

## K. S. Stanislavskij: Práce herce na sobě

### VII. Kapitola: Části a úkoly

- Vysvětlení, co to jsou části a jak se text nebo role skládá z jednotlivých částí
- Na příkladu porcování krocana ukázka toho, že není možné „zvládnout“ hru jedním zátahem – **je potřeba rozdělit ji na hrubé části**, stejně jako naporcovat např. drůbež  
→ Tyto **hrubé části** je pak třeba **rozdělit na ještě méně hrubé části**
- Při pokusu sníst všechny části krocana najednou se jedlíci začali dávit: „Zapamatujte si, nelze-li zvládnout najednou velkou část, děl ji na menší a ještě menší, a je-li třeba, tedy na ještě menší.“
- Mechanismy **oživení**, „ochucení“ opět na krocانovi: „Je-li kousek suchý, **oživ jej krásným výmyslem představivosti**.“
- Jak si rozdělit záměrné jednání do částí a rozlišovat rozdělené **části** a **náhody** (např. nechtěný náraz do kolemjdoucího)
- **Herec** nesmí brát svou roli po malých částečkách, které nelze podržet v paměti, ale **po velkých, závažnějších částech, z nichž sestává tvůrčí pochod**
- Opět názorná ukázka na krocانovi: koupání částí krocانa v lázni z omáčky výmyslů představivosti, shrnování malých kousků namočených v omáčce ve větší sousto
- Aby to nebylo nudné a jednotvárné, je **potřeba podrobně rozvíjet jednotlivé části**, doplňovat je, produkovat každou z nich jasně, se všemi podrobnostmi
- Pokud i tyto nové části budou jednotvárné, **musí se znovu štěpit na střední a malé části a opakovat tuto práci až do té doby, dokud se v činnosti** (ilustruje na příkladu chůze po ulici) **nebudou obrážet všechny podrobnosti typické pro danou činnost**
- Když se odhodí nadbytečné a spojí se malé části do velkých celků, vytvoří se tzv. splavný proud neboli schéma
- Torcov však upozorňuje: dělení hry a role na malé části je přípustné jen jako prozatímní opatření – nemohou zůstat dlouho v tak rozmělněném, střepinovitém stavu
- Když se pronikne k samé vnitřní podstatě každé části, dojde ke zjištění, že se v různých částech mluví o tomtéž, zatímco určité části jsou si organicky příbuzné: tím **dostaneme obsahové celky**, s nimiž se dá lépe operovat
- Dobře propracované větší části si herec lépe osvojuje: takové **úseky** skládající celou hru, mají pro herce význam splavného proudu: **ukazují správnou cestu a provádí herce hrou**
- Torcov radí sledovat splavný proud hry, nezaobírat se malými částečkami, ale soustředit se na největší, dobře propracované části

- **Technika dělení na části:** položím si otázku „bez čeho nemůže rozbíraná hra existovat?“ a potom vymezuju její hlavní etapy, aniž zabíhám do detailů všechny → Podívat se na hru „z ptačí perspektivy“ a rozdělit ji na hlavní úseky
- **Rozdělením na části herci práce také lépe „odsypá“**, hra se nezdá tak dlouhá
- Tvůrčí práce na scéně je **vytyčení velikých úkolů** a opravdové, produktivní, účelné jednání k jejich zdolání → Úkoly jsou světýlka, která určují průběh splavného proudu a nedopouštějí bloudění
- Úkoly je třeba vyplňovat s láskou a po celou dobu na jevišti
- **Vnitřní úkoly herci dopomáhají k lehkosti a svobodnému projevu na jevišti, ukazují herci správnou cestu a odvracejí ho od šarže**, úkol vede herce k poznání jeho práva vyjít na scénu, zůstat na ní a žít tam svým životem, analogickým s rolí
- **Úkoly jsou mnohotvárné:** ne všechny se hodí a přinášejí užitek, mnohé jsou škodlivé: proto je důležité, aby herci uměli posoudit kvalitu úkolů, aby se vyvarovali nepotřebných
- Bez úkolů pak vznikají omyly, když herec pomíjí jednání a myslí především na výsledek, vzniká šarže
- Podle jakých znaků je rozeznat?
- **Potřebné úkoly:** především úkoly z okruhu herecké strany, ne ze strany diváků, tedy úkoly vztahující se ke hře, ke spoluhercům
  - : úkoly herce-člověka, analogické s úkoly role
  - : tvůrčí a umělecké úkoly, které umožňují vyplnění základního cíle umění. Vytvoření „přítomnosti lidské duše v roli“ a její umělecké podání
  - : opravdové, životní, aktivní lidské úkoly, působící hybně na roli a ne úkoly herecké, konvenční, mrtvé, které nejsou v žádném vztahu k představované osobě, nýbrž slouží jen k pobavení diváků
  - : úkoly, kterým můžou všichni uvěřit, včetně samotného herce
  - : Pak další, ale nejde přechítst. Str. 8
- Torcov varuje před rozšířenými a svrchovaně nebezpečnými mechanismy, strojovými, hereckými úkoly
- **Úkoly elementárně psychologické:** jednání není čistě mechanické, potřesením ruky se vyjadřují city atd. – jde o obvyklý úkol i obvyklé plnění, je v nich však přítomna i psychologie
- Ať je **úkol** jakkoli správný, **jeho nejhlavnější vlastnost spočívá v jeho vábnosti**, tedy v tom, do jaké míry je poutavý pro samotného herce – **je potřeba, aby se mu úkol líbil, aby se mu chtělo jej vyplnit**
- Tyto úkoly nazývá tvůrčími úkoly: měly by být přiměřené, dostupné, splnitelné

- V každém fyzickém nebo psychologickém úkolu a v jeho vyplnění je mnoho i z toho druhého, nedá se to oddělit
- **Torcov doporučuje začít lehčími úkoly fyzickými**
- Vysát vnitřní obsah hry, nechat ho vykrytalizovat a pro vzniklý krystal najít odpovídající pojmenování. Při hledání tohoto slova herec sonduje, zkoumá danou část, hledá její syntézu. Při volbě názvu lze pak najít i úkol sám.
- Úkol je třeba označit slovesem, nikoli podstatným jménem

## VIII. POCIT PRAVDY A VÍRY

- **Ryzí pravda a skutečnost** se vytvářejí samy sebou – simulování skutečnosti nebude nikdy tak věrohodné jako skutečnost sama
- Když na scéně skutečnost není a jde pouze o hru, **vyžaduje si vytvoření pravdy a víry předběžné přípravy**: vznik pravdy a víry se položí do představ a uměleckých smyšlenek a teprve pak se přenáší na jeviště, je nutné vyvolat pocit opravdovosti
- Tzv. jevištní pravda, kterou herec potřebuje k tvůrčí práci
- **Proces zdůvodňování**=snaha vždy zdůvodňovat své jednání danými okolnostmi. Jen tak lze uspokojit pocit pravdy a uvěřit opravdovosti svých počitků
- **Pravda na scéně**: to, čemu upřímně věříme jak ve svém nitru, tak v duši spoluherců. Pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy, nemohou bez sebe existovat. Jednání musí vzbuzovat víru, že v opravdovém životě mohou být city podobným těm na jevišti. Každý okamžik na scéně musí být pečetěn vírou v opravdovost prožívaného citu a jednání.
- **Jevištní lež**: stejně jako je potřeba mít cit pro pravdu, je ho třeba mít i pro lež → **Jak přistupovat ke lži na jevišti**: boj s ní vede k šaržovitosti, není možné tvořit na jevišti s utkvělou myšlenkou „hlavně nic nezfalšovat“ → **Jak se toho vyvarovat?** Přepadne-li herce utkvělá myšlenka na lež, měl by překontrolovat sám sebe otázkou: *jednám, nebo se peru se lží?* **Herec nevystupuje na jevišti, aby zápasil se lží, ale proto aby účelně a produktivně jednal**
- **Jak zjistit, zda je jednání správné?** Položit si otázku: pro koho tu jednám? Pro sebe nebo pro diváka, nebo pro spoluherce? Soudcem je pak právě spoluherce. *„přinutil-li ho (herec spoluherce) uvěřit v pravdu citu a vzájemného styku, je to důkazem, že bylo dosaženo tvůrčího cíle a lež přemožena“.*

- **Druhý způsob boje se lží:** odstranit ji. Pod lež vkládat pravdu nebo varováním před scénickým zveličováním pravdy před lží
- **Ze lži na jevišti se dá vytěžit i dobré:** může herci sloužit jako jakási ladička – udává, co herec nesmí dělat. „ladička“ herce upozorní na překročení hranic pravdy a může ukázat správnou cestu.
- **Pravda a víra v pravost vznikající na jevišti samy sebou** = nejlepší možný případ: obsahem hercovy tvůrčí práce nemůže být to, čemu sám nevěří
- **Nejsnáze lze najít pocit pravdy a víry v tělesné oblasti, v malých fyzických výkonech**  
→ Tajemství metody netkví ve fyzickém jednání jako takovém, **ale v pravdě a víře v ně**, jež nám fyzické úkony pomáhají v sobě vyvolávat a zakoušet
- Nezmocní-li se herec najednou vši pravdy celého dějství, **musí je rozdělit na části a snažit se uvěřit třeba té nejmenší z nich**
- **Pravdě nahrávají okamžiky náhody** (herečce upadne kapesník apod.): herec může k náhodnosti zaujmout stanovisko jedající osoby a zapojit onu náhodnost do své role  
→ **Náhodnost, záblesky pravdy, mohou navodit u herce tvůrčí stav:** celá řada takových okamžiků vytvoří velkou pravdu a období opravdové víry: proto **nepodceňovat drobné fyzické úkony, jejich využíváním je možno dobrat se pravdy a víry v to, co na scéně herec koná**
- **Důležitost prostého fyzického jednání:** čím je prostší a proveditelnější, čím snadněji se o něj může v obtížné situaci opřít a ochrání herce před šablonou, šarží
- **Fyzické úkony také pomáhají** udržet hercovu pozornost v oblasti jeviště, hry, role a soustřeďují ji k stálé linii role
- **Logika a důslednost na jevišti** a jak se mechanicky projevují ve fyzických úkonech: hercova podvědomá ostražitá pozornost kontroluje mechanické úkony (jak držet příbor při jídle apod.): na scéně herec nejedná z nevyhnutelnosti (jako např. při hladu, který vyřeší nasycením), ztrácí se organická nezbytnost fyzického jednání i s jeho mechanickou logikou a důsledností i s v životě přirozenou podvědomou ostražitostí a instinktivní sebekontrolou
- **Jak se bez nich obejít?** Je nutné zaměnit mechaničnost za vědomé, logické a důsledné zkoumání každého okamžiku fyzického jednání. Častým opakováním tohoto pochodu se vytvoří samočinně návyk.
- **Jak si osvojit techniku působení malými fyzickými úkony na cit:** studiem bezpředmětné ???osti (nejde přečíst)
- **Divák přihlížející hercově jednání na scéně musí cítit onu mechaničnost logiky a důslednosti**, s jakou podvědomě jednáme v životě. Jinak divák neuvěří tomu, co se na scéně děje. → **herec by měl tuto logiku a důslednost ukazovat v každém úkonu** a měl by to činit neuvědoměle, **až se mu to stane časem mechanickým návykem** → při práci s reálnými předměty se některé pohyby herci vybavují instinktivně tak překotně, že jim herec nestačí – jakmile k tomu dojde, logická a důsledná linie je porušena a pochybená logika ničí pravdu a bez pravdy nelze uvěřit

- **Bezpředmětné jednání si vytváří jiné podmínky:** v něm je nutno soustředit pozornost každé nejmenší skladební části dějství. Nutné je nejprve se zamyslet a pak teprve vykonávat jednotlivé úkony, s logikou a důsledností díky kterým lze dojít k pravdě.
- Varování před doslovností a formálním vztahem pro učební systém a umění obecně, tím myšleno systém pro systém – ze systému nelze udělat cíl, nelze zaměňovat prostředek za výsledek (Torcov poté, co studenti vzali jeho pravidla příliš doslovně a soustředili se pouze na fyzické jednání, ale zapoměli hledat pravdu, ale snažili se jen formálně učinit za dost logice a důslednosti)
- **Herec si má získat diváka ryzí pravdou a vírou v to, co na scéně dělá**
- **Psychologie:** je třeba jasného plánu a linie vnitřního jednání – k jejich vytvoření je nezbytné poznat povahu, logiku a důslednost pocitů. Tato oblast nese nové úkoly, které jsou velmi složité.
- **Metoda položení otázky sobě sama:** co bych udělal v praktickém životě, kdybych upadl do tragické nečinnosti? → stačí si odpovědět jen na tuto otázku, avšak upřímně a lidsky → tedy i v citu se obrací na pomoc k prostému fyzickému jednání (herec fyzicky zakouší to, o čem přemýšlí a stěží v sobě potlačuje vnitřní nutkání k jednání)
- Torcov doporučuje sepsat si seznam představ, které následně herec převede do jednání
- **I přes opakování scény si nesmí vytvořit šablonu, herec bude jednu a tutéž úlohu řešit vždy nově, postupně lépe a hlouběji, logičtěji a důsledněji → jen za těchto podmínek se mu podaří udržet ve scéně živou, ryzí pravdu a víru** a pomůže mu to lidsky a bezprostředně prožívat a ne herecky konečně představovat
- **Ilustrace funkčnosti rozvíjení nejmenších pravd** (počítání peněz), díky nimž se odvíjejí a rodí **další pravdy** (vřelý vztah k postavě Hrbáče a synkovi)
- Úspěch Torcovovy metody však podle Stanislavského spočíval v účinku magického „kdyby“ a na daných okolnostech, nikoli na fyzických či psychických úkonech → proč tedy začínat fyzickými úkony? Avšak přesně to původně Torcov navrhoval, jenže hercova obrazotvornost ještě „spala“. Dřív Stanislavskij nevěřil tomu, co dělal, proto jeho výkony nefungovaly.

*„Vnější posunčina, fyzická přepjatost a nepravděpodobnost tělesného projevu nejsou úrodnou půdou k vytvoření pravdy a prožitku. Nyní se však projevujete náležitě nejen tělesně, nýbrž i duševně. Ve vašem projevu je vše opravdové...Ale nejdůležitější z toho, co jste dnes poznal, je, že jste nebyl právě na jevišti v bytě Maloletkové, že jste nehrál, nýbrž opravdu žil...Tajemství toho spočívá v tom, že logika a důslednost fyzických úkonů a pocitů vás dovedly k pravdě, pravda vyvolala víru a vše společně dotvořilo existuji. A co je to existuji? Znamená to: jsem, žiji, cítím a myslím souhlasně s rolí.“*

- Po vzbouření Govorkova Torcov vysvětluje, proč je v umění nutné zapojit tělesný aparát
- Podle Torcovova je důležité zjistit, který herec se pro co hodí, jaký má kdo smysl pro pravdu a víru v ní
- **Každá pravda s níž se setkáváme v životě, není vhodná pro divadlo** (z odporného nelze udělat krásné) → „jevištní pravda má být ryzí, nezkrášlená, ale oproštěná od zbytečných všedních podrobností. Musí být reálně opravdová, ale zpoetizovaná tvůrčím nápadem. Nechť je realistická, ale nechť je umělecká a nechť nás povznáší“

## IX. Emocionální paměť

- Varování před hotovou vnější formou (hercům se zadal úkol stejný jako před časem a místo, aby se s ním opět kreativně vypořádali, zkopírovali své Torcovem schválené jednání, naskočili do zajetých kolejí a nesnažili se o žádnou inovaci. Projevila se jejich dobrá **paměť** pro vnější jednání, nikoli už **pro pocity**.)
- Neboli **emocionální paměť**=paměť, která umožňuje znovu si vyvolávat známé, už zakoušené pocity. Podobně jako ve zrakové paměti i v emocionální paměti vyvstávají, ožívají emoce.
- Pocity uchovávané emocionální pamětí je **těžké znovu zprostředkovat**. V takových případech si lze vypomoci psychotechnickými prostředky, použít magického „kdyby“ a nových daných okolností, znovu je zhodnotit a povzbudit jimi dřímající pozornost, představivost, smysl pro pravdu vyvolat myšlenky a jimi i city.
- **Nejlepší herec** je ten, jehož činnost je **řízena přirozeností**, přičemž mnohé z nejdůležitějších složek naší přirozenosti nelze vůlí ovládat – jedině přirozenost ji dokáže řídit: Bez její pomoci nemůžeme plně, nýbrž jen částečně ovládat svůj složitý aparát prožívání a přetělesňování.
- Vzpomínka na situaci z minulosti na základě smyslových vjemů (chuť jídla, vůně kolínské, melodie písně atd.) → zpřítomnění dané chvíle/situace
- Proces krystalizace vzpomínek a počitků, které se odvíjejí v emocionální paměti: vzpomínky se ukládají v jednotlivostech, nikoli v podrobnostech – ze všech takových stop, **se vytváří jeden velký, zhuštěný okruh vzpomínání na stejnorodé pocity**.
- Archiv naší paměti přirovnáván k velkému domu s mnoha pokoji a krabicemi, mezi nimiž leží krabička s perlou, kterou je v domě těžké najít=vybavení konkrétního pocitu zapadlého ve změti pocitů a emocí stejné povahy.
- **Problém s prvotními pocity** (které cítíme poprvé, ty v emocionální paměti jsou druhotné): na jevišti jsou žádoucí, když se začleňuje do role jednotlivými epizodami, jejich neočekávanost v sobě pro herce skrývá povzbudivou sílu, jenomže okamžiky

prvotního prožívání nevládneme my, nýbrž ony námi a mohou pak být k roli protichůdné.

- **Herecká technika vyžaduje práci s druhotnými pocity** napovídányi emocionální pamětí.
- **Herec by měl na scéně vždy zůstat sám sebou**, jeho jednání by mělo vyplývat z jeho povahy. Ztratíš sám sebe → začíná šarže.
- Své umění a duševní práci musí **herec** zaměřit k tomu, aby přirozenou cestou **v sobě nacházel zárodky vrozených lidských předností i vad a aby je pak pěstoval a rozvíjel** podle toho, jakou roli ztělesňuje.
- **Herec tedy kombinuje a skládá duši** jevištní postavy z živých lidských **prvků vlastní duše**, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek
- **Jak se naučit oživovat emocionální paměť?** → pomocí vnitřních i vnějších povzbuzujících prostředků/činitelů: Rozestavení scény, výprava, zvuky a různé efekty vždy jistým způsobem působí na herce, na jeho cit a náladu, na jeho duševní stav.
- Jestliže je nálada herce v souhlasu se hrou, vytváří se pro tvůrčí práci blahodárná atmosféra, která osvěžuje emocionální paměť a nutí herce k prožívání.
- **Jak zopakovat herecký úspěch?** Nesnažit se výkon padělat, nejit na to přes cit, ale pečovat o to, z čeho vznikl → od popudu k citu
- **Vrstvy emocionální paměti:** bohatství, síla, trvanlivost a jakost emocionální paměti
- Čím je naše emoc. paměť silnější, tím je plnější a upřímnější tvůrčí prožívání
- V okamžiku, kdy dojde v hercově nitru k analogickému přemístění a herec začne cítit jako osoba beroucí přímou účast, probudí se v něm opravdové lidské cítění
- **Při hledání v emocionální paměti pátráme** nejen po svých prožitcích, ale i po tom, co jsme poznali u jiných lidí, co jsme upřímně soucítili → tyto dojmy je pak nutno v sobě přetvořit ve své vlastní opravdové cítění
- **Zásoby emocionální paměti musí být neustále doplňovány** našimi vlastními dojmy, počitky a prožitky → ty čerpáme ze skutečnosti, ze vzpomínek, z literatury, z vědy, z cest, z muzeí atd. – především však ze styku s lidmi
- **Herec** se musí snažit pronikat do pozorovaných jevů, do hloubky jejich podstaty, **musí si doplňovat chybějící poznatky**, kontrolovat svá hlediska
- *„Snad je vám nyní jasno, že má-li skutečný herec učinit zadost všem na něho kladeným požadavkům, musí nezbytně žít plným, zajímavým, krásným, rozmanitým, vzrušujícím životem. Má vědět nejen o tom, co se děje ve velkých městech, ale také na venkově, na vesnici, v továrnách a v závodech, ve všech světových kulturních střediscích. Herec má pozorovat a studovat život a psychologii všeho obyvatelstva jak ve své, tak i v cizích zemích.“*