE. VĚDOMÉ DÝCHÁNÍ.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Student je v této kapitole obeznámen s užívaným termínem „vnější technika“. Pro doplnění jsou uváděny i příklady konkrétních přístupů hereckých teoretiků. Dále se tento text věnuje práci s dýchacím svalstvem a také obecně dech, jeho vlivu na emoce, mluvidla a tělo celkově.



CÍLE KAPITOLY

Student

- je obeznámen s vymezením pojmu vnější technika
 - student dokáže pojmenovat jednotlivé složky vnější techniky
 - rozumí vlivu dechu na jednotlivé části těla i psychiku (propojení s emocemi)
 - zvládne definovat, co je to bránice a jak je potřeba ji využívat a ovládat pro správnou hereckou techniku
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

vnější technika

ztělesňování

dech-tón-hlas

dýchací svalstvo

bránice

frázování

2.1 Vnější technika

Vnější technická průprava je základem jeho výchovy. Herec se nejprve musí naučit ovládat své svalstvo. K tomu je zapotřebí znát svalovou soustavu, neboť je důležité vědět, kterou část těla určitý sval ovládá (především v technice mimického svalstva). Jeho pohyb

musí být výrazný i proměnlivý, jeho klouby ohebné a šlachy pružné, a jeho nervy i svaly musí citlivě reagovat na každý duševní popud, aby slova nevycházela pouze z úst, nýbrž z celého těla. Herec si pomáhá tělesnou výchovou a různými cvičeními. Doporučuje se například tanec či gymnastika; dále cvičení svých pohybů před zrcadlem. Druhým stupněm studia je ovládnutí hlasu, ke kterému patří obecná technika správného vyslovování (znalost tvoření jednotlivých hlásek, vytváření plného a čistého zvuku, rozlišování hrdelních hlásek, hospodaření s dechem). Mimoto se musí naučit hudební kultuře hlasu. Herec se má naučit ovládat svůj hlas za pomoci systematických cviků. Měl by mluvit přirozeně a jasně i v jiných tempech, rytmech a různě položených intonacích tak, aby jeho projev odpovídal dramatické postavě. K tomu mu dopomáhá například cvičení zpěvem.

Stanislavskij si byl vědom důležitosti ztvárnění vnějšího fyzického projevu role. Cílem ztělesňování, tedy vnějších technik, je „učinit neviditelný tvůrčí herecův život viditelným“, a sice prostřednictvím hlasu, dikce, rytmu, výrazu těla a v neposlední řadě pohybu. Začátkem přesvědčivého vnějšího ztvárnění je charakterizace. Ačkoli nejsnazším způsobem proměny zevnějšku je práce maskérů a kostymérů, jedná se jen o část změn, které musí herec podstoupit.

Pokud již úspěšně proběhlo psychické sblížení s postavou, vnější prostředky vyjdou u nadaných herců z nitra samy. Je-li aktér méně nadaný, měl by postavu přijmout jako své druhé já, jakési alter ego, s nímž žije každodenní život, ale představuje si, jak by danou situaci řešila postava, jak by chodila, co by měla na sobě nebo co a jak by říkala. Masky a kostýmy dávají člověku odvahu odhalit skryté instinkty a povahové rysy, obnažit nejintimnější stránky vlastní duše. Sama charakterizace je maska, za kterou se herec-člověk může skrýt a udělat jménem cizího člověka, co by sám neudělal.

2.2 Dech

Vladimír Levi, ve své knize „*Umění sebevlády*“, nazývá dech „hudbou našeho bytí“. Dech a tep jsou rozhodujícími složkami v případě našeho jednání ve společnosti. Vždy, když se nějakým způsobem chystáme ke změně své činnosti, dochází také ke změně dechové. Dech je prostředkem k přenosu emocí. Souvisejí s ním hlasové projevy, kterými jsou např. smích, pláč atd. Na dechu jsou založena i mimicko-emocionální gesta.

Pokud chceme regulovat řeč, musíme regulovat také dech. Tato regulace může probíhat jen do určité míry. Hlubokým a intenzivním dýcháním je možné ztratit vědomí. Stejně tak si můžeme ublížit i zadržováním dechu.

V. Levi hovoří o souvislosti dechu a hlasu, tonu a emocí. Nabízí cvičení těm, kteří při nervozitě ztrácejí hlas nebo trpí neurotickým zajíkaním. V takových případech je nutné „sprátně se“ se svým vlastním hlasem, abychom získali sebevědomí. Autor uvolňuje plíce, krk a hrdlo, a napětí dává do bránice, břicha a dolní části hrudního koše. To vše na základě říkání samohlásek „a-a-a“, „o-o-o“ aj., a souhlásek „m-m-m“, „n-n-n“ atd. Další částí tohoto

cvičení je, v různém tempu a síle opakovat slova, která odpovídají stavu, do kterého se chceme dostat (např. radost, slunce, láska).

Je neuvěřitelně podnětné objevovat a uvědomovat si, jakým způsobem a v jakých situacích se objevuje napětí ve svalech i v našich vnitřních orgánech, a jak při tom dýcháme. Můžeme tak pozorovat, že strach je spojený s napětím v břiše, v krku, čelistech, hrudi a rukou, nadechujeme se velmi mělce a prudce vydechujeme. Celkový mluvený projev je tím pádem nevyrovnaný, strnulý. Smutek se pojí s křečovitostí a pocitem prázdnoty v břiše. Netrpělivost se projevuje dechem, který je trhaný, nekoordinovaný a napětí cítíme v přední části hrudníku. Láska je projevem duševní pohody s klidným a hlubokým dechem. Každý z nás může na sobě objevit spoustu dalších nuancí. Stačí se naučit pozorovat sám sebe. Nadhled, který pocítíme sami nad sebou, uplatníme při ztvárnění herecké postavy.

2.3 Dýchání a práce bránice

Princip napětí a uvolnění ovlivňuje funkci bránice, dýchacího a hlasového ústrojí. Při silném prožívání může dojít ke křeči ve svalstvu, spojeném právě s hlasem a dýcháním. Technika tzv. frázování souvisí se správným nádechem a následným průběžným dýcháním. Tato technika nám může zabránit nadechovat se více, než máme, a naučit nás brát si dechu jenom tolik, kolik potřebujeme. Při frázování se můžeme naučit bránici „vtahovat“ dovnitř a ne „vyvalovat“. Když máme v břiše pocit „sudu“ a nádech a výdech je nepřirozený, může to způsobit celkové uzavření hrtanu. Frázovaná technika dýchání souvisí s frázováním (členěním) textu. Může se stát, že se do mluvené fráze nadechneme víc, než je potřeba a zbývající dech tak zůstane do fráze další. V tu chvíli dochází ke konfliktu v tom, že proud vzduchu sice uchází, ale aby šel do další části myšlenky, na to už nemá potřebnou intenzitu. Tím může dojít k přepětí bránice a dýchacího svalstva a k celkovému dechovému zablokování. Při nácviu napětí a uvolnění v těle, jde o to plně si uvědomovat a později spojovat postavu s rozvojem napětí a uvolnění svalstva pohybového od napětí svalstva hlasového. Bylo by dobré, aby se herec naučil maximálně uvolnit bránici. Může být pro něj velmi přínosné naučit se diferencovaně rozpojit a později spojovat činnost svalstva dýchacího, krčního a svalstva, které slouží k hereckému výrazu. Abychom se naučili uvolňovat bránici, je dobré soustředit napětí do jedné části těla. Aby byl hlas znělý, je důležité vybudovat si oporu, do níž veškeré přebytečné napětí soustředíme. Oporou můžou být nohy, ruka, záda nebo také stěna. Řečníci se opírají o židli, zpěváci mívají ruku na klavíru (Pavarotti soustřeďoval napětí do kapesníčku, který neustále držel v ruce).

KONTROLNÍ OTÁZKA



- 1) Vnější herecká technika se zakládá na psychické nebo fyzické herecké práci?
- 2) Co je to frázování?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola shrnuje základy vnější herecké techniky, funkčnost dechu a hereckou práci s bráničním svalstvem.



ODPOVĚDI

1) Na fyzické.

2) Technika tzv. frázování souvisí se správným nádechem a následným průběžným dýcháním. Tato technika nám může zabránit nadechovat se více, než máme, a naučit nás brát si dechu jenom tolik, kolik potřebujeme.

3 PRECIZNÍ VÝSLOVNOST. HLASOVÉ REJSTŘÍKY A ZPĚV.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tato část textu se věnuje rozlišení divadelní a civilní mluvy, znovu se vracíme k dechu a jeho potřebě ke správné technice a vyjadřování v rámci mluvy na jevišti. Nechybí krátká fyziologie hlasového ústrojí, artikulačních orgánů a rezonančních dutin. V této kapitole jsou osvětleny základní vlastnosti hlasu i artikulační srozumitelnost hercova projevu.



CÍLE KAPITOLY

Student

- je schopen rozlišit jevištní a civilní mluvu
- chápe, jak lidské ego pomáhá k herecké přesvědčivosti
- dokáže charakterizovat roli dechu u hereckého projevu
- dokáže dělit dech do základních třech typů
- umí popsat vznik tónů, určit zapojené orgány i definovat rezonanční dutiny
- zná základní vlastnosti hlasu
- rozumí důležitosti herecké artikulace



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

*civilní projev na jevišti hrudní, brániční a
hrudně brániční dýchání dechová opora
rezonanční dutina bas, baryton, tenor / alt,
mezzosoprán, soprán hlasový témbra
hyperkorektní mluva*

3.1 Rozlišení jevištní a civilní mluvy

Jaký je tedy rozdíl mezi jevištní a civilní mluvou? Obrovský. Už v samotném principu a funkci, kdy civilní mluva je nepřipravená a spontánní. Naproti tomu jevištní promluva je vždy připravený celek textu. Jedná se o promluvu jednotlivých postav, což s sebou nese i určitá specifika. V první řadě myšlenka toho co chci sdělit v civilní mluvě, jde z mé hlavy, z mého pocitu přímo k posluchači. Naproti tomu text sdělovaný na jevišti je myšlenkou dramatika, přeformulovanou do slov a vět, které nejdříve rozluštil režisér a poté herec, který se onu myšlenku snaží sdělit divákovi co nejpřesněji a nejpravdivěji i když není na 100% jeho. Tím myslím, že některé pocity postavy a herce mohou být totožné, jsou zde však další pocity, podtexty a významy, které mohou být herci cizí nebo skryté. Je to pouze hercova nespontánní interpretace.

Při běžné civilní promluvě nejsou kladené tak vysoké nároky na samotnou mluvu. Mluvčí i posluchač jsou si obvykle blíže než herec a divák. Jsou na sebe lépe napojení a dávají si jasné impulzy, ze kterých jde vyčíst, zda posluchač rozumí sdělovanému textu či ne. Mluvčí může mluvit tišeji, nemusí si před tím posadit hlas, obvykle používá (naprosto spontánně) svůj přirozený tón a nepomáhá si výraznou artikulací. Posluchač navíc může mluvčímu odezírat ze rtů. Když něčemu opravdu nerozumí, je možné mluvčího zastavit a zeptat se ho na detaily nebo se nechat část promluvy zopakovat. Naproti tomu na jevišti má herec pouze jednu šanci: napoprvé sdělit text tak, aby ho pochopil kolega herec i divák. A zde se vracíme k tomu, co bylo na začátku. Promluva na jevišti je věcí připravenou. Herec má možnost si během zkoušek svůj text a jeho promluvu připravit tak, aby mu divák napoprvé porozuměl.

Často se setkáváme s pojmem „civilní projev na jevišti“. Jedná se o termín, který je často stavěn do kontrastu se správnou technikou mluveného slova. Herecký projev by ale neměl být stejný jako civilní mluva. Neměli bychom naturalisticky kopírovat civilní mluvu a převádět ji na jeviště, neboť takový projev by určitě byl nezajímavým, mdlým a zdlouhavým. Dnešní divadlo vyžaduje civilnost. Tj. přesvědčivé, sdělné jednání, které vypovídá o situaci, člověku a o vztazích. To všechno však můžeme skloubit s precizností mluvy a zanechat tak za sebou, pro diváka, umělecký zážitek.

3.2 Herec a rétor

Herecký mluvený projev je určující, je nutné osvojit si takovou techniku, která se v divákovi snaží vyvolat dojem přirozenosti. Řečnické anebo herecké umění selhává v tom okamžiku, kdy je charakteristický řečový styl, uměle utvářený prostřednictvím rétoricko-hereckého zácviku (řecky: askésis), posluchačem či divákem rozpoznán jako umělý. V Aristotelově Rétorice je psáno: „rétorika jest schopnost vypořádati možnou přesvědčivou stránku každé jednotlivé věci“, každý herec musí být i schopný rétor.

Na základě „nezměrného ustavičného zacvičování“ vypracovaný charakteristický styl tudíž slouží na jedné straně k ustanovení co možná nejdokonalejší iluze přirozenosti, na straně druhé a prostřednictvím toho k přesvědčení diváka o své věci (to je buď o své věci, nebo věci, v jejíž prospěch hovoří, resp. jedná).

Nietzsche je přesvědčený, že hybnou pružinou většiny anebo všech našich jednání a zaujímáních postojů je egoismus, jež se rétor, jako i herec více méně úspěšně snaží „oklamat“ líčenou přirozeností svého řečnického anebo celkově hereckého projevu. Podle Nietzscheho nespočívá v lidské přirozenosti být soucitný, nejsilnější hybnou pružinu představuje naopak egoismus. Jestliže pak herci dokáží prostřednictvím charakteristického stylu, této umělým způsobem zhotovené přirozenosti, vyvolat v divákovi účast na věci, kterou buď zastupují, nebo chtějí sami prosadit, „obelhávají“ v podstatě (skutečně) přirozený lidský egoismus a zakládají v něm schopnost soucitu.

3.3 Hlas a dech

Dechové ústrojí a dech je pro herce základ celého mluvního projevu. Je to základní složka tvoření řeči. Správné dýchání ovlivňuje jak naši fyziologickou stránku, tak i naši psychiku. Nesprávné dýchání se tedy na jevišti může projevit různými bloky, nesprávnou mluvou či absencí autenticity hercova celkového projevu. Dobře ovládaný dech je naopak předpokladem zdravého a kvalitního hlasu a pozitivně se projevuje i v naší psychice či „dobré náladě“. Taktéž ovlivňuje celkovou kvalitu výslovnosti.

Dýchání je polomimovolní funkce. Můžeme je ovládat, ale jsou meze, za které naše vůle už nesahá. Například můžeme dech zadržet, ale v případě akutního nedostatku kyslíku se aktivuje násilný impuls, který je ovládan podvědomím a který nás donutí se nadechnout. Stejně tak extrémní překysličení, tzv. hyperventilace, má za následek omdlení, které spouští automatické, podvědomé mechanismy dýchání, které nedokáže lidská vůle ovládat. V každém případě by se ale naše fyziologické dýchání mělo krýt s významovou pauzou. Role dechu je ale mnohem složitější. Máme-li na příklad v textu delší pasáž, která musí být řečená v celku, musíme si do textu poznamenat mocnější nádech, stejně jako si to předepisují zpěváci. Tento nádech si musíme při domácích korepeticích textu nacvičit, abychom ho ovládali naprosto automaticky.

Jiřina Hůrková-Novotná a Hana Makovičková podtrhují význam dýchání pro herce, které by mělo být klidné, přirozené, rovnoměrné a nepozorovatelné. Rozčleňují dýchací proces do tří základních typů dýchání, podle toho, které svalové skupiny se zapojují: hrudní (kostální), brániční (abdominální) a hrudně brániční (kostoabdominální). V rámci herecké práce doporučují dech kombinovaný (hrudně brániční). Pracuje zde svalstvo hrudníku, mezižeberní a bránice v souladu se svalstvem břišním. Na první místo je kladena práce bránice.

Práce bránice a břišních svalů nám pomáhá k vytvoření tzv. dechové opory. Je důležitá z hlediska kvality výdechu, kvality hlasu a samozřejmě kvality mluvy jako takové. Pokud si vytvoříme správnou dechovou oporu, dokážeme při výdechu udržet dechové ústrojí co nejdéle ve vdechové pozici a tím celý výdech zpomalíme. Dechová opora má také velký vliv na hlasový začátek. Jde o to, abychom zbytečně s dechem na začátku mluvení neplýtvali. Ideální je začít mluvit měkce, tzn. nezačít prudkým dechem, ale promlouvat plynule do výdechu. Hlas tak není dyšný ani šelestivý. V rámci dechové ekonomie je nutné pracovat s tzv. přídechy. Neměli bychom mluvit až do úplného vyčerpání.

3.4 Hlas a jeho vznik

Na činnost dechu a dechového ústrojí navazuje hlas a ústrojí hlasu. Jeho základní složkou je hrtan, který se skládá z chrupavek, vazů, svalstva a sliznice. Nejdůležitější částí hrtanu, z hlediska vzniku hlasu jsou hlasivky. Jsou to dva pružné vazy pokryté sliznicí. Těmi prochází výdechový proud z plic, který je rozkmitán a tím vznikne první zvuk – hlasová hmota. Je to ale syrový zvuk, který zní „řezaně“. Lidskému hlasu se zatím ještě nepodobá. Je však jeho podstatnou součástí. Nazýváme ho „tón základní“. Ten poté putuje dále přes nadhrtanové rezonanční dutiny. A právě zde získává vlastnosti lidského hlasu. Ozvuky v rezonančních dutinách dávají hlasu jeho sílu a individuální zbarvení. Můžeme tedy říci, že rozhodujícími složkami pro tvorbu lidského hlasu jsou hrtan, ústrojí v něm uložené a nadhrtanové, rezonanční dutiny.

Na tvorbu hlasu a jeho zbarvení má však vliv celá řada dalších míst, kde hlas vibruje a rezonuje. Těmto místům říkáme „rezonanční dutiny“. Právě ony určují kvalitu hlasu. Některé dutiny pracují automaticky a bezděčně, s jinými však můžeme vědomě pracovat. Rezonanční dutiny dělíme na: hlavové, střední a prsní. Mezi hlavové rezonanční dutiny patří dutina čelní, dutina kostí klínové, dutina čelistní a sklípky čedičné (mezi ocníčovými dutinami). K jejich ozvučení dochází chvěním tvrdých částí lebky. Jsou-li rozehvěné, poznáme lehkým pohmatem prstů u kořene nosu. Střední rezonanční dutina je pro herce nejdůležitější. Všechny hlasy se totiž školí právě od střední polohy směrem výše k hlavové poloze nebo hlouběji k prsní poloze. Správné posazení hlasu ve střední poloze nám tak umožňuje i rozšiřování hlasového rozsahu a propojování všech 3 rezonančních skupin. Do středních rezonančních dutin řadíme např. dutinu ústní. Zde dochází k největším změnám, neboť právě ústy dokážeme hýbat tak, že můžeme vědomě měnit její tvar, velikost, vzdálenost čelistního úhlu atd. Vliv na rezonanci mají i tvrdé a měkké patro, jazyk a také zuby. Měkké patro odděluje dutinu ústní od další rezonanční dutiny – nosní. Zde se vytváří hlásky M, N a Ň, včetně zadopatrového nazálního N před písmenky K a G (např. ve slovech kongo nebo branka). Pro správnou funkci nosní dutiny je třeba patrohltanový závěr. Ten, v případě nefunkčnosti, vytváří nazální zbarvení hlasu. To znamená, že hlas je huhňavý a dikčně špatně členitelný. Mezi nejznámější hlas, který má nazální zbarvení je hlas Vlasty Buriana. V běžném životě se s nazálním zbarvením můžeme setkat např. i u lidí, kteří mají velkou rýmu.

Poslední z výčtu rezonančních dutin je dutina hrudní. Je to prostor pod hlasivkami (průdušky, průdušnice a plicní sklípky) a prostor horní části hrudního koše. Tato dutina výrazně rezonuje u lidí klenutým hrudníkem a zdravými plícemi. Pro správné rozeznění hlasu je také potřeba plně rozeznít tzv. masku, což je dutina ústní, nosní a některé dutiny hlavové. Ty nám vytvoří tzv. přední oporu, díky které je hlas nosnější, znělejší a dobře slyšitelný v prostoru.

Jak jsem zmínil výše, kromě délky hlasivek (bas má 23-25 mm, baryton 21-23mm, tenor 18-22mm, alt 17-19mm a soprán 14-19mm) mají rezonanční dutiny zásadní vliv na výšku, sílu a zbarvení hlasu. Dutina, která nejlépe ozvučuje hlas a která při tvoření hlasu převažuje, určuje hlasový rejstřík jedince. Takto rozlišujeme 3 základní zbarvení lidského hlasu. U mužů to jsou bas, baryton a tenor, u žen potom alt, soprán a mezzosoprán. Stejně tak fungují například housle. Samotné struny by nevydaly zajímavý zvuk. Avšak díky korpusu houslí máme možnost slyšet tento zajímavý nástroj. Od korpusu se totiž odráží zvukové vlny. Díky tomu je korpus houslí takovými rezonančními dutinami pro housle.

3.5 Vlastnosti hlasu

Hlas určují jeho 4 základní vlastnosti. Jsou to výška, síla, barva (témbr) a tempo. Výška je dána napětím a počtem hlasivkových kmitů za vteřinu. Má však na ní vliv i síla výdechového proudu. Čím více výdechového proudu projde hlasovou štěrbinou, tím je hlas vyšší.

U síly hlasu je zásadní velikost a rozevření hlasové štěrbiny a síla výdechového proudu. Síla hlasu souvisí s celkovou fyzickou zdatností. Měla by být přiměřena prostoru. Sílu hlasu můžeme sami kontrolovat a korigovat a regulovat. Neměli bychom však docházet do extrému a hlas přepínat, neboť ho tím poškozujeme. Zejména, není-li hlas posazený nebo je-li posazený nesprávně. Lepší stupeň hlasové síly však můžeme dosáhnout i přesnou a pečlivou artikulací.

Barva (témbr) je velice individuální věc. Každý člověk má jinou barvu hlasu. Ta závisí na počtu, síle a výšce svrchních tónů hlasu, což jsou tóny, které vznikají v nadhrtanových dutinách. Barva dále závisí na rozeznění jednotlivých rezonančních dutin, na kmitání hlasivek a v neposlední řadě také na psychice jedince. Ta ovlivňuje hlas a technickou stránku tvoření hlasu. V případě nějakého psychického problému dochází k tzv. „inervaci“, kdy nervové centrum vyšle svalům impulzy, jenž znehodnotí barvu jedinceva hlasu. Hlas se může u lidí postupem času i měnit (staroba, puberta, kouření, psychická nepohoda atd.).

Individuální tempo každého člověka je podobně jako barva velmi závislé na psychické kondici a psychickém založení jedince (cholerik, sangvinik, flegmatik, melancholik). Je však také závislé na dané situaci, je-li nebezpečná, poklidná atd.

3.6 Artikulace

Artikulace je základní podmínkou srozumitelnosti hercova projevu. Je to přesné tvoření jednotlivých hlásek mateřského jazyka, které napomáhá rozdílnosti jednotlivých zvuků. Rozdíl mezi civilní a hereckou artikulací je už v samotném smyslu promluvy. V civilní mluvě není na člověka kladen nárok na přesnost a preciznost neboť jde především o samotné sdělení. Kromě toho nám obvykle posluchač naslouchá zblízka a může nám odezírat ze rtů. Naproti tomu herecká mluva s sebou nese řadu specifíků. V první řadě musíme počítat s větším prostorem a také s větším množstvím posluchačů. Navíc jevištní mluva je stylizovaná a musíme ji v konvencích hry naplnit. Proto je nezbytné, aby hercova promluva byla, co možná nejdokonalejší i po stránce formální.

3.7 Artikulační orgány

Samotná řeč vzniká v rámci artikulačního ústrojí, do kterého patří dutiny ústní, nosní a hrdelní. Pro přesnou artikulaci je důležitá především dutina ústní, která je pro vytváření správných hlásek nejvíce elastická a dá se nejrozmanitěji obměňovat. Neméně významné jsou však i hlasivky. Artikulační orgány můžeme rozdělit do dvou skupin. Hranice mezi nimi však není absolutní.

První skupinou jsou pasivní artikulační orgány. Ty spolu tvoří souvislou soustavu, která je oporou aktivním orgánům a na níž se činnost sama provádí. Pasivní soustavu tvoří z větší části strop dutiny ústní – horní zuby, tvrdé a měkké patro. K pasivním artikulačním orgánům však někdy

řadíme i horní dásně a zuby jako takové. Pasivní soustava je místem pro oporu jazyka při artikulaci a také pro opírání hlasu v masce. Je to těžiště artikulace.

Druhou skupinou jsou pak aktivní artikulační orgány. K nim patří rty a také spodní čelist. Ta se při tvoření hlásek pohybuje buď nahoru a dolů (tzv. čelistní úhel) nebo mírně dopředu. Někdy se stává, že místo správného pohybování čelisti, mluví přehnaně artikuluje rty. Tomu se říká „hyperkorektní mluva“. Ve výčtu aktivních artikulačních orgánů nesmíme opomenout jazyk. Ten je totiž ze všech mluvidel nejpohyblivější. Také se jeho činností vytváří největší počet hlásek a proto je z výše zmíněných i nejdůležitější. Artikuluje špičkou, okraji, hřbetem a kořenem.



KONTROLNÍ OTÁZKA

- 1) *Jaké je ideální typ dýchání pro hereckou práci?*
- 2) *Jaké jsou aktivní artikulační orgány?*



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se zabývá hlasovým ústrojím, vznikem zvuku, jeho závislosti na dechu a artikulaci.



ODPOVĚDI

- 1) Kombinovaný (hrudně-brániční).
- 2) Rty a spodní čelist.

4 HERECKÉ POJETÍ POHYBU

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Herecký pohyb je jednou z jeho nejvýraznějších vyjadřovacích prostředků. V textu níže se student dozví, jaký význam má fyzické bytí herce na jevišti a jak je vnímáno publikem. Definiuje základní herecký nástroj, a to hercovo tělo, i jeho užití – pohyb, gesto, mimika a mnohem více.

CÍLE KAPITOLY



Student

- je schopen charakterizovat hercovu fyzickou stránku
- chápe, jakým způsobem herec komunikuje s divákem skrze své tělo
- rozumí, proč je důležité střídání napětí a uvolnění

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



hercovo tělo, gestika, mimika

vzhled jako identita tělo jako

nástroj ke komunikaci výrazové

napětí

správné držení těla

4.1 Fyzický vzhled a pohyb

Vlivem naší kultury máme tendenci si s určitými fyzickými charakteristikami asociovat vlastnosti osobnosti, proto například blondýny budou častěji považovány publikem za naivní a něžné, zatímco při pohledu na hnědovlasou ženu si představí vášnivou dračici. Tato úvaha se mnohdy odehraje nevědomě a pouze na základě symbolických významů barev a jiných znaků. Toto přiřazování herců k určitým předem daným typům však může výrazně redukovat jejich profesní možnosti. Navíc je jasné, že fyzický vzhled se v dnešní době dá velmi jednoduše zkreslit barvením vlasů, make-upem a plastickými operacemi. O to více se však stává součástí identity daného člověka a napomáhá stylizaci, která je pro hereckou práci také velmi důležitá. Stejně tak je možné léky a jinými chemickými preparáty ovlivňovat naše vědomí a způsob, jakým se navenek projevujeme, jak se chováme. Také u herců se dá osobnost a vzhled těmito způsoby ovlivnit a

poupravit ve prospěch role, případně idolu, který se herec pokouší vytvořit. To také otevírá otázku, co všechno je součástí vlastní identity a co už je za její hranicí. Pokud tedy herec od přírody něčím vyčnívá, je moc vysoký, moc hubený, přitažlivý nebo nevýrazný, dopředu to omezuje jeho repertoár a předem určuje, jaké role bude hrát. Snad ještě více se to týká herců filmových, protože záběry na kameru dokážou zachytit i velmi drobné detaily, kterých si publikum v divadle nemusí vůbec všimnout. Čím jsou navíc tyto tělesné dispozice výraznější, tím větší hrají roli.

Hlavními nástroji, které herec při svém povolání využívá, jsou mimika a gesta. Využívá své tělo a jeho pohyby jako jednu z možností komunikace a předávání informací. Při běžném rozhovoru mimo jeviště se neverbální způsoby komunikace postupem času a rozvojem mluvené řeči přesunuly do pozadí. Proto je divadlo v tomto smyslu jakýmsi návratem ke kořenům. Pro herce je přirozené využívat mimiku a tělesný výraz zejména proto, že jsou bezprostředně navázány na imaginativní myšlení. To dokazuje i níže zmíněné puzení k šaškování, které je pro herce v určitém věku typické.

4.2 Napětí a uvolnění

Schopnost zvládnout herecké výrazové napětí a uvolnění můžeme označit za základ z něhož herec vychází, aby mohl dosáhnout max. účinku svého hereckého umění na diváka. M. Mrázková upozorňuje na to, že herecký pohybový výraz je jiný než výraz u civilního člověka. Ten se, při psychicky vypjatých situacích, dostává do celkového tělesného napětí, někdy až do křeče. Může to dojít tak daleko, že není schopen mluvit a pohybovat se. Křeč mu může dokonce zabránit v dýchání. Toto by si ovšem herec, při ztvárnění postav ve stejně psychicky vypjatých situacích, nemohl dovolit.

Na diváka je možno působit pomocí podmíněných reflexů. Chcete-li např. na diváka přenést úlek, není nutno, aby úlekově strnulo celé tělo herce, stačí, když strne jen výrazová část, mimické svalstvo nebo jedna ruka, ostatní tělo je v uvolnění a připraveno k další herecké akci.

4.3 Správné držení těla

Obecně se klade nesmírný důraz na správné držení těla. Je to nejen základní předpoklad herce pro pohybový herecký projev, ale také jeden z předpokladů lidského zdraví. Správné držení těla nám zajišťuje optimální funkci vnitřních orgánů, zbavuje deformace páteře. Pokud herec trvale nedrží své tělo dobře, může docházet k nesprávnému rozdělení napětí. Nemůže tak docházet k rovnoměrné výměně energií mezi ním, jako organismem, a okolním světem. Herec se může cítit více vyčerpaný, protože zbytečně akcentuje některé části těla. Proces dýchání v tu chvíli nemůže dobře fungovat. Z tohoto základu vycházíme např. při změně dynamického stereotypu herce při vytváření postav lidí s psychickými nebo fyzickými zvláštnostmi. Pro vytvoření takové postavy mnohdy stačí typická důsledná změna přímého držení těla, které je nositelem hereckého výrazu

KONTROLNÍ OTÁZKA



- 1) Je herecký pohybový výraz stejný jako v civilním chování?
- 2) Je pro hereckou práci důležité správné držení těla?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola shrnuje ztělesnění a fyzičnost herce, jeho pohyb a obecně práci s tělem.

ODPOVĚDI



1) Ne.

2) Pokud herec trvale nedrží své tělo dobře, může docházet k nesprávnému rozdělení napětí. Nemůže tak docházet k rovnoměrné výměně energií mezi ním, jako organismem, a okolním světem. Herec se může cítit více vyčerpaný, protože zbytečně akcentuje některé části těla. Proces dýchání v tu chvíli nemůže dobře fungovat.

5 HERECKÁ PRŮPRAVA ZALOŽENÁ NA VNITŘNÍ TECHNICE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Celá tato kapitola se zabývá hercovou vnitřní technikou v mnoha podobách. Nejdříve je nastíněn obecně smysl vnitřní techniky a v dalších podkapitolách se pak student dozvídá konkrétně, jak hercova mysl pracuje a jak se formuje. Posledním tématem je také psychofyzická jednota, která je pro herce velmi důležitá.



CÍLE KAPITOLY

Student

- je schopen charakterizovat pojem vnitřní technika
 - rozumí výrazu ztotožnění
 - chápe, jaký význam mají pro hereckou práci představivost a soustředěnost
 - umí definovat, jakým způsobem může postava tvořit součást herce samého
 - zná termín emocionální paměť a její aplikaci
 - dokáže osvětlit přirozenou funkci psychofyzické jednoty
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

hercův vnitřní svět soustředěnost při

herecké práci herecká empatie,

přebírání emocí emocionální

angažovanost na roli emocionální

paměť psychofyzická jednota

5.1 Vnitřní technika

Zabývá se metodou herecké duševní práce. Herec se musí naučit vyvolat v sobě inspiraci, která je základem jeho hraní. Důležitou roli v metodě zaujímá podvědomí. To by mělo být v přímém spojení a spolupráci s vědomím. Pokud selže přirozenost, tedy podvědomé chování a reakce, je zapotřebí sáhnout po vědomí a přirozenost probudit s pomocí psychotechnických metod. Ty se opírají o dvě pravidla, z nichž je nutno vycházet, respektive s nimi počítat. Podvědomí nelze přikazovat, proto nezbyvá než přirozenosti připravit podmínky. Druhý zákon radí nepřekážet podvědomí, pokud se samo zapojuje do jednání. Během ztvárnění se musí herec s rolí sžít, tím se jeho výkon odliší od pouhého představení role.

Hercům na scéně vypomáhají tak zvané dané okolnosti. Těmi jsou fabule hry, její fakta, události, čas a místo děje, životní podmínky, režijní a herecké pojetí, inscenace, výprava, kostýmy a rekvizity, světla a zvuky atd.“ Všechny tyto dané okolnosti determinují hercovu práci a napomáhají podvědomí. Stejně funguje i slovo „kdyby“. Předurčuje jednání nebo reakci, se kterou je možné daný úkol sehrát. Například otevření dveří je jednoduchý manuální pohyb, ale kdyby za dveřmi stál šílenec, o němž víme, že utekl z blázince, ztvárnění tohoto aktu bude odlišné.

Stanislavskij chtěl, aby se herec s rolí ztotožnil. K tomu je ovšem potřeba víc informací, než kolik jich předkládá divadelní text, i kdyby byl doplněn autorskými či režijními poznámkami. Herec tak musí ve spolupráci s režisérem domyslet postavě minulost, budoucnost, záliby či životní zkušenosti. K tomu má posloužit představitost a fantazie. Obě jsou nepostradatelnou schopností dobrého herce. Typy představitostí rozeznáváme tři – iniciativní, která pracuje zcela samovolně a samostatně, druhou, které je nutno ukázat směr a sama bude pokračovat, a poslední, jež se i přes náповědu nerozvine. S třetím typem se herec stává loutkou režiséra a jeho tvůrčí práce absentuje. Přijímá-li herec z toho, co se mu ukáže, jen vnější, formální stránku, je to příznak toho, že mu chybí představitost, bez níž nelze být hercem.

Problém nastává u studia vnitřní techniky, kdy se má herec naučit nepoužívat své vlastní city při hře – inspiraci získá doma při studiu. City se za pomoci vnější techniky dokonale naučí a poté je na jevišti pouze okopíruje. V opačném případě se herec naučí používat svou vlastní vnitřní inspiraci v průběhu svého jednání, která se odvíjí od kontroly vnitřních citů.

Z historického hlediska tkví problém herectví mezi dokonalým technickým hraním a hraním na základě vlastních vnitřních pocitů herce, který vytváří svou postavu. Tyto protipóly ovládají divadelní umění do nynějška. Který z nich je z hlediska vzniku a působení iluze vhodnější? Následující kapitola nahlíží do hereckých prostředků technického, řemeslného herce Denise Diderota a na herce, kterýžto hraje na základě své vnitřní psychiky, a to za pomoci metody Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

5.2 Představitost a fantazie

Stanislavskij: „Představitost nám vyvolává to, co je, co známe. Fantazie to, co neexistuje, co ze skutečnosti neznáme. Fantazie všechno zná a všechno dokáže. Pro umělce jsou představitost a fantazie nepostradatelné.“ Kdykoli je herec na jevišti, měl by vnímat nejen okolnosti vytvořené

režisérem a výtvarníkem, ale současně své vlastní vnitřní děje. Tyto představy jsou nositeli emočního naladění a to vyvolává prožívání.

Prožitek se dostavuje na základě skloubení představy a techniky. Technika provokuje citovou složku, ale funguje zároveň jako „brzda“, která zpomalí atak na psychiku. Tou „brzdou“ může být i dech. Prožíváním bez „brzdy“ herecké techniky může vzniknout u herce nechtěné přepětí – „přetlak“ a tím mu způsobit závažné zdravotní komplikace.

Když se myšlenka tvoří na základě a současně s technikou, u herce dochází v psychofyzickém procesu ke konfliktu. Čím je větší konflikt v představitosti, tím vzniká větší aktivizace v jednání.

Je velký rozdíl pokud se věta řekne bez představy, pokud herec nejedná slovem. Divák nemá možnost porozumět tomu, co se v herci uvnitř odehrává, co si myslí. Když představa dokonale funguje, může se divákovi zobrazit celý hercův vnitřní svět.

Stanislavskij: „Zrakové představy mají schopnost vyvolat ozvěny v našem vnitřním životě, jinými slovy: mají schopnost navodit prožívání, které pak můžeme dále rozvíjet. A tuto schopnost mají nejen představy reálných předmětů, ale i představy fantastické. Proto je pro nás tak důležitá právě vnitřní pozornost, protože velická část tvůrčí práce ve zkušebně i na scéně probíhá v oblasti tvůrčího snu, v oblasti vymyšlených daných okolností.“

5.3 Soustředěnost

V běžném projevu člověka je soustředěná připravenost vnímána psychickým a motorickým napětím, která je mu vrozená. Projevit se může zvýšeným a škodlivým svalovým napětím.

Herec v rámci situace by měl věnovat stále soustředěnou pozornost k jednání. Měl by se naučit ovládat motorické uvolnění i při psychickém napětí. Bylo by proto nezbytné, aby přijal za vlastní právě tuto diskoordinaci neboli „střeh v klidu“. Pokud se tak nestane, jeho vnitřní aktivita může být neustále provázána svalovým napětím. Herecký projev tak ztrácí plastičnost a pohybovou diferenciaci.

Pokud se v hereckém výrazu objevuje zvýšené výrazové úsilí, není jistota v pohybu, držení těla je špatné, gesta a mimika jsou předimenzované, znamená to, že nefunguje vnitřní aktivita a herecké jednání je kompenzováno právě těmito projevy.

5.4 Emoce a empatie

Teprve skrze emoce vnímáme určitou situaci jako problematickou, jako něco, o čem jsme nuceni uvažovat a poté jednat. Znamená to, že díky emocím se dokážeme vciťovat do uměleckého díla. Na základě empatie jsme schopni v uměleckých dílech bezprostředně objevovat vlastní city. A spolu s Aristotelem by bylo možno říci, že jen umění, které emoce vyjadřuje, dokáže emoce také probouzet a díky empatii způsobit divákům katarzi (osvobodovat od přetlaku emocí, regulovat nežádoucí a očišťovat).

Ve vztahu k herectví zaujímá empatie jistou ústřední úlohu, jak nám to v souvislosti s Aristotelem ukázal tehdy ještě filozofující klasický filolog Friedrich Nietzsche. Jak řečník (rétor), tak také herec pracují s charakteristickým stylem, jenž pro ně utváří pole, na němž mohou svobodně rozvíjet tvárnou sílu řeči.

Práce s emocemi na jevišti není jednoduchá a emočnímu prožívání, potažmo empatii a vcítění, se nedá snadno naučit. Skutečný výbuch emocí na jevišti, například pláč, může působit až trapně. Mnohem působivější je emoční zdrženlivost a postupné vyvolávání napětí v divákovi, který pak může hercův záměr přijmout mnohem přirozeněji. V praxi tedy často můžeme vidět, že výrazné emoce nezachvacují herce, ale diváky (Šípek, 2010). Herec během představení dovoluje postavě vstoupit do sebe a přebírá její emoce, které se skrze něj mohou projevit. Bates toto chování připodobňuje k rozhovorům, které každý vede sám se sebou. Rozdíl je v tom, že ostatní si neuvědomují, že toto naše vnitřní já, se kterým rozmlouváme, existuje pouze jako imaginární konstrukt. Postava tvoří součást herce samého. Zároveň však Vostrý zdůrazňuje, že city, které vznikají na jevišti, nemohou být skutečné, protože na každý výbuch emocí navazuje nějaké jednání, které se tímto vyvolá. Pokud by se herec těmto afektům poddal, mohlo by dojít k nechtěným zraněním a jiným problémům.

S touto problematikou také úzce souvisí otázka, zda herec má být emocionálně angažován ve vztahu k roli, kterou na jevišti představuje, nebo zda si má držet spíše odstup. A je vůbec možné z pozice herce rozlišit, kde končí hraný pocit a vzniká reálná emoční reakce na podmínky, které jsou během divadelní hry vytvořené? Na tuto otázku hledal odpověď mimo jiné W. Archer, který na základě svého výzkumu pomocí dotazníku zjistil, že herci se více méně shodovali v tom, že jejich slzy, pot a další projevy emocí jsou skutečné. Na druhou stranu Donnellan píše, že herec by se neměl nechat strhnout emocemi, které přichází z jeho nitra, ale měl by se vždy nechat vést cílem. Tím, co chce divákovi zprostředkovat. Zde narážíme na problematiku představivosti a pozornosti, neboť herec musí uvěřit světu na jevišti stejně jako reálnému světu, jinak nebude schopen ke svému cíli směřovat a bude rozptylován okolnostmi kolem. O těchto zmíněných součástech osobnosti herce se budeme zmiňovat dále.

Důležitou emocí, vztahující se k herectví i k umění obecně, je láska. Podle Stanislavského je důležité, aby herec cítil k divadlu tolik neuhasitelné lásky, aby mu pomohla překonat všechny překážky, které se před ním budou v průběhu jeho kariéry neustále vynořovat. Bez lásky se podle něj tělo a mysl stanou pouhým nástrojem na vydělávání peněz. Herec pak funguje jen jako technik, ale nikdy se nebude moct stát pravým mistrem.

5.5 Emocionální paměť

Herec musí být schopen v určenou chvíli vyjádřit emoce své postavy. Podle Goldsteinové je klíčem k této dovednosti umění vyvolat a použít emoce z hercova skutečného života a s jejich pomocí vytvořit reálný obraz emocionálního prožitku postavy. Lee Strasberg tvrdil, že každý herec by měl mít repertoár 10 nebo 12 vzpomínek, které si může kdykoli vyvolat a na jevišti je využít ve svůj prospěch. Pro větší autenticitu projevu konkrétních emocí často herci během zkoušek také využívají metodu improvizace a trénují i nepsané scény jen proto, aby vyvolali potřebnou emoci. Fenomén, o kterém výše zmínění autoři hovoří, nazval Stanislavskij emocionální paměť.

Vyvoláním minulých pocitů dochází k jejich očištění od původních podnětů. Přesto však stále zůstávají pravdivými, pokud se objeví náhodně pomocí připravených okolností. Díky tomu jsou emoce na jevišti silnější než ty původní, které jsme prožili v běžném životě. Emocionální paměť se dá považovat za složitější než představivost. Právě Stanislavského vnitřní technika oddělení emocí od prožitku a používání vzpomínek má za cíl vyvolat spontánní jednání a současně uchránit herce samotného před diváky. Tato dovednost je ve většině případů založena na návyku, zlepšuje se cvičením a pro herce není vždy snadné balancovat mezi umělostí tohoto návyku a pravdou lidského prožitku.

5.6 Psychofyzická jednota

Výsledkem všech složek herecké techniky by mělo být vytvoření psychofyzické jednoty. Tzn. vše, co je prováděno fyzicky se stává výrazovým prostředkem. To vše by mělo být ihned propojováno i psychickým vnímáním (představou, myšlením, celkovou prací s emocionální složkou). Důležité je mít představu o postavě a postupně se dopracovávat „k představě o představě postavy“. V takovém případě je možné dokázat, že můžeme být schopni vnímat okolí a dané okolnosti právě z pohledu postavy a herecký výkon při propojení s technikou tak získává neuvěřitelnou plastičnost.

KONTROLNÍ OTÁZKA



- 1) Čemu by měl herec věnovat pozornost při hře?
- 2) Co je to emocionální paměť?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola shrnuje hereckou průpravu založenou na vnitřní technice, specifikuje fantazii, emoce, soustředěnost a dochází až k psychofyzické jednotě.

ODPOVĚDI



- 1) Herec v rámci situace by měl věnovat stále soustředěnou pozornost k jednání. Měl by se naučit ovládat motorické uvolnění i při psychickém napětí.

2) Vnitřní technika oddělení emocí od prožitku a používání vzpomínek má za cíl vyvolat spontánní jednání a současně uchránit herce samotného před diváky. Tato dovednost je ve většině případů založena na návyku, zlepšuje se cvičením a pro herce není vždy snadné balancovat mezi umělostí tohoto návyku a pravdou lidského prožitku

6 HERECKÉ OBĚVOVÁNÍ A VYJADŘOVÁNÍ SVÉHO VLASTNÍHO JÁ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Další kapitola se věnuje osobnosti herce, jak v jeho profesním, tak osobním životě. Je důležité systematicky oddělovat herce od jeho postavy, což bývá spojeno i s psychickou očistou herovy duše.



CÍLE KAPITOLY

Student

- chápe růst a vývoj identity herce
 - dokáže definovat vztah herce s jeho postavou, jeho spoluúčast na ní i její následné „svlečení“ po představení
 - je mu osvětlena profesní profilace herce
 - rozumí posunutí a překonání mnoha sociálních bariér, které herecká profese vyžaduje, na rozdíl od jiných zaměstnání
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

hercovo sociální já

identita postavy idol

6.1 Sociální Já

V souvislosti s identitou je třeba zmínit vývoj sociálního Já, které Frejka považuje, zejména u začínajícího herce, za velmi důležité. Tato součást hercovy identity se formuje již před započítím herecké dráhy a souvisí s tím, jak herec sám sebe vnímá. Zejména na počátku kariéry má velký vliv na formování sociálního Já obecenstvo svým potleskem a reakcemi na představení, podíl mají také kritici svými názory a recenzemi. Je upevňováno výrazovými prostředky, které herec používá pro komunikaci a prostřednictvím kterých realizuje sociální kontakty. Do sociálního Já patří i

předpoklad herce, že jeho jednání na jevišti bude ostatními nějakým způsobem interpretováno a touha, aby bylo pochopeno podle jeho záměru. Sociální chování je tedy výsledkem interakce mezi požadavky okolí a potřebami, individualitou a impulzy jedince.

6.2 Herec a jeho postava

Pro diváka je nemožné oddělit herce od postavy. Přestože se o to může snažit, představí si vždy postavu s hercovou tváří a jeho typickými vnějšími projevy. Více než u jakéhokoli jiného umění se v divadle setkáváme se ztotožněním se ztvárňovanou postavou. Herec na jednu stranu existuje uvnitř své postavy, přetěluje se do ní. Na druhou stranu ji zvnějšku hodnotí, řídí ji a kontroluje, zůstává tedy zároveň i mimo ni. Z toho vyplývá, že herec musí být schopen být postavou, zároveň zůstat sám sebou. Tento požadavek však klade na herce velmi vysoké nároky. Pokud se mu to nepovede skloubit, mohou vzniknout dva extrémy. Buď se hercova identita ztratí za podobou ztvárňované postavy, nebo se hercův výtvar od jeho civilní podoby nedá rozlišit. Herec jakoby si nasadil masku postavy, za kterou se schovává, nebo naopak plně rozvíjí své vlastní projevy a pocity. Pravým uměním je tedy tyto dvě tendence vyvážit. Autor však také uvádí, že byť by se herec ponořil do nitra své postavy sebevíc, stále zůstává sám sebou alespoň do té míry, aby měl radost z toho, jak se mu daří tento vnitřní obsah své postavy zprostředkovat divákům (případně aby trpěl tím, že se mu to nedaří).

Herec se však musí potýkat s identitou své postavy nejen během představení, ale i po něm. Často dochází k tomu, že se natolik vžijí do nějaké postavy, až poté mají problém přestat ji prožívat a potřebují nějaký čas, aby se znovu stali sami sebou.

Herec může být na základě určitých osobnostních předpokladů či fyzického vzhledu vybrán pro určitou roli, nebo se díky vlastnostem ztvárňované postavy zvýrazní určité hercovy osobnostní rysy. Buss a Briggs však ve své studii uvádí, že je to vždy osobnost herce, která dominuje identitě postavy.

6.3 Negativní aspekty hercovy osobnosti

K dalším faktorům, které se podílí na utváření hercovy osobnosti, patří stres, tréma, neuroticismus a zranitelnost, o kterých bude řeč v této kapitole. Herci jsou během představení pod velkým tlakem a mnohdy pociťují výrazný stres. Seton dokonce v souvislosti s nároky herecké profese hovoří o tzv. post-dramatickém stresu. Pro herce je náročné vyjadřovat emoce své postavy a brát na sebe její vlastnosti, rysy a způsoby projevu pokaždé, když se dané představní hraje. Prožívá s ní její traumata a bolesti, což může negativně ovlivňovat i jeho vlastní psychické zdraví. S hereckou profesí je také spojená velká nejistota a mnohými lidmi, i přes obdiv k umění herců, není tato profese považována za skutečné zaměstnání. Na zátěž herci často reagují nadsázkou a karikováním, což jim situaci ulehčuje. Účelem tohoto chování není druhého zesměšnit nebo bagatelizovat problém, ale chytit se něčeho známého a využít to pro zbavení se stresu.

Divadlo hercům také umožňuje ventilovat své napětí a vnitřní melancholické stavy, které by jinak mohly negativně ovlivňovat jeho soukromý život. Stres, který se s ním pojí, mnoho herců dokonce vnímá pozitivně, jako prostředek uvolnění a růstu. Během procesu stávání se někým jiným

na jevišti se totiž herec oprostí od svých problémů, někdy dokonce zapomene i na bolest s fyziologickým podkladem.

6.4 Pracovní a osobní život herce

Herec musí umět velmi citlivě pracovat s oddělováním svého osobního a pracovního života, protože často je jeho jméno veřejně známé a lidé touží po tom dozvědět se více o jeho soukromí. Zároveň se ale často diváci staví odmítavě k autentickým projevům hercovy osobnosti během představení a netolerují mu žádné výpadky z role. V praxi se můžeme setkat i s tím, že zejména filmové společnosti často vyvíjejí velký tlak na herce, aby nevystupovali na veřejnosti pouze jako lidé vytvářející postavu, ale aby byli vnímáni i jako jakýsi idol. Ten se snaží vytvořit pomocí reklamních kampaní. V těchto případech zveřejňování intimních detailů z hercova reálného života ubírá idolu na posvátnosti a nedotknutelnosti, zároveň jej však činí o něco lidštějším. Podle Šípka by však herec měl dbát o svůj soukromý život, protože se snadno může stát, že v porovnání s životem v oblasti umění a divadla rychleji vybledne.

Osobní život a divadlo se však do velké míry prolínají, protože herec si často uchovává část svého „divadelního Já“ i poté, co odejde z jeviště. Stejně tak se během představení mnohdy jeho osobnost a emoce prolínají s postavou.

KONTROLNÍ OTÁZKA



- 1) Je možné, aby divák ve své mysli během představení byl schopen oddělit herce od postavy?
- 2) Je možné, že má divadlo na herce terapeutické účinky?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola shrnuje osobnost herce, jeho profesní charakteristiku, předpoklady pro herecké povolání a úskalí této práce.

ODPOVĚDI



1) Primárně to není možné.

2) Ano, je to možné. Během procesu stávání se někým jiným na jevišti se totiž herec oprostí od svých problémů, někdy dokonce zapomene i na bolest s fyziologickým podkladem.

7 PRINCIPY STRUKTUROVANÉHO BUDOVÁNÍ HERECKÉ POSTAVY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tento text se již zabývá teorií vzniku inscenace z pohledu herce. Je zde objasněna práce na dramatické postavě, hledání jejích charakterových vlastností, pátrání v hercově emocionální paměti. Je zde také kapitola věnována Zichově teorii o pěti fázích utváření dramatické osoby.



CÍLE KAPITOLY

Student

- chápe oproštění herce od jeho vlastního stereotypního já
 - dokáže definovat vztah dramatické postavy a dramatického textu
 - umí popsat na Zichově příkladu vznik dramatické osoby
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

herecký stereotyp dramatická osoba

stylizace koncept postavy fixace a

automechanizace postavy

7.1 Herecký stereotyp

Podle Stanislavského:

„Při vytváření různých postav musí herec často do značné míry potlačovat svůj osobní stereotyp a má-li jeho postava „žít“, musí vytvořit dočasný stereotyp postavy s charakteristickým držením těla, chůzí, mimikou, gestikulací, stylem řeči a způsobem reakcí na situace divadelní hry.“

V hereckém jednání je důležité odpoutání se od svého vlastního stereotypu a naučit se jednat projevem jiného člověka. Pro herce může být proto velmi přínosné vnímání svého okolí, všímání si různých typů lidí a situací, ve kterých se nacházejí. Než ale herec přejde k vytváření postav odlišných, než je on sám, je nesmírně důležité poznat nejprve sám sebe, svůj vlastní dynamický stereotyp.

7.2 Dramatická osoba a herecká postava

Nezbytné pro dramatické dílo jsou dramatické osoby hýbající dramatickým dějem svým jednáním. Dramatické osoby jsou tedy herci, kteří ztvárňují osoby v dramatu. Zásadním je to, jaký je pak vztah mezi dramatickou osobou a hercem, čili živou bytostí, která hraje postavu. Zich tento vztah nazývá pojmy dramatická osoba a herecká postava. Dramatická osoba je představa diváků odpovídající na otázku, kdo je ta postava a koho představuje na základě zrakových a sluchových vjemů. K tomu, co vidíme a slyšíme přistupují vněmy vnitřní hmatové, způsobené naším vžíváním se do určité dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejich postojů, pohybů, mluvy. Dramatická osoba je v podstatě subjektivní představa diváka vycházející z tělesného zjevu herce (kostým, specifikum fyziognomie), a také z divákových vnitřních zkušeností a asociací, vyvolávané tím, co vidíme. Objektivně pak divák vidí herce, kterého Zich definuje jako hereckou postavu. Je to tedy postava, kterou tvoří herec svým tělem a představuje sebe jako určitou osobu, kterou hraje. Proto herectví považuje Zich za umění obrazové, umění něco představující. Tento pojem upřesňuje tím, že artisty (akrobati, komedianti, kejklíři apod.) Zich nepovažuje za herce, jelikož nepředstavují žádné osoby. Z toho vyplývá, že herecká postava jest úhrn všech psychofyziologických korespondencí, přičemž úkolem herce je ztvárnění dramatické osoby podobné obrazu lidskému. Duševní život dramatické osoby pojatý hercem musí být ztvárněn tak, aby se shodoval s duševním životem dramatické osoby, jak ten duševní život chápe divák. Významy ztvárněné tělesným zjevem herce a jeho chováním musejí být pochopitelné pro diváka, jelikož tvoří dramatický děj a jeho činy musejí odpovídat dramatické pravdivosti.

7.3 Tvorba postavy

Herec svou roli vytváří ze sebe sama, neboť tělo je jeho materiálem i nástrojem, na němž závisí výsledné dílo. Navzdory tomu je jeho tvorba paradoxní. Ztvárnění dramatické postavy je omezeno dramatickým textem. Postavy, děj, čas a všechny okolnosti jsou pevně dané. Herec nemá neomezenou svobodu jako např. dramatik. Hercova tvorba je nepřímá, tzn. umělecká tvorba, při níž je umělec ve svém rozmachu omezen osobností druhého umělce a determinován jeho představou. Herec dostane roli, kterou má zahrát. Je mu dán obsah, který má vyjádřit, a to i přesto, že je forma postavy často odlišná od jeho vrozených či dočasných vnitřních předpokladů.

Herec dává tedy dramatické postavě své tělo a tvář, což prokazuje již samo o sobě, že není pouze pasivním tlumočnickem autorovy představy, ale jejím aktivním spoluvůrcem. Herec do vytváření dramatické postavy vkládá své vlastní vnitřní zkušenosti odvíjející se od zkušeností vnějších. Jeho prvním důležitým úkolem je, aby vznikl kontakt mezi ním a dílem dramatika. Prostřednictvím svého jednání se snaží proměnit cizí představu a zážitek v představu a zážitek vlastní (za pomoci představivosti a fantazie). Mimoto je herec omezován také tvorbou stylizace. Její forma je daná předem na základě vnitřní povahy, rytmu a způsobu umělecké stylizace. V čem tedy tkví podstata

jeho tvorby? Odpověď lze spatřit ve slově reprodukce. Herec musí do každého jednání přidat svou vlastní inspiraci vznikající za pomoci fantazie a představivosti. Problém nastává u automatického hraní, které je úskalím reprodukčního hraní. Díky automatismu se vytrácí iluzivní účinek z divadelního představení, jelikož herec hraje předem naučené pohyby a gesta. Jeho tvorba již není magická, ale vypadá strojeně. Herec musí za každých okolností hrát aktivně. Měl by o svém jednání ustavičně přemýšlet, kontrolovat a hodnotit ho. To je podstatou jeho hraní. Jakmile začíná hrát na základně pasivně naučených šablon, znemožňuje divákovi aktivně vnímat a hodnotit hru.

7.4 Fáze utváření postavy

Zich v *Estetice dramatického umění* názorně přibližuje postup tvorby hercovy. Úkolem herce je ztvárnit dramatickou osobu tak, jak je dána dramatickým textem a právě text zde bude výchozím bodem. Tento proces se dělí na pět základních fází. První fází je přípravné stádium, ve kterém si herec text přečte a naučí se ho nazpaměť. Ze zkoušek s naučeným textem vznikají u herce určité reálné duševní stavy, které pak musí zobrazit na scéně. Druhým stádiem je koncepce postavy, kdy se začínají objevovat určitá gesta a mimika vycházející z duševního stavu. Pak následuje třetí stádium – provedení postavy jako korekce hercem vymyšlené postavy na zkouškách, kde dochází ke spolupráci všech složek a hlavně ke koordinaci herců v uskutečnění akce a reakce nutné pro jednání. Čtvrtým stádiem je fixace a automechanizace postavy, kdy všechny naučené prvky se zapisují do motorické paměti na zkouškách. Do motorické paměti se zapisují motivy a zaměření v každém jednání, stejně jako malíř kreslí obraz, tak také herec kreslí „vnitřně hmatový obraz“ v podobě fixace všeho naučeného v predešlých fázích. Posledním stádiem je definitivní výkon, výsledek predešlých fází, tedy všechny vyzkoušené a fixované nuance předváděné na scéně. Fixací si herec umožní vstup do dramatické osoby ze své vůle. Má svobodu tělesných výkonů a může se do nich vžívat. Můžeme tedy shrnout, že tvorbu hercovou Zich považuje za mechanickou, kde se zautomatizuje psychologická a fyzická stránka této tvorby.

KONTROLNÍ OTÁZKA

- 1) Jak by divák charakterizoval dramatickou osobu?
- 2) Kolik fází má podle Zicha postup tvorby dramatické osoby?

SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se zabývá rozdílností dramatické a herecké postavy, tvorbou dramatické postavy a Zichovou teorií o utváření této postavy.



ODPOVĚDI

1) Dramatická osoba je představa diváků odpovídající na otázku, kdo je ta postava a koho představuje na základě zrakových a sluchových vjemů.

2) Pět fází.

8 VYTVÁŘENÍ JEVIŠTNÍ POSTAVY (PRÁCE S TEXTEM, ULOŽENÍ TEXTU DO PAMĚTI, DIALOGIČNOST A PARTNERSKÁ SOUHRA – TZV. PARTNEŘENÍ)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Osmá kapitola se věnuje textové práci herce na dramatické postavě a její přenesení do dialogu. Stěžejním tématem jsou také úrovně komunikace. Student zjistí, jakým způsobem herec pracuje s interpunkcí i logickou kostrou textu. Není od věci přiblížit také význam intonace, temporytmu nebo významová pauza. V závěru i způsob partnerské komunikace vyplývající z perfektního ovládnutí textu.



CÍLE KAPITOLY

Student

- chápe důležitost jazyka v komunikaci
 - rozumí významu dramatického textu pro tvorbu dramatické postavy
 - dokáže definovat úskalí čtení dialogu
 - chápe tzv. čtení mezi řádky a hledání podtextu v dramatickém textu
 - umí charakterizovat mluvní projev herce
 - rozumí způsobu komunikace mezi samotnými herci
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

herecká interpunkce podtext

temporytmus, významová pauza

partneření

8.1 Jazyk herce

Herec vytváří divadelní iluzi zejména za pomoci komunikace a jazyku. Jazyk, jakožto nejzákladnější soustava znaků, je elementární součástí lidské komunikace. Jeho význam je dialektický. Funguje jako nositel přímého nebo nepřímého jazyka.

Přímým jazykem je myšleno samotné mluvení herce. Nepřímým jazykem je jazyk divadelní, tzv. metakomunikace čili přenesení určitého významu. Tento systém lze také demonstrovat na teorii ostenze. Ostenze má charakter ukazovací, chce nám sdělit určitý význam.

Naopak v druhém případě je komunikace založena na neoriginalitě. Z toho vyplývá, že je podřízena/ vytvořena nějakým řídicím modelem. Oba druhy komunikace se vzájemně prolínají v hercově řeči těla. Herecké jednání prezentuje i reprezentuje a tím vytváří divadelní iluzi. Díky tomuto komunikačnímu procesu divák dokáže pochopit, co herec předvádí. V opačném případě je schopen poznat význam ze znaků doplňujících hercovo jednání (osoby, místo, předměty).

8.2 Práce s textem

Vezmeme-li si do ruky dramatický text či prózu, dostane se k nám něco velmi složitého, co prošlo velmi dlouhou cestou od myšlenky až k samotné knize. O to delší cesta je v případě, že je toto drama také inscenováno. Na počátku je myšlenka autora, jeho vlastní obrazotvornost, kterou se snaží „přenést na papír“. Tento přenos však nemůže být nikdy dokonalý, neboť slova nikdy přesně nepostihnou to, co se nalézá v autorově duši. Na pomoc zde autor má gramatickou interpunkci (čárka, tečka, vykřičník, atd.). Je to systém smluvených znaků psaného jazyka. Gramatická interpunkce může alespoň z části, přiblížit autorovy emoce, které ukryl do textu. Jejím hlavním významem ale zůstává, rozkrýt smysl textu, což herci nestačí. Ty emoce, které musí herec rozklíčovat a rozluštit z textu, v gramatické interpunkci nenajdeme. Gramatická interpunkce je sice pro herce nedocenitelným vodítkem, logickou kostrou celého textu (a proto je tak nezbytná), nestačí nám však k tomu, abychom pochopili víc, než jen „co tím chtěl autor říct“ a to „co tím chtěl autor pocítit“.

K tomuto účelu slouží tzv. herecká interpunkce. Je to jiné rozložení interpunkčních znamének než jak je předepsal autor. Je to jiné členění textu. Už ne logické, ale významové. Setkáváme se s ním ve chvíli, kdy čteme text nahlas a díky herecké interpunkci nacházíme v textu jiné a další významy, podtexty, situace, pocity a intonace, které si můžeme podle svých znamének zaznamenat. Členění textu se také může odehrávat v závislosti na dalších faktorech, jako je např. síla dechu. Avšak, členíme-li správně, jdeme-li po logice textu a emoce, nemůže se nám stát, že bychom se dostali do stavu bez dechu.

Herecká interpunkce je velice potřebná věc, kterou by si každý herec měl osvojit. Pomáhá mu v budování role. Když totiž herec tvoří na jevišti postavu, vkládá do ní své emoce, své pocity, gesta, pohyby. Každý text má stovky různých interpretací. Je jen na nás (a na režisérovi), kterou z nich zvolíme. Herecká interpunkce nám může významně pomoci v tom, aby naše promluva byla srozumitelná, pravdivá a zajímavá pro diváka.

8.3 Podtext

Práce s textem vyžaduje zapojení podtextu, jinak se stane, že jednotlivé repliky ztratí svůj obsah, neboť je herec bude pouze opakovat s každou další reprízou hry. Podtextem se rozumí spojení textu s vnitřním světem postavy, s danými okolnostmi, s charakterizací. Přes dílčí úkoly až k tomu řídícímu se postava vyvíjí, proměňuje a společně s tím i podtext v jednotlivých fázích hry musí reflektovat současný mentální stav postavy. Hercovy repliky musejí vycházet z nitra, jinak je dramatický text prázdný a divákovi tak stačí přečíst si ho doma. Pro lepší dramaturgii pomůže text členit do mluvčích taktů, které slova oddělí logickými pauzami a zároveň pomohou vniknout do jádra textu. Znalost intonace a alespoň základní povědomí o odlišnosti jazyků by měl mít každý herec.

8.4 Intonace, temporytmus a pauza

Intonace, zvuková modulace promluvy, je jednou ze tří složek základních zvukové osnovy věty. Jsou to vlastně zvukové změny v promluvě. Konkrétně to může to být změna výšky tónu či síly hlasu, změna mluvního tempa, proměna hlasové barvy, pauza či kombinace výše zmíněných. Jen zřídka se intonace udržuje v jedné rovině bez výše zmíněných změn. Pro herce má intonace velký význam. Při jejím správném použití může promluvu učinit zajímavou a pravdivou, avšak se špatnými intonacemi se stává herecův výkon velmi nepřesný a falešný. Správná intonace vždy musí vycházet z logiky věty, textu či situace. Musí jít po smyslu promluvy. Pokud herec ví, co sděluje a proč to sděluje, intonace musí být správná.

Dynamika je změna síly a energie, kterou do promluvy dáváme. Je závislá na psychice a emocionálním stavu herce, ale především na psychice a emocionálním stavu ztvárňované postavy. Tím pádem se často stává, že výsledkem dynamického tvoření promluvy je přílišná hlasová forze, která není ani pravdivá ani zdravá. Poškozuje totiž hlasivky. Tempo-rytmus závisí na obsahu mluveného projevu, vlastnostech mluvčího postavy a jeho postoji k danému textu. Pomáhá určovat charakter postavy a charakter jednání na jevišti. Úzce souvisí s gramatickou a hereckou interpunkcí a členěním textu promluvy. Obecně můžeme říci, že rychlejší mluvní tempo je spojeno s delšími větovými úseky a naopak pomalejší tempo s úseky kratšími. Významnými prostředky k tvoření správného tempo-rytmu mohou být jak správná intonace a dynamika, tak také významová pauza.

Významová pauza může herci velmi pomoci v mluvním projevu. Dělíme ji na logickou a psychologickou podle toho, jaký nese ve větě či v promluvě význam jak pro herce, tak i pro kolegy a diváka.

Logická pauza se může krýt s pauzou technickou. Zejména se ale pojí s gramatickou interpunkcí. Využíváme ji na konci vět, nebo když je v textu čárka apod. Logická pauza mechanicky formuje mluvní takty a celé věty a pomáhá tak objasňovat jejich smysl. Logickou pauzu vytvoříme správnou přípravou textu. Logická pauza je velmi formální a bez aktivity. Naproti tomu psychologická pauza má svůj kořen v podtextu. Rozžívá samotnou promluvu a napomáhá myšlenkám textu, síle projevu i jeho emočnímu dopadu na diváka. Bez psychologické pauzy není text plastický

a zajímavý. Pomáhá diváka udržovat v ději, je činorodá a vnitřně bohatá. Může umocnit emocionalitu dané situace.

8.5 Partnerská spolupráce

8.5.1 VÁCLAV MARTINEC A HERECKÉ TECHNIKY A ZDROJE HERECKÉ TVORBY

Václav Martinec uvádí ve své knize toto:

„Dialog, partner, partnerství

Dialog je proces reagování na partnera. Uvědomte si „technologii“ dialogu ve všech jeho třech fázích:

- Klíčové slovo partnera (případně jeho klíčové gesto, jednání) – moment, kdy mě zasáhl impuls přicházející od partnera, je počátkem proměn mého jednání. Tuto první fázi mého reagování v dramatické situaci musí divák vidět či slyšet, i když v reálných životních situacích nebývá tato reakce dosti zřejmá.

- Proces, kdy novou informaci, či citový náraz zpracovávám, to ve mně probíhá reakce, kdy hledám slova pro svoji budoucí repliku: - uzrává ve mně racionální rozhodování pro mé budoucí jednání - vzniká ve mně emotivní nepokoj, který posléze výrazně poznamená mé budoucí jednání v dramatické situaci. Ale v obou případech moje vnitřní rozpoložení se proměňuje.

- Předchozí dvě fáze vyústí do mé repliky či jednání. Charakter tohoto výsledného projevu bude odpovídat charakteru jevištní postavy, kterou ztělesňuji. V krajních případech to bude projev:

- chladně racionální bez citového zabarvení nebo*
- bouřlivě emocionální, vymykající se rozumovým vlivům.*

Nejčastěji se ale v hereckém projevu budou prolínat oba zdroje, kdy racionalita usměrňuje náboj, ale citové vzrušení je zároveň zdrojem energie pro racionálně zacílené jednání. Moje mluvní a pohybové jednání, které takto vzniká, je pak obdobným impulsem pro mého partnera. Tak dochází k dialogu. Tímto způsobem vedený dialog se projeví i ostrým temporytmem řeči, protože když myslím v době promluvy partnera, nepotřebuji po jeho replice „čas na předstírání svého myšlenkového pochodu“ a repliky budou na sebe navazovat v ostrém spádu.

Ve zkratce

- myslím, když mluví můj partner*
- moje promluva je jasnou akcí vůči partnerovi.“*

8.5.2 DECLAN DONNELAN A HERECKÝ CÍL

Podstatné je pro Donnelana neuzavírat se do schémat a krunýřů, nýbrž vykročit vstříc dobrodružství živé, a tudíž do jisté míry nepředvídatelné divadelní tvorby. Nepoučuje jak hrát, radí, jak odstanit bloky, které si herec často sám způsobuje svým strachem z neúspěchu, přílišným sebepozorováním, nevhodným soustředěním na své tělo, pohyby a dech. Donnellan vybízí k pozornosti, k odvracení od sebe sama k prostoru, situaci, okolnostem – k cíli, který je pohyblivý, zřetelný a konkrétní, který je na dosah. Kniha Herec a jeho cíl je nejzásadnější z jeho tvorby. Partnerskému vztahu se explicitně nevěnuje, nýbrž se této části v herecké tvorbě věnuje průběžně ve více kapitolách.

Donnellan poukazuje na soulad mezi slovem a emocí. První krok k tomu, aby byl herec schopen partnerovi na jevišti dávat správné impulzy a tak rozvíjel uvěřitelný a organicky vznikající vztah. Tedy když nemá všechny své repliky adekvátně emočně podložené, nemůže partnerovi vyslat signál, na který je schopný konkrétně reagovat. Jakmile nemá herec soulad mezi textem a emocí a snaží se vést dynamický dialog, tak často dochází k tomu, že přestává ovládat postavu a není schopen roli přibližovat k cíli, tím myšleno: není schopen přirozeně jednat v okolnostech situace a je otrokem textu, který jen odříkává ve vysokém tempu. Příčinou špatného naslouchání partnerovi a jeho přerušování, může být i, časté reprízování. Po čase se dialog zmechanizuje a herci si naslouchají jen formálně. Už se nenechají partnerem překvapovat, když se sázky zvyšují, tedy když je situace dramatická a postavy řeší závažný problém. Donnellan poukazuje na to, že se partneři musejí neustále přesvědčovat o vlastní pravdě a musejí zpochybňovat repliky toho druhého, byť jde o smířlivý dialog. Bez těchto podtextů, by došlo k obecnému poetizování textu, bez konkrétního významu replik.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1) K čemu napomáhá herecká interpunkce? 2) Co je

to podle Václava Martince dialog?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se zabývá hereckou prací s textem, podtextem, intonací, rytmem a dialogem, který vzniká mezi hereckými partnery.



ODPOVĚDI

1) Herecká interpunkce nám může významně pomoci v tom, aby naše promluva byla srozumitelná, pravdivá a zajímavá pro diváka.

2) Dialog je proces reagování na partnera, který má tři fáze.

9 VYTVÁŘENÍ JEVIŠTNÍ POSTAVY (TEMPORYTMUS HERECKÉHO PROJEVU, CHŮZE)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Navazující kapitola pokračuje v nastínění herecké práce na dramatické postavě. Po práci s textem se dění přesouvá již přímo na jeviště, kde musí herec svou veškerou dosavadní práci (především vnitřní) ztělesnit k obrazu režiséra. Přichází do hry maska a kostým a v kolektivu se začíná určovat temporytmus celé inscenace.



CÍLE KAPITOLY

Student

- vnímá důležitost hereckých vjemů v prostoru, ve kterém bude hrát
 - rozumí vizuálním a zvukovým jevům, které herec vytváří a které jsou směrodatné pro diváka
 - dokáže definovat herecký komplex složek, které se učí skoordinovat
 - chápe význam temporytmu a dynamiky hereckého projevu
 - rozumí hercově práci s kostýmem a maskou
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

komplex dramatické osoby temporytmus kostým, maska i prostor jako

dokreslení herce, jako estetický prvek

9.1 Na jevišti

Opona se rozevře, a my vidíme poprvé prvního herce na jevišti. Jako první si všimneme, jak herec vypadá a co má na sobě. Zich toto označuje jako oblek a tělesný zjev. To je i jeden z důvodů, proč by měl herec, když přijde poprvé na scénu, být chvíli mlčky. Divák si ho musí patřičně prohlédnout. Vjemy, které v tu danou chvíli z herce máme, jsou zrakové, a Zich je vyznačuje jako vjemy stálé, tzn. že se herecký oblek a jeho tělesný zjev v inscenaci nemění, anebo alespoň se nemění v rámci jedné části. Pokud se tyto stálé vjemy v inscenaci změní, tak je to protože se např. další akt divadelní hry posune o několik let dopředu a dramatická osoba zestárne, nebo když postava utrpí zranění a přijde tak třeba o ruku. Nejčastěji se ale setkáme se změnou obleku, ta může být dokonce úplná, když postava změní celý svůj oděv.

Po zjevu si u dramatické osoby všimneme jejího chování a činů. I to patří do vjemů zrakových. Zich je řadí do složky dojmů proměnlivých. To, co na postavě vidíme jsou různá gesta, kroky, pády, otočky, ale i mimika atd. Kromě zrakových vjemů v této složce, jsou ještě vjemy sluchové. Spadá do nich vše, co od dramatické osoby slyšíme, tedy veškeré hlasové projevy, do kterých patří mluva, tedy dramatický text, ale jen po stránce čistě zvukové, ne obsahové, a neartikulované zvuky, to jsou různé oddechy, vzlyk, řev, nebo melodie hlasu, jeho barva, ale také sem však patří zatleskání, dupání apod.

Otakar Zich píše, že právě díky těmto dvěma složkám vzniká v divákovi přesvědčení, že před sebou vidí osobu. Stálý komplex dramatické osoby, do kterého patří oblek a tělesný zjev, dává dramatické osobě něco jako její substanci, tento stálý komplex je nositelem vlastností, které mu dáváme skrze naši zkušenost. Proměnlivý komplex dramatické osoby, do kterého patří chování a činy a vjemy sluchové, zajistí to, že osobu nevidíme jen jako fyzickou, ale i jako psychickou bytost s duševními procesy. Jako osobu s duší i tělem.

Po těchto vnějších vjemech divák začne pociťovat vjem vnitřně hmatový, to znamená, že se začne vžívat do postavy, začne ji vnitřně cítit. Zich zdůrazňuje, že tento vnitřně hmatový vjem je hlavním mostem do nitra dramatické osoby. Je důležité říci, že jak vyplývá z textu, dramatická osoba je dána zvnějšku, něčím mimo nás. A toto mimo nás je právě herec, který je na scéně, tedy herecká postava.

Dramatická osoba, jak jsme ji popsali, je vjem psychické povahy, která je dána zvnějšku, skrze zrak a sluch a skrze vjem vnitřně hmatový. Divák dramatické osobě přidává vlastní vnitřní složku, a to významové představy. Na diváka působí dramatická osoba a vyvolá v něm představy na základě jeho vlastní zkušenosti. To znamená, že divák do jisté míry sám, ač podvědomě, spoluutváří dramatickou osobu. Ta je pak pro každého diváka odlišná a jedinečná, protože má samozřejmě každý jiné zkušenosti.

9.2 Dynamický temporytmus

Stanislavkij vysvětluje pojmy tempa a rytmu takto: „Tempo je rychlost střídání stejně dlouhých dob, dohodou přijatých za jednotku, v tom či onom taktu. Rytmus je kvantitativní poměr skutečných délek pohybu či zvuku, k délkám přijatým dohodou za jednotku, a to v určitém tempu a taktu.“

Tempo a rytmus v našem jednání, v jednání člověka souvisí s psychickým napětím a hloubkou situace, ve které se právě nalézáme. Tím promítáme do celého těla tempo a z rytmu, ve kterém gestikulujeme, se dá vyčíst daná situace. Dané okolnosti vyvolávají příslušný temporytmus a temporytmus nás nutí myslet na dané okolnosti. Tempo a rytmus se také odráží v dechové frekvenci a následně v hlasovém projevu. U každého člověka jsou tempo a rytmus různé. Pokud se podíváme na typy člověka z hlediska charakterového, tak např. u sangvinika je celkové tempo jednání rychlejší, než u méně pohyblivého flegmatika.

V hereckém jednání nezáleží jen na temporytmu, je nutná také dynamika – podobně jako v hudbě. Vypěstování smyslu pro přesné dodržování tempa mluveného projevu a pohybu tak, aby se nezrychlovalo ani nezpomalovalo.

9.3 Kostým a maska

Maska a kostým reprezentuje sílu, která je schopna transformovat svého nositele, a měli bychom k ní přistupovat s tímto vědomím. S maskami používanými v rituálních obřadech bylo vždy nakládáno s největší vážností a až posvátnou úctou. Masky používané při improvizacích ve výchově herce sice nejsou tak hluboce zakořeněny v rituální tradici a mají samozřejmě jiné poslání, přesto bychom měli při zacházení s nimi dodržovat určité zásady a přistupovat k nim s respektem. Hned v prvních hodinách improvizace s maskou bychom měli začít s objevováním masky jako předmětu, s kterým budeme neustále v kontaktu.

Zarrilli poukazuje na to, že herec při prvním nasazení masky cítí potřebu vnutit masce nějaký pohyb nebo představu. Měl by však tuto potřebu potlačit, a vlastní postoj a vlastní myšlení nahradit postojem a myšlením masky. Herec by měl vycházet také ze samotného tvaru masky a jejích typických atributů a snažit se jim přizpůsobit své tělo. Typické rysy a kontury by se měly odrazit také v tělesnosti herce. Převažují-li oblé tvary, pak by se to mělo objevit i v postoji a držení těla herce. Stejně tak ostře tesané rysy by měly najít svůj odraz v těle. Velikost a tvar masky také předurčuje velikost těla, hmotnost a posazení těžiště. Herec v masce by se tak měl snažit o identifikaci s maskou a vycházet přitom intuitivně z podoby masky, a z intelektuální představy o postavě, kterou maska reprezentuje. Lecoq svým studentům nedovoluje dívat se při prvním nasazení masky do zrcadla, i když někteří učitelé to považují za užitečné, aby si studenti uvědomili změnu, ke které s nasazením masky dochází. Michael Chase používá „živých zrcadel“, kdy se maska a její nositel zobrazují v podobě a postoji partnera, jenž se stává jejich zrcadlovým obrazem. To je účinné hlavně při práci s charakterními maskami a výhodou tohoto přístupu je také to, že takto vnímavé zrcadlo může herce s maskou inspirovat a dávat mu další impulsy ke ztělesnění podoby masky.

Jakmile máme nasazenou masku, vstupujeme jejím prostřednictvím do interakce s okolním prostředím – s jinými maskami, s předměty, které nás obklopují, a s diváky. Maska je prostředníkem mezi hercem a diváky a jako taková působí na své okolí, diváky nebo ostatní hráče v maskách, které na ni určitým způsobem reaguje a zpětně přes masku zase působí na jejího nositele. Reakce herce na odezvu diváků nebo reakci spoluhráčů pak zase proměňuje masku.

Hercův kostým a maska, podobně jako prostor, pro diváka dokresluje celkový herecův charakter dané postavy a působí jako estetický prvek.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Vnímá každý divák dramatickou postavu stejně? Může ji nějak ovlivňovat?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Tato kapitola shrnuje herce a divadelní prostor, specifikuje jeho interakci a také konkretizuje posun dramatické postavy s kostýmem nebo maskou.

ODPOVĚDI



Dramatická osoba, jak jsme ji popsali, je vjem psychické povahy, která je dána zvnějšku, skrze zrak a sluch a skrze vjem vnitřně hmatový. Divák dramatické osobě přidává vlastní vnitřní složku, a to významové představy. Na diváka působí dramatická osoba a vyvolá v něm představy na základě jeho vlastní zkušenosti. To znamená, že divák do jisté míry sám, ač podvědomě, spoluutváří dramatickou osobu.

10 VNÍMÁNÍ DRAMATICKÉHO PROSTORU A ŘEŠENÍ MIZANSCÉNY.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Dramatický prostor je pro herce důležitý, je zcela propojený s jevištním prostorem a je významotvorný. Mizanscéna je prostorová kompozice, která definuje vztahovost dramatických postav v dramatickém prostoru.



CÍLE KAPITOLY

Student

- je seznámen s dramatickým prostorem a jeho funkcí
 - chápe teorii mizanscény podle Ejznštajna
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

divadelní prostor mizanscéna

prostorové rozmístění – schéma

psychologický obsah scény

10.1 Divadelní prostor

Pro herce je samozřejmě důležité samotné jeviště neboli jevištní prostor. Nejenže jeviště dává herci možnosti pohybu po něm, jako je například využití různých schodů, lan, houpaček, šikmin, elevací atd., avšak herec rovněž musí zaujmout k prostoru nějaký vztah. Tím změní technické kvality jeviště v dějiště dramatických akcí.

Všechny tyto podněty působí na herce a ovlivňují jeho herecký výkon. Jevištní prostor se v tomto konceptu stává herci jeho dalším hereckým partnerem. Nejenže herec musí být „otevřený“ a vnímat své herecké partnery na jevišti, ale měl by stejným způsobem vnímat i jevištní prostor a jeho změny, které jej ovlivňují.

Jsou i taková představení, například monodramata, kde se herec musí spolehnout pouze sám na sebe a jevištním partnerem je mu zde pouze prostor, ve kterém hraje, kostým nebo rekvizita.

Dalším zajímavým faktem, který bych rád zmínil, je různá intenzita „působení“ herce na diváka, podle toho na jakém místě a v jaké pozici se herec v daném prostoru nachází. Takzvaná slabá a silná místa prostoru. Například když se herec nachází na zemi, v levém nebo pravém rohu jeviště, vzadu a otočený tváří od diváků, jedná se o velmi slabé místo prostoru. Naopak když se herec postaví doprostřed, do přední části jeviště a je čelem k divákům, zaujímá takzvané silné místo v prostoru a vztahuje na sebe divákovu pozornost, aniž by se nějak výrazněji herecky projevoval.

Základním měřítkem divadelního prostoru je člověk. Výška průměrné lidské postavy, vzdálenost, na kterou je lidské oko schopno rozeznávat mimiku druhého člověka, a objem a akustika prostoru, které je člověk s to rozezvučet hlasem v takové dynamické škále, aby obsáhl veškeré emociální odstíny lidské psychiky.

10.2 Mizanscéna podle Ejzenštejna

Ejzenštejnova definice mizanscény:

„Mizanscéna: je takové prostorové rozmístění, které není v rozporu s jednáním lidí v reálném životě, a zároveň je ještě grafickým vyjádřením (schématem) toho, co v přeneseném smyslu určuje psychologický obsah scény a vzájemné působení jednajících postav.“

Pokusme se podrobněji rozebrat tento poměrně komplikovaný výklad termínu. První podmínka, prostorové rozmístění, aby odpovídalo Ejzenštejnově definici mizanscény, nesmí být v rozporu s jednáním lidí v reálném životě, je na první pohled poměrně jasná a pochopitelná, ovšem jistě lze vymyslet takové prostorové rozmístění, pro které bychom nenalezli v reálném životě odpovídající situaci, a přesto – a tvrdíme, že oprávněně – můžeme u tohoto prostorového rozmístění mizanscénu očekávat. Poetika veškerých děl science-fiction a fantasy je založená na situacích, které lidé většinou nezažili a patrně nikdy nezažijí. A i když někdo může namítnout, že realizace takového díla na jevišti si nutně vyžádá redukci rozličných efektů příslušejících tomuto žánru na technicky dostupné, tedy životně proveditelné, přesto nebudou odpovídat jednání lidí v reálném životě, protože žádný takový reálný život neexistuje.

Tušíme, že měl Ejzenštejn na mysli patrně cosi jako pravdivost, či očekávatelnost příslušného lidského jednání, přesto musíme tuto část definice odmítnout, neboť by naše následující úvahy o mizanscéně bylo nutné zúžit na pole realistického divadla, a my se naopak budeme snažit zkoumat platnost zákonů mizanscény v co nejobecnější rovině.

Další sporný pojem je grafické vyjádření – schéma. Ve druhém svazku sebraných spisů vysvětluje Ejzenštejn, že v tomto kontextu je třeba chápat tento termín (schéma) ve smyslu

grafického znázornění, nejobecnější představy jevu. Schéma představuje vztahy v té nejobecnější podobě, je to zobecnění tak velké, že už se stává tím, co označujeme jako „Abstrakce“. Pojem zavádí k upřesnění faktu vzájemných prostorových vztahů jednotlivých prvků, bez jejich soukromých, předmětných a konkrétních významů. Tedy veškeré vlastnosti daného prvku, které nerozhodují o jeho postavení v „psychologickém obsahu scény“, nemají na jeho prostorové vztahy vliv.

Spojením „v přeneseném smyslu vyjadřuje psychologický obsah scény“ zde míní, že postavení herce v prostoru představuje realizovanou metaforu obsahu scény. Jako příklad uvádí řešení scény Vautrinova zatčení z dramatisace Balzacova románu Otec Goriot, kde Vautrin usvědčený z falešné identity při zatýkání policií opětuje pohrdání osazenstvem domu – „počestných občanů“, jehož byl doposud součástí, obviňujícím monologem, ve kterém sděluje ostatním, co ví on o nich. Tím, že byl odhalen, je podle Ejzenštejna náhle vystrčen, odsunut, vykázán, ze společnosti slušných lidí, což je metafora, a v prostorovém řešení zde tedy navrhuje ostře oddělit, vystrčit, Vautrina z jejich skupiny.

Je třeba si také vysvětlit, jak chápe Ejzenštejn obrat „psychologický obsah scény“, logické je každopádně to, že vymezením psychologického obsahu nutně poukazuje na existenci jakéhosi jiného obsahu. Ejzenštejn se záměrně vyhýbá termínu „téma“, a to z následujících důvodů. Téma, chápáno jako „pojmově vyjádřitelný smysl nějakého výjevu či obrazu“, musí být již ze své podstaty pojmového vyjádření jen ideovým či intelektuálním aspektem celkového smyslu (obsahu) skutečného obrazu. Jeho smyslové aspekty, emocionální a další, jsou v tomto pojmovém vyjádření pominuty, a proto se lze domnívat, že toto pojmové vyjádření může být značně nevýstižné, hledáme-li takové vyjádření, které bude realizovanou metaforou prostorového rozmístění, jež má vyjadřovat.

Jinými slovy, v jednom výjevu s jedním obsahem můžeme nalézt různá témata. Realizací mizanscény založené na jednom z těchto témat získáme matoucí prostorové rozmístění, sice samo o sobě oprávněné, které však nemusí zcela vyjadřovat smysl daného výjevu. Prostorové rozmístění tohoto tématu Ejzenštejn nevyklučuje, ovšem pouze v případě, kdy nebude rušit základní smysl zadaného výjevu.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1) Jaké je ideální měřítko pro divadelní prostor?

2) Kdo se ve svém teoretickém díle zabývá schematy a mizanscénou?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola se zabývá divadelním prostorem a jeho dotváření hercem, dále pak kompozicí mizanscény podle Ejzenštejna.



ODPOVĚDI

1) Základním měřítkem divadelního prostoru je člověk. Výška průměrné lidské postavy, vzdálenost, na kterou je lidské oko schopno rozeznávat mimiku druhého člověka, a objem a akustika prostorou, které je člověk s to rozezvučet hlasem v takové dynamické škále, aby obsáhl veškeré emociální odstíny lidské psychiky.

2) Sergej Michailovič Ejzenštejn.

11 TVOŘIVÉ ROZHRANÍ DRAMATICKÉ SITUACE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole je velmi stručně vysvětlen potenciál dialogu, situace a obecně dramatičnosti, která na divadle vzniká. Hlubší rozbor by vydal na samostatnou stať.



CÍLE KAPITOLY

Student

- je seznámen se stavbou divadelního díla
 - rozumí základní stavební jednotce – situaci, konfliktu, který posouvá děj
 - dokáže definovat pojem dramatičnost
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

základní stavební jednotka divadla

situace dramatičnost dramatický děj

dramatický konflikt

11.1 Dialog

Dialog (pův. z řec. dialogos – rozmluva; jazykový projev střídavě pronášený dvěma či více mluvčími, kteří si navzájem své promluvy, tzv. repliky, většinou adresují) je základní „stavební jednotkou“ divadla. Ovšem dialog v první řadě probíhá – hovoříme-li v této souvislosti o činohře, pak převážně ve slovní podobě – mezi postavami jednajícími na scéně. Tomuto vespolnému jednání (a dialogům) postav na scéně, tedy hře herců, tj. obraznému představení a ukazování ve fiktivním světě divadla, rovněž tradičně přiřazujeme termín dramatické jednání.

11.2 Situace

Postavy na scéně vystupují ve vztazích, střetávají se navzájem se svými postoji, zájmy, myšlenkami a city. Tak vytvářejí situace, zjednodušeně řečeno ocitají se v nich. Termínem situace označujeme postavení jedné nebo několika osob v určitém čase a prostoru či souhrn určitých podmínek a okolností nejrůznějšího druhu vztahujících se k něčemu, týkající se někoho nebo něčeho, které charakterizují stav určitého jevu. (Slovník jazyka českého definuje situaci jako „polohu, postavení, stav, poměry“.) A o to přece v divadle jde: ukázat – charakterizovat – stav určitého jevu, napodobit jednání určitých osob, a tím ukázat jejich postavení v určité situaci. Divadlu bylo vždycky vlastní modelování situací s konfliktními vztahy postav, vytváření situací postav na scéně. Takovému způsobu modelování říkáme vytváření dramatického jednání, které v určitém čase a v prostoru tvoří dramatický děj. Dramatickým se stává jednání postav v okamžiku (v situaci) střetnutí zájmů, postojů a idejí.

11.3 Dramatičnost

Základním prostředkem dramatu zůstává jazyk. Ze způsobu, jakým je jazykový materiál organizován, vyplývají pak jeho specifické druhové vlastnosti. K nim patří zejména dialogičnost. Dialogičnost tvoří – spolu s možnostmi monologu (monolog – samomluva, samostatná promluva, která je protikladem rozhovoru) – konstitutivní složku významové výstavby jednak proto, že je současně také obecně prostředkem mezilidského jednání a že obsahuje tendenci aktivního jednání osob, jež vedou dialog, ale také k prostorovému i časovému pohybu, čímž dialog vytváří dramatičnost. (Připomeňme v této souvislosti, že obecná čeština používá slovo drama i v mimouměleckém významu pro vážnou událost prudkého spádu či konfliktní, vzrušující a napínavý děj, střet sil a mocností, zápas nebo boj.)

Jednotlivé repliky budují tedy postupně napětí mezi významovými kontexty, které se většinou vztahují k jednotlivým postavám (vyjadřují jejich vnitřní pocity a stavy – obavy, nenávisť, lásku aj.; povahové vlastnosti, vzdělání, intelekt, sociální zařazení, záměry, přání apod.). Tyto kontexty se právě prostřednictvím dialogičnosti jazykové výstavby nepřestávají prolínat.

Napětí mezi významovými kontexty, jež se nevztahují pouze k postavám, ale vztahují se mnohdy také k obecným nebo abstraktním jevům (např. k osudu – v řecké tragédii, společenským událostem aj.), se realizuje ve formě dramatického sporu (či zápasu, tzv. agónu – slovo starořec.

původu) jako konflikt, jenž se rozvíjí v čase i v prostoru. Vývoj dramatického sporu tvoří základ dramatického děje (syžetu), vytvářejícího pro tyto střety rámec. Jinými slovy: konflikt tvoří tematický základ každého dramatického žánru. Konflikt je tedy generativní vzorec (paradigma) dramatiky a proniká celou stavbou díla. Může se projevat v podobě záměrného (i bezděčného) rozporu se zákonem (z řec. hybris), zločinu nebo v podobě bezděčného přestupku či omylu (z řec. hamartia). Dramatický hrdina podstupuje zkoušku nebo se vyrovnává s léčkou atd.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Co je to dramatický děj a kdy se stává dramatickým?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se zabývá základní stavbou dramatičnosti, jednotkami děje a konfliktem, jakožto hybnou silou divadla.



ODPOVĚDI

Divadlu bylo vždycky vlastní modelování situací s konfliktními vztahy postav, vytváření situací postav na scéně. Takovému způsobu modelování říkáme vytváření dramatického jednání, které v určitém čase a v prostoru tvoří dramatický děj. Dramatickým se stává jednání postav v okamžiku (v situaci) střetnutí zájmů, postojů a idejí.

12 STYLIZACE V RŮZNÝCH TYPECH ŽÁNŘŮ A POETIK



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Mnoho žánrů a druhů divadla, každý má svá specifika, herec každého musí být vždy jinak vybaven – znalost techniky, dovednosti, zájem, pohybová abilita. Také existují žánry, které mají přímo určené vzorce chování postavy (comedia dell'arte, různá asijská divadla), o těch ale zde nebude řeč. Základem je pochopit profilaci jednotlivých herců podle jednotlivých určení.

CÍLE KAPITOLY



Student

- umí rozlišit jednotlivé druhy a žánry divadla
 - je obeznámen s jejich specifiky a na základě toho dokáže definovat hercovu profilaci
 - zná úskalí i odlišnosti divadla jednoho herce
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



hudební/výtvarné/činoherní divadlo

loutkové divadlo opera, opereta,

muzikál balet, pantomima divadlo

jednoho herce

12.1 Druhy a žánry divadla

Divadelní umění se ve svém několik tisíc let trvajícím historickém vývoji neustále proměňovalo a neexistuje nějaký určitý druh nebo žánr, který bychom mohli označit jako základní a od něhož bychom mohli ostatní podoby divadla odvodit. Podle toho, která složka v inscenaci trvale dominuje, můžeme rozlišovat mezi divadlem hudebním – dominuje hudba; výtvarným – „hlavní roli hraje“

výtvarné prostředky; činoherním – jevišti vládne jednání postav a dialogy mezi nimi; pohybovým – hlavní složkou je tanec, balet, stylizovaný pohyb apod.

Jiným východiskem, jak členit divadlo na různé typy, je způsob, jakým se prezentuje v inscenaci herecká postava. Jestli se prezentuje řečí, zpěvem nebo pohybem. Ovšem jindy je na místě herecké postavy loutka. Můžeme si proto vypomáhat tím nejjednodušším způsobem: dělit divadlo na divadlo tělesné (vyjadřovacím prostředkem takového divadla je tělesný lidský pohyb) a divadlo předmětné (vidíme pohyb ovládaných předmětů, loutek, výtvarných artefaktů, světla aj.). Na stejném principu je pak založeno dělení divadla na verbální a nonverbální.

Každopádně mezi nejrozšířenější druhy divadla patří tradičně v evropské kultuře činohra. Využívá různých vyjadřovacích forem, přičemž nejpatrnější je rozdíl mezi řečí veršovanou a hovorovou. Veršovaná, tj. rytmicky-melodická organizace jazykových prostředků dramatu má mnohem delší tradici – již od antiky – a teprve ve druhé polovině 19. století ustupovala řeči hovorové, která má v současné době v rámci činoherního divadla dominantní pozici.

Pro hudební divadlo je příznačné zapojení hudební složky do inscenace, patří sem opera, opereta, muzikál nebo melodram. Zpěvoherní žánry charakterizuje umělý způsob spojování hudební složky a jednání herecké postavy, přičemž obě složky by měly tvořit syntézu. Zpěvák jako subjekt dramatického děje vystupuje přímo na jevišti. Hudba znějící většinou z ukrytého orchestru, se zdivadelňuje tím, že se váže na jednání a zpěv herecké postavy. V melodramatu pak hudba volně doprovází herce, jenž deklamuje text a vyjadřuje především náladový podtext dramatického děje. S hudebním divadlem je úzce svázáno také divadlo pohybové – zejména balet. Základním výrazovým prostředkem je pohyb a jeho sdělovací možnosti. Balet není možný bez hudby, zatímco čistě pohybovým divadlem je například pantomima, jejíž hlavní sdělovací prostředky (gesto, mimika, pohyb těla) už nemají hudebně-taneční formu, ale vztahují se ke každodenní zkušenosti člověka.

12.2 Divadlo jednoho herce

Divadlo jednoho herce je kvantitativní druh divadla, ve kterém vystupuje jeden herec, je od začátku existence divadla samotného. Může se vyskytovat ve všech druzích divadla, jak v tělesném i předmětném, tak i v pohybovém a nonverbálním. Teoreticky problematizováno kvůli nejistým hranicím, neboť divadlem jednoho herce je každé živé sólové představení před publikem. Nemusí být monodramatem, často se vyskytuje ztvárnění jedním hercem více postav. Specifikem je zde vysoká míra kontaktu s publikem, a proto je pozornost diváků obrácena jen na něj.

Specifikum divadla jednoho herce v naší době odpovídá současným tendencím v divadelním myšlení. Pozornost je tedy obrácená na zájem o člověka a poznání sebe sama. Sebe prezentace a intimita na veřejnosti je tím, co potřebuje člověk v éře globalizace, kde i přes prohlášenou svobodu člověk jako individuum závisí na společnosti. Divák chce být aktivním, což mu poskytuje právě velmi těsná komunikace mezi jediným aktérem a diváky v divadle jednoho herce. Herec se zde přímo obrací k divákům, a proto je zde jejich komunikace koncentrovaná. Pro herce je úkolem udržet pozornost během celého

představení. Jelikož veškerá pozornost je obrácená na jednoho herce výrazové prostředky hercova sdělení jsou výraznější a při takovém představení jsou zveličené. Kvůli přímé komunikaci mezi hercem a divákem divadlo jednoho herce má podobné rysy jako recitace. Stejně jako v divadle jednoho herce v recitaci kostrou představení je rytmus, zprostředkovaný intonací a pauzami. Gesty v divadle jednoho herce musejí mít přesný význam a určitý vztah s charakterem a stylem představení. Předměty a veškeré rekvizity tady slouží k podpoře a ilustraci významu, získávají tím větší symboličnost⁸⁶ Slovo je v divadle jednoho herce také více významové než v tradičním divadle.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Jaké divadelní typ patří v Evropě k nejrozšířenějším?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Tato kapitola shrnuje druhy a žánry divadla, zabývá se jejich dělem podle převažující divadelní složky nebo podle toho, jakým způsobem se prezentuje herecká postava.

ODPOVĚDI



Mezi nejrozšířenější druhy divadla patří tradičně v evropské kultuře činohra.

13 PROMĚNA CHÁPÁNÍ HERECKÝCH TECHNIK.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Poslední kapitola stručně shrnuje vývoj teorie a technik herectví. Student se seznámí s těmi nejdůležitějšími jmény, osobami, jejichž metodika změnila vývoj myšlení o divadle a hlavně herectví. Dále jsou uvedeny tři příklady zásadních teorií, na kterých student může sledovat způsob přemýšlení o herectví. Jedná se o teorie Denise Diderota, dále Konstantina Sergejeviče Stanislavského a Bertolda Brechta.



CÍLE KAPITOLY

Hlavním cílem této kapitoly je pochopení studenta, jakým způsobem lze přemýšlet o herectví. Na třech příkladech si může uvědomit hranice této divadelní složky.

Student

- rozumí přístupu k herectví, jeho možnostem a formám
 - pochopil stručně nastíněný vývoj proměny teoretického přístupu k herectví
 - je seznámen s pracemi třech odlišných divadelních teoretiků
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

herecký expresionismus Actors

studio zcizovací efekt realismus –

psychologismus divadlo krutosti

Living theatre

13.1 Proměny přístupu k herci

Od okamžiku, kdy byla individualita herce uznána za součást herecké postavy, stalo se herectví také formou sebevýpovědi. Hlavní teze K. S. Stanislavského v tomto ohledu mluví jasnou řečí: Hlavní a zásadní cíl hereckého umění je dát roli nejen vnější životnost, ale především ji obdařit vnitřním životem. Podle Stanislavského začíná tvůrčí proces analýzou dramatu a odhalením základního motivu, který pak prochází všemi dramatickými situacemi. Aby herec dosáhl přirozeného a vědomého ztělesnění postavy, musí projít sérií technických cvičení, které v důsledku znamenají fyzické i psychické uvolnění, koncentraci a soustředění, periferní vnímání diváků a maximální pozornost vůči partnerovi na jevišti. Celoživotním úkolem herce je budování emocionální paměti.

V kontextu avantgard tyto požadavky dovedl až do krajnosti německý expresionismus jako umělecký směr vyjadřující vnitřní neklid. Jeho představitelé odmítali reprodukovat život v jakýchkoliv mimetických formách a snažili se, aby sám tento život tvořil nové formy. Abstrakce expresionistického herce pramenila v nejistotě a nemožnosti zachytit složitou a členitou realitu moderního života. Dramatik a herec vytrhují postavu z jejího přirozeného kontextu, zbavují ji partnerských vztahů k jiným postavám, aby v její izolovanosti vynikl více vertikální vztah mezi vnitřním podnětem a vnější formou. Expresionistický herecký styl ovládl německá jeviště po roce 1917, mnoho expresionistických herců prošlo školou Maxe Reinhardta, kde se učili stylizovanou deklamací a statické postojem. Byli ovlivněni tancem Isadory Duncanové, rytmikou Émila Jaques-Dalcroze, eurythmií Rudolfa Steinera. I množství vnějších vlivů ukazuje, že projevy expresionistických herců byly individualizované a různorodé, některé inscenace a herecké výkony směřovaly čistě k duchovní abstrakci, byl označen i nový, silně individualizovaný typ herectví nazývaný *ich-herectví*.

Meziválečná avantgarda přišla s mnohonásobným zpochybněním tradičních hereckých technik a rozvinula nové směry a školy, z nichž některé přežily období čtyřicátých let a rozvíjely se ve druhé polovině 20. století. Stanislavského systém vyvolal bouřlivou reakci v USA, kde se záhy po vydání knížky *Můj život v umění* zformovala skupina *The Group Theatre* (1930), v níž si brzy získal největší vliv Lee Strasberg. Mezitím se do USA dostal po mnoha ruských i západoevropských divadelních zkušenostech i Michail Čechov, fenomenální herec, autor několika knih o herectví, který se stal hlavním evangelistou Stanislavského učení, zatímco Strasberg si po druhé světové válce otevřel své *Actors Studio* a do detailů zde rozpracoval svou „*The Method*“, metodu obohacující základní Stanislavského techniky o moderní psychoanalytické postupy.

Nejrozmanitější způsoby herectví – rozhodně v množství směrů, škol a experimentů – rozvinula francouzská avantgarda. Vedle sebe zkoumá Jacques Copeau hereckou spontánnost a možnosti pohybového divadla, Charles Dullin podporuje improvizaci a smyslová cvičení rozeznávající „vnitřní hlasy“, Louis Jouvet v nejlepší francouzské tradici zkouší nové formy dialogického jednání, zatímco Jacques Lecoq založí své zkoumání pantomimického divadla na hře s neutrální maskou.

Bertolt Brecht již patřil ke generaci, která přišla po expresionistech s heslem nové věcnosti a psychologické gesto nahradila gestem sociálním. Brechtovo zcizující herectví se považovalo za záchranu proti metodě Stanislavského, jemuž byl připisován rozbředlý psychologismus a

dogmatické interpretování. Originální poetika Brechtových inscenací nahrazovala přežívající konvence realismu a naturalismu a vracela divadlu jeho otevřenou divadelnost a hravost. Brechtovy herce a diváky měl zajímat postoj člověka moderní doby, který pozoruje a rozbíjí přežití konvence, hodnotí a připravuje si prostor k proměně světa. Smysl Brechtova divadla a herectví je určen především novou rolí diváka. Brecht od diváků žádal, aby byli schopni fantazie a byli ochotni se více učit. Chtěl diváka jako aktivního, poznávajícího, hodnotícího pozorovatele, který se rozhoduje k proměně životní reality.

Brechtův herec se pohybuje ve společenském světě, a musí proto vystihnout chování jevištních postav pomocí tzv. sociálního gesta. Tento další Brechtův termín označuje gesto či soubor gest, ze kterých můžeme odečíst nějakou celostnou společenskou situaci. Brechtův herec by měl proto v každé události nebo větě a pohybu nalézt nikoliv jeho přirozenou a obecně lidskou symboliku, ale symbol postavení ve společnosti. Nalézt sociální gestus znamená odhalit a zvýraznit intenci postavy, události nebo i věty, která se za nimi ukrývá nebo je nezřetelná. Z toho všeho je zřejmé, že Brecht měl o herci a jeho roli vysoké mínění. Chtěl po něm dobrý pozorovací talent, zralý úsudek, řemeslné dovednosti. B. Brecht byl jedním z nejvýznamnějších inspiračních zdrojů poválečné divadelní americké avantgardy a zásadně ovlivnil i evropské divadlo druhé divadelní reformy.

K četbě Brechta si však moderní divadelníci přidávali i publikace Antoina Artauda, který svoji představu herce napájel ze zcela odlišných zdrojů. Artaud zpochybnil tradiční divadlo slova a reprezentace, hru herce s jeho intencí hrát a předvádět dramatické postavy. Artaudova koncepce divadla a herectví je logickým myšlením obtížně uchopitelná a vyžaduje osobní interpretaci čtenáře. Artaud používá poetický jazyk, kterým intuitivně zachycuje a popisuje svou představu divadla často dosti nečekanými a překvapivými obrazy. Divadlo srovnává například s morem či alchymii. Obtíž při interpretaci jeho vize divadla plyne i z toho, že svou představu prakticky neověřoval více inscenacemi nebo laboratorními experimenty. Neměl ani vlastní soubor, což cítil jako fatální nedostatek, neboť v jeho vizi neexistuje dramatik, ale pouze inscenátor, který tvoří své dílo přímo s herci, hudbou a výpravou.

Postava herce u Artauda vychází z jeho koncepce divadla krutosti, později ji shrnul právě do manifestu *Divadlo a jeho dvojenec*. Odmítl dlouhou tradici inscenování literárního dramatu, neboť slova hry podle něj vězní myšlenku a jsou jen mrtvými stopami jejich organického vzniku. Slova v jeho divadle sice zůstanou, ale budou vytržena z kontextu běžné gramatiky a mají působit jako křik, který zaplňuje divadelní prostor. Spolu s gesty a dalšími prostředky měla vytvořit hieroglyfy, jejichž gramatiku chtěl teprve objevit. Zbavení se reprodukováných slov inscenovaného dramatu, řemeslné hry herce, jeho psychologismu a předvádění banálních historek ze života znamenalo pro Artauda, že zbaví sebe i svět civilizační choroby odcizení, kterou sám prožíval doslova fyziologicky. Herec v tomto abstraktním ontologickém divadle – rituálu – má být nástrojem inscenátora, který jej zbavuje osobní iniciativy a funkce sebejistého hráče rolí. Spontánní projev herce musí být dle něj zakotven v matematicky přesném pohybu, jako v magii. Tyto magické praktiky hledal Artaud celý život v alchymii, mechanismech moru, okultismu, čínské akupunktury, tanečních obřadech na Bali apod. Své divadlo Artaud neuskutečnil, ale vyznačil horizont cesty, kterými se na začátku šedesátých let 20. století vydali tvůrci happeningu, soubory jako *Living Theatre*, divadelníci Joseph Chaikin a Jerzy Grotowski, v českém prostředí například divadlo

Quidam. Zřejmě nejdůslednější pokusy podniklo Divadlo krutosti, které v roce 1964 založili Peter Brook a Charles Marowitz.

Pro konkrétnější přiblížení tří příkladů níže detailněji rozebereme teorie Denise Diderota, K.S. Stanislavského a Bertolda Brechta.

13.2 Denis Diderot

Idea nového herectví u Diderota vznikla následkem nespokojenosti s tehdejší úrovní herectví. V této době patřilo divadlo především vznešené šlechtě francouzského dvora, kdy herci (většinou amatéři) předváděli klasickou tragédii. Diderot byl revolucionář v oblasti divadla. Tehdejší divadlo považoval za příliš omezené a jako první požadoval přidat střední žánry (měšťanská tragédie, ctnostná komedie) do divadelní tvorby. Místo divadla patřícího vysoké třídě vytvořil divadlo určené pro měšťanský lid.

Dramatický děj divákem pohne tehdy, vytvoří-li se iluze reality. Proto Diderot účelně oddělil jeviště od hlediště tak, aby vznikající iluze z hlediště působila na vnímající diváky pomocí rampy. Samotné náměty her měly odrážet skutečný život diváka. Iluze měla působit co nejvěrohodněji. Právě výrazem věrohodný se Diderot odlišoval od ostatních divadelníků. Věrohodné prostředky požadoval jak ve scénické, tak v herecké sféře. Mezi jevištěm a hledištěm vytvořil tzv. čtvrtou stěnu. Jeviště (oddělená místnost) tak vznikne jako symbol skutečného pokoje. Nahlíží-li divák na takovou hru, měly by být eliminovány vedlejší vlivy divadla. Herci hrají v místnosti, která vypadá jako opravdový pokoj. Měšťanský pokoj za dokonalou „čtvrtou stěnou“, který by opravdu mohl být obyvatelnou komnatou s pohovkou, křesly, francouzským oknem do zahrady, až po čajový servis se skutečným čajem. Divák nahlížející na takovou scénickou realitu by měl iluzi vnímat lépe, jelikož celý scénický prostor vypadá věrohodně. Diváci iluzi propadnou, poněvadž výjevu opravdu věří.

Diderot požadoval věrohodnost také v herecké tvorbě. Herecký výkon by měl být psychologicky věrohodný. Chování herecké postavy přirozené, podobající se lidskému konání a lidským emocím. Prosazoval prozaický dialog, detailní pohyb a gesto. V rámci čtvrté stěny požadoval od herce, aby si představil stěnu, která ho odděluje od publika. Při hraní tak nemá brát žádný zřetel na diváka a má se intenzivně věnovat své roli. Takovýto herec by neměl propadnout trémě či žádnému stresu, jelikož hraje jako by tam diváci nebyli. Nicméně diváci tam jsou a budou vždy, jinak by divadelní hra neměla žádný smysl. Postavení čtvrté stěny se stává ideálem. Měl by existovat v hercově mysli. Herec má o svém jednání uvažovat ve všech sférách za použití rozumu. A tudíž i samotné uvažování o tom, že tam skutečně nějaká zeď je, vytváří v herci iluzi zdi. Diderotova vidina herce spočívá v představě velkého herce, jakožto génia bez citu. Tento chladně, klidně a s rozvahou myslící herec by měl hrát technicky dokonalou hru, aniž by do ní vkládal své vlastní city. Herectví podle něj vychází především z přesného zpodobnění své postavy podle dramatického textu. Takovýto herec, dostane-li svou roli, má o své postavě uvažovat. Na základě svých vlastních zkušeností, naučených technických výrazů a pocitů zpodobnit co nejdokonaleji určenou roli. Požadavek na herectví tedy spočívá především v přesném technickém hraní bez citu. Herec nemá hrát svou roli na základě svých vlastních vnitřních pocitů, ale jeho tvorba má být předem naučená, odzkoušená a do puntíků přesná do takové míry, aby její účinek byl co největší.

S svou rolí sice hraje citlivě, ovšem bez citů. Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. Postupem času si může herec sám na určité opakující se role vytvořit tzv. šablonu, podle níž hraje. Z dřívějších zkušeností a ze samotné studie (výrazových prostředků, použití emocí atd.) si vytvoří představu postavy, kterou v následujících hrách opakuje z paměti. Hercova role se tak může postupně zdokonalovat a prohlubovat.

Předpokladem geniálního herce je podle Diderota obrazotvornost, dobrý úsudek, bystrost, spolehlivý vkus, vytrvalá práce, studium velkých vzorů, znalost způsobů a znalost lidských pocitů. Herec má mít zkušenosti, návyk na divadlo, a především schopnost chladného a klidného pozorování.

Výrazové prostředky herce – génia jsou také vytvářeny na základě jeho vlastní paměti. Mluvení, síla hlasu, tón, rytmus i tempo, veškerá slova a zvuky přizpůsobí dané postavě. Samotný text dramatické postavy je naučený, neobsahuje žádné přidané vlastní emoce ani zkušenosti. Dramatický text je jediným omezením herce, podle kterého svou postavu vytváří. Text určí, jak jeho role bude vypadat.

13.3 Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Prvním největším odpůrcem řemeslného hraní byl ruský režisér a herec Konstantin Sergejevič Stanislavskij. V návaznosti na svou vlastní divadelní zkušenost, kterou provázela nespokojenost s hereckým výkonem, zhotovil metodu nového herectví. Jakožto odpůrce automatického a výlučně technického hraní vytvořil systém starající se o hercovu emoční psychiku.

„Herec musí především věřit všemu, co se kolem něho děje, a hlavně tomu, co sám dělá. A věřit se dá jenom pravdě. Je proto třeba neustále cítit tuto pravdu, hledat ji, a to chce rozvíjet v sobě herecký cit pro pravdu.“ K.S. Stanislavskij v *Mém životě v umění*. Revoluční charakter ruského umění stojí především na touze po skutečnosti týkající se veškerého umění, včetně hereckého. Hlavním cílem byla snaha o nalezení skutečné podstaty umění. Odhalení jejího pravého smyslu a významu. Dále se snažili o poznání, jak se tato skutečnost odráží v umění. Jedná se o skutečnost lidské duše a skutečnost citů a myšlenek. Umění se nejplněji a nejúčinněji obrací ke člověku, k tomu, co jej nejnítějněji, ale přitom nejúčinněji uchvacuje a proměňuje, co dává jeho životu smysl a co mu dává sílu a odvahu, aby déle žil a bojoval. Ruské umění se tedy obrací k psychologii člověka, ať už je to umělec či divák. Největší důraz klade právě na vnímání recipientů. Stanislavskij si uvědomuje prázdnotu řemeslného herectví a stav, kterým trpí jak herec, tak divák. Taková herecká schopnost je podle něj zkázou plnou lži a nedostatků. Stanoviskem Stanislavského a Vladimira Němroviče-Dančenka bylo obnovit divadlo jako umělecký ústav. Stanislavskij tak vytvořil novou metodu herectví, jež se stala pilířem jejich divadla. Hlavním cílem bylo vyvolat přirozený organický tvůrčí proces herce, který požaduje svobodné a upřímné jednání. Takové jednání je podle něj spojené s hlubinnou psychologií a pojetím člověka. V důsledku toho musí herec hledat svou vlastní vnitřní skutečnost, díky čemuž se jeho jednání stane svobodným. Stanislavskij chování herce srovnával s metaforou řeky, kterou četl v Tolstého románu *Vzkříšení*. Dle něj nemá každý člověk pouze své určité vlastnosti, jako např. dobrý, zlý, chytrý, hloupý atd, jelikož: „lidé jsou jako řeky. V každé je voda stejná a pořád je to voda, ale každá řeka je někdy úzká, bystrá,

jindy široká a klidná, jednou je čistá, chladná, jindy kalná a teplá. Stejně je tomu u lidí. Každý člověk nese v sobě zárodky všech vlastností lidských a někdy se v něm projevují ty, jindy zas ony a člověk často bývá nepodoben sám sobě, ač je to pořád on a zůstává sám sebou.“ Hercův nástroj již není pouze tělo, ale také duše. Metafora řeky vytváří základ jeho koncepce herectví a jeho metody. Např. má-li herec hrát zlého člověka, musí hledat, kde je dobrý.

Celá struktura nového herectví se podle Stanislavského soustředí na vytváření postavy. Zbavil postavu řemeslně hereckých znaků, vyňal ji z díla, vykrojil ji z jevištního obrazu a hleděl jí vdechnout život skutečné bytosti. Dramatická postava tak existuje mimo dílo. Herec o ní ví, poněvadž ji zná ne jako postavu v díle, ale jako roli v životě. Herecká postava tedy žije a jejím tvůrcem je herec. Podstatou systému je tvořivá přirozenost, jež se soustřeďuje na hercův tvůrčí proces vznikající v jeho podvědomí. Podvědomí je podle Stanislavského řídicím systémem tvůrčí práce, jelikož přidává herci organickou přirozenost. Stanislavskij klade důraz především na vytváření tvůrčího stavu. Inspirace neboli tvůrčí stav vychází z hercova podvědomí. Zásadním problémem metody je tak obnovení funkce podvědomí, která se nedá ovládat přímo. V zásadě se řízení podvědomí vymyká naší kontrole. Jsou to naše city a vášně, co se nedá ovládat. Jsou to ty emoce, které Diderot zavrhl jakožto škodlivé a prudké. Diderot má pravdu, že jakmile své city člověk nedokáže ovládat, škodí svému jednání. Ve chvíli, kdy se herec přestane kontrolovat, se iluze vytváří složitěji. Ovšem za podmínky, že herec své podvědomí dokáže alespoň částečně ovlivnit, získá hra energičtější ráz, který působí zejména na podvědomí diváka.

Předpokladem ovládnutí se, tudíž vytvoření účelného tvůrčího stavu, je podle něj organická jednota celé naší přirozenosti. Herec může vědomými prostředky alespoň nepřímo působit na své podvědomí a tím vytvářet alespoň částečnou jednotu svého jednání. V návaznosti na to vytvořil Stanislavskij tzv. psychotechnické metody, jejichž cílem bylo zapojit podvědomí do tvůrčí práce vědomými nepřímými cestami. Podvědomí lze dle něj ovládat na základě vnitřních technik, které jsou především otázkou metodického cviku. Cvičením vlastní psychiky získává herec na pružnosti a vynalézavosti. Svým soustředěním a zaměřením se na svou roli a oddělením svého skutečného já od fiktivního já usnadňuje kontakt nad podvědomými afekty. Na rozdíl od Diderota, který klade důraz na vnější jednání potažmo na umění představování (herec, jakožto bystrý pozorovatel a dokonalý napodobitel), se naopak Stanislavskij obrací k otázkám prožívání. Neklade důraz pouze na vnější techniku, byť i ona je pro něj velice důležitá, ale přednostně na techniku vnitřní. „To, co se jeví navenek, je chování, to, co při tom probíhá uvnitř, je prožívání.

Herec hrající na základě psychotechnických metod cvičí své podvědomí. Jakmile dostane svou roli, vědomě se na ní připraví tak, aby své podvědomé tvorbě připravil půdu. Poněvadž nikdo svému podvědomí nedokáže poručit. Jediné, co herec může udělat, je připravit se na ni. S tím souvisí druhá podmínka, která zní, že herec musí tvořit opravdově a uvědoměle. Uvědomělé jednání podle něj probouzí pravdu. Pravda budí víru a jakmile naše přirozenost uvěří tomu, co se v člověku děje, sama začne jednat – vyburcuje podvědomí a zrodí se inspirace, která přivede herce do stavu existující.

Stanislavskij tedy zavádí tzv. magické kdyby. Kdyby přenáší herce do tvůrčího stavu, vyvolává bezprostřední a instinktivní činnost. Herec si pokládá otázku: „Kdyby to byla pravda, jak bych se choval?“. K tomuto mu pomáhají tzv. dané okolnosti. Přidáním určité dané okolnosti začne své postavě upřímně věřit, díky čemuž se v něm probudí skutečné vášně a city. Přirozené herectví dle něj tkví v postavení si každého kdyby před danou okolností. Na otázku: „Kdyby sem vpadl šílenec, co bych dělal?“, odpovídá herec svým přirozeným a upřímným činem, aniž by se do něj musel nutit

či o něm zdlouhavě přemýšlet. Jedině tak by měly vzniknout opravdové city a víra. Tajemství tkví v tom, že se na vlastní city nesmí naléhat, o opravdových vášni se nesmí přemýšlet, protože city a vášně se nepodrobují rozkazu ani násilí, ale přicházejí samy od sebe. Stačí soustředit se na dané okolnosti a vžít se do nich.

Hercova fantazie a představivost je pohonem k vytváření divadelní iluze. Tvoří základní kámen jeho vlastního tvoření. Kvalita divadelní iluze se přímo úměrně odvíjí od kvality umění představivosti herce. Primárním cílem je, aby divák uvěřil jednání i přesto, že je založeno na jeho fantazii. Každý pohyb a slovo na jevišti jsou základem opravdového prožitku herecké představivosti. V opačném případě se jeví hercovo jednání jako mechanické či strojené.

Podstata herecké tvůrčí nálady neboli stavu existují spočívá podle Stanislavského ve dvou podmínkách. V tělesné svobodě a naprosté soustředěnosti. Úloha tělesné svobody se zakládá na odstranění svalového napětí a celkového podřízení mysli. Herec musí mít podle něj neustále pod dohledem své tělo, a to jak na jevišti, tak v osobním životě. Jakoukoliv křeč by měl nejlépe ihned odstranit a měl by mít stále pod dohledem, zda se svaly nepřepínají. Pakliže si herec vytvoří mechanický návyk na odstraňování přebytku energie, která vzniká především při vstupu na jeviště (tréma, strach – svalové ochrnutí), ale také při samotném jednání (nehlídané vášně a city – přehrávání), stane se jeho jednání přirozeným. K vybudování návyku na odstraňování je dle něj potřeba ustavičného cvičení těla a mysli.

Naprostá soustředěnost hereckého jednání se opírá o cvičení jevištní pozornosti. Stanislavskij stejně jako Diderot používá techniku čtvrté stěny. Herec by měl svou tvůrčí pozornost získat, odpoutat-li se od hlediště. Měl by se zaměřovat pouze na objekty představení. Vnější vlivy působící na herecké jednání mohou jeho práci ovlivnit. Proto by měl hledat objekty pozornosti kolem sebe. Jakmile se mysl upoutá na určitý předmět, začne se soustředit a přemýšlet. Herec tak logicky uvažuje a uvolní přebytečnou energii. Vzhledem k tomu by měl ovládat svou vnitřní pozornost, která spočívá v uvědomění si zrakové představy v nitru. Na ni se musí soustředit. Kontrola naší smyslové pozornosti se odvíjí od naší fantazie a představivosti. Takže ve vytváření hereckého kdyby a daných okolností. Herec svou neustálou jevištní pozorností upoutává i pozornost samotných diváků. Divák by měl být stejně zaujatý jako sám herec. Divák díky tomu může iluzi vnímat jako skutečnost, jelikož i on přestává vnímat škodlivé vedlejší vlivy divadla.

Podstatou vnější techniky ztělesňování je podle Stanislavského učinit neviditelný vnitřní život herce viditelným. V zásadě se jedná o využívání naučených psychotechnických metod v praxi na jevišti. Herec si je již plně vědom toho, co bude tvořit. Nyní je na řadě zvládnout technickou stránku. Tělo a hlas jsou jeho hudebním nástrojem, který je potřeba naladit na správnou notu. První, co musí herec udělat, je ztotožnit se se svou rolí a dodat jí potřebný charakter. Takový charakter by neměl kopírovat naučený charakter vystihující jeho postavu. Podle Stanislavského je potřeba přidat postavě osobní kouzlo, které ji ozvláštňuje.

Vnější technika hraní se dělí na tělesnou a hlasovou. Do tělesné složky patří ovládnutí svého pohybu, gest, postojů a mimiky. Nejprve je zapotřebí zvládnout techniku pohybu. Tělo jakožto umělecký nástroj by mělo být krásné a zdravé, proto je potřeba o něj náležitě pečovat. Stanislavskij

požaduje těla pevná, silná a harmonická. Doporučuje všem hercům gymnastiku, poněvadž formuje přirozené proporce těla.

Uvědomění se je důležité také pro mimiku. Ačkoliv se mimice nedá naučit, protože vzniká přirozeně jako výraz vnitřního prožitku, lze ji alespoň částečně ovládat zvládnutím mimické techniky. Je závislá na technice svalových pohybů. K rozvíjení obličejového svalstva je zapotřebí dokonalé znalosti každého mimického svalu. To pomůže herci alespoň částečně svůj výraz ovlivňovat.

Vyjma těla a tváře je hlavním výrazovým prostředkem hercův hlas, protože hlas je podle Stanislavského nástrojem uměleckého uchvácení. Jenom díky němu může vznikat iluze. Aby mohl herec mít pod kontrolou svůj hlas, měl by proniknout k samé podstatě svého textu. Jeho úkolem je dle Stanislavského vytvořit podtext neboli pravou podstatu textu role. Dosáhne toto pouze soustředěním pozornosti k vnitřnímu vidění – své vytvořené kdyby a dané okolnosti spojené do souvislého filmového pásu. Díky tomu využívá různých prostředků, které vycházejí přirozeně z nitra, např. důraz na slovo či větu, intonace nebo pauza. Herec má za úkol dát svému ústnímu projevu hloubku a perspektivu odpovídající jeho postavě. Pakliže bude herec svůj text pouze odříkávat a kopírovat svým hlasem slova napsaná na papíře, vznikne mechanické odříkávání slov postrádající iluzivní účinek.

13.4 Bertold Brecht

Do opozice s výše zmíněnými se staví epické divadlo Bertolta Brechta, které nesouhlasí s bezduchým sledováním divadelního představení. Diváci sice aktivně vnímají hru, ale jejich postoj je pasivní místo kritického. Jde mu především o nový způsob dramatického a divadelního zpodobení skutečnosti, při němž sugesci jeviště „prožívaných“ a konzumentem spoluprožívaných příběhů má nahradit demonstrativní předvádění historických událostí před očima kriticky nazírajícího a hodnotícího diváka. Brecht vytvořil mezi dějem a divákem odstup. Je předpokladem neztotožnění se s postavou a vznikáním kritického postoje. Divák začíná aktivně vnímat, jakmile se herec snaží divadelní hru co nejvíce odcizit. Brecht chce z představení odstranit kouzelný magický závoj, chce odebrat iluzivní brýle reálnosti a nahradit je skutečnou pravdou pomocí technického odstupu.

Brecht:

„Minul už čas, kdy zobrazení světa na divadle muselo být výlučně věcí prožitku. Aby se stalo prožitkem, musí být pravdivé. Ovšem zobrazovat dnešní svět je čím dále tím obtížnější.“

Zobrazit skutečnost dnešního světa je skoro nemožné, protože lidé jsou více skeptičtí a divadlu přestávají věřit. Divák by měl podle Brechta především přemýšlet. Pakliže divák začne uvažovat o světě na bázi kritického pohledu, divadelní hra by se měla jevit jako skutečná, jelikož demonstruje určitý problém. Dnešní svět by se měl podle něj ukazovat tak, aby si divák uvědomil, co lze na světě změnit, a ne pouze pozorovat to, co je na světě dané. Staré iluzivní divadlo dle něj ukazovalo falešné obrazy společenského života, představovalo „nechutný kulinarismus bezduchých pastev pro oči a uši“.

Brecht vidí podstatu divadla ve vytváření živých obrazů pro pobavení. Cílem a posláním divadla je podle něj diváky bavit. Brecht proto přidává k divadlu přívlastek epický, jímž dodává charakter jeho divadelnímu programu a staví jej do opozice k divadlu aristotelovskému. Aristotelovská neboli dramatická forma hraní spočívá ve vášni a činorodosti jednání. Naopak epická forma rozděluje, jejím cílem je vytvářet odstup mezi divákem a hercem. Epické divadlo se místo vcítění snaží o odcizení diváka. Brecht vyměnil přísnost dramatického děje (kompoziční pravidla, události navazují na sebe) za volnou posloupnost událostí.

Dramatická forma	Epická forma
Divadlo akci ztělesňuje	Divadlo akci vypráví
Zatahuje diváka do děje	Divák je pozorovatel
Spotřebovává divákovu aktivitu	Vzbuzuje divákovu aktivitu
Umožňuje mu prožívat emoce	Nutí ho, aby se sám rozhodl
Zprostředkovává mu zážitky	Zprostředkovává mu poznatky
Divák je součástí děje	Divák je proti ději
Pracuje se sugescí	Pracuje s argumentací
Pocity jsou konzervativní, konvenční	Pocity vzbuzují poznání
Člověk je brán jako „známý“	Člověk je předmětem zkoumání
Člověk je neměnitelný	Člověk se neustále mění
Pudy člověka	Motivy člověka
Děj je lineární	Děj je nepravidelný
Natura non facit saltus – svět, jaký je	Facit saltus – svět, jakým se stává

Pojem odcizení je pilířem epického divadla. Herec působí svým hraním překvapivě a cize – improvizuje, nechává se charakterizovat svými spoluhráči, spolupracuje s diváky, využívá vypravěče. Také předměty, se kterými hraje nejsou kopií opravdových předmětů. Charakter jim neurčuje herec, ale sám divák. Obyčejné koště tak může hrát kočku (i když si to každý představuje jinak). Herec spolupracuje s diváky i přesto, že se tomu někteří brání. Jeho hraní apeluje na tvořivou mysl diváka. Ten si vytváří vlastní iluzivní svět, který vniká na bázi pobavení a zábavy. Odvíjí se také od vlastního chápání světa. Divák se nestává bezduchou loutkou vnímající a cítící vše, co herec odehraje. Naopak herec ví, že je před ním několik desítek ba možná i stovek lidí chápajících rozdílně. Vhazuje lano každému z nich a každý z nich to vnímá rozdílně. Přitom vytváří mezi sebou a diváky odstup

Aby mohl pravý požitek poznání vzniknout, musí herec podle Brechta hrát tak, aby nevznikla žádná falešná iluzivní představa o světě daná autorem, režisérem nebo dramaturgem. Herec, aby mohl spolupracovat se svým divákem, nesmí vnímat tzv. čtvrtou stěnu. Proto ji Brecht

účelně zrušil, neboť zabraňovala aktivní spolupráci herců s diváky. Herec se díky zrušené čtvrté stěně stane sám divákem, který pozoruje sám sebe a tím vzbuzuje odstup.

Herec hrající na základě Brechtovského odcizení se pokouší hrát tak, aby se divákovi zabránilo vcítit se do postavy hry. Divák si musí uvědomit, že před ním stojí skutečný člověk. Sám mu přiděluje charakter a rozumně nad ním uvažuje. Divadelní představení v tomto případě nepracuje s podvědomím diváka, ale spočívá ve vědomé formě divákovy mysli. K tomu, aby vzniklo odcizení, musí hrát herec na základě zcizovacího efektu neboli Verfremdungseffekt.

Technika zcizujícího herectví spočívá dle něj v chladném a klidném přednesu bez využití vlastních citů. Stejně jako Diderot i Brecht považuje vlastní vnitřní city za škodlivé. Zatímco Diderot spojuje city s technickým hraním a s neovládnutím vlastního těla. Brecht se naopak snaží nevyužívat city účelně, jelikož ví, že bezcitné hraní působí chladně a cize. Takový herec chrání své city, distancuje je od postavy a od diváků. Herec podle něj ale nesmí hrát chladně jako stroj, musí ke své postavě a ke svému jednání zaujmout duchovní a citové stanovisko. Neboť jeho přeměna není chladná a mechanická operace (mechanismus nemá s uměním nic společného), nýbrž jde o přeměnu uměleckou. Aby tato transformace byla kompletní, měl by ji hrát s klidem, tzn. chladně a logicky. Odcizující klidný ráz hraní způsobuje, že nikdo není znásilňován představou jednotlivce. Každý si může vytvořit svou vlastní individuální pravdu. Podstatnou složkou hraní je využívání zcizovacího efektu lehce a přirozeně. Podmínkou je přirozené organické hraní (stejně jako u Stanislavského), pakliže herec sklouzne k mechanickému přednesu, nedokáže s diváky spolupracovat.

Jeho jednání spočívá v tzv. skocích. Herec si nevytváří v mysli žádný filmový pás, podle kterého by hrál. Nemá vytvořené žádné kdyby, žádné dané okolnosti. Hraje spontánně a intuitivně. Nedostává se do transu, a tím nepropadá žádnému automatismu. Může být kdykoliv přerušen, jeho dílo není žádná mystická tvůrčí chvíle, naopak své kouzlo dostává vlivem diváků a vedlejších vlivů divadla. Divadelní hra se stává uměleckým dílem v případě, že ji divák udělí pravou uměleckou hodnotu. Osobitost díla je dána osobitostí vnímatele. Dílo je bráno z pohledu logického a kritického postoje, a ne z hlediska emocionálního prožívání.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Jaký vliv měl na hereckou tvorbu německý expresionismus?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Obsáhlá kapitola se zabývá především teorií herecké práce a konkrétními hereckými technikami, jejich proměnou v průběhu nám nejbližší doby.



ODPOVĚDI

Německý expresionismus je umělecký směr vyjadřující vnitřní neklid. Jeho představitelé odmítali reprodukovat život v jakýchkoliv mimetických formách a snažili se, aby sám tento život tvořil nové formy. Abstrakce expresionistického herce pramenila v nejistotě a nemožnosti zachytit složitou a členitou realitu moderního života. Dramatik a herec vytrhují postavu z jejího přirozeného kontextu, zbavují ji partnerských vztahů k jiným postavám, aby v její izolovanosti vynikl více vertikální vztah mezi vnitřním podnětem a vnější formou.

LITERATURA

ČECHOV, A. M. Hercova cesta / O herecké technice. Praha: KANT, 2017.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič: Izbranyje proizvedenija v šesti tomach, sv. 2., Moskva 1966, str. 339 an. In: Vostrý, Jaroslav: Ejzenštejnovy lekce divadelní režie, Praha (Státní pedagogické nakladatelství) 1987

HYVNAR, J. Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol. Praha: Pražská scéna, 2000.

LUKAVSKÝ, R. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: SPN, 1978.

MARTINEC, V. Herecké techniky a zdroje herecké tvorby. Praha: Pražská scéna, 2003.

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: KANT, 2014.

Doporučená literatura:

BOLESLAVSKÝ, R. Herectví: Šest prvních lekcí. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948.

BRECHT, B. O divadelnom umení. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

DONNELLAN, D. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2008.

GROTOWSKI, J. Divadlo a rituál (text Performer). Bratislava: Kalligram, 1999.

JOUVET, L. Nepřevtělený herec. Praha, 1967.

MUSILOVÁ, M. Fau efekt? Vlivy Brechtova epického a zcizujícího efektu v českém moderním herectví (Brechtovské epické divadlo). Praha: Brkola, 2011.

RUTTE, M. O umění hereckém (Základní otázky herecké psychologie). Praha: Nakl. Jos. Vilímek, 1946.

SÍLOVÁ, Z; Vostrý, J. Je dnes možné herecké umění?. Praha: KANT, 2009.

STANISLAVSKIJ, K. S. Dotvoření herce. Praha: Athos, 1949.

STANISLAVSKIJ, K. S. Moje výchova k herectví. Praha: Athos, 1946.

ŠÍPEK, J. Psychologické souvislosti scénické tvorby. Praha: KANT, 2010.

VOSTRÝ, J. O hercích a herectví (Studie o herectví). Praha: Achát, 1998.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Tento text byl věnován jako studijní opora studentu Kulturní dramaturgie v divadelní praxi. Jeho účelem bylo stručně přiblížit hereckou práci, teorii a techniku.

Pro obecné nastínění problematiky se jedná o dostatečné množství informací k danému tématu, v případě většího zájmu studenta doporučuji prostudovat uvedené prameny a doporučenou literaturu, která ho uvede v hlubší kontext, díky kterému již bude sám schopen se posouvat a vyhledávat si studie týkající se jeho zájmu.

Studijní opora se věnovala základním pojmům divadla a animací, specifikovala vnější i vnitřní techniku, blíže se věnovala fyzické a psychické přípravě herce na roli a postihla i praxi, práci herce s textem, jeho profesi a osobní život, komunikaci s hereckým partnerem, ztělesnění dramatické postavy na jevišti nebo stylizací herectví. Velká část textu byla také věnována teoriím hereckých technik, které ještě blíže osvětlí studentovi smýšlení nad divadlem z pohledu herecké složky.

Věřím, že tento text bude dostatečně přínosný a příkladně pochopitelný, a tedy i vhodný jako výukový materiál pro všechny studenty se zájmem o herectví.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu Cíle kapitoly



Klíčová slova Nezapomeňte na



odpočinek



Průvodce studiem Průvodce textem



Rychlý náhled Shrnutí



Tutoriály Definice



K zapamatování Případová studie



Řešená úloha Věta



Kontrolní otázka Korespondenční



úkol



Odpovědi Otázky



Samostatný úkol Další zdroje

Pro zájemce Úkol k zamyšlení

Název:

Autor: **MgA. Natálie Janyšková**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 81

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.