

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PSYCHICKÁ DISTANCE A PROBLEMATIKA HERECKÉHO UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor Práce: Barbara Gráfová

Studijní obor: Estetika

Ročník: třetí

2016

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích dne 1. 5. 2016

Barbara Gráfová

## **Poděkování**

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D., za poskytnuté, či doporučené materiály k tématu, za vedení, díky kterému jsem udržela správný směr práce, za trpělivost, ochotu a vstřícnost, se kterou k mé práci přistupoval a především za čas, který mě a mé práci věnoval.

**Anotace:**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na problematiku divadelního umění, a to konkrétně na uměleckou tvorbu činoherního herce a na to, jaké faktory mohou herce, a tím i jeho tvorbu ovlivňovat. Práce je založena na rozboru principů „psychické distance“ Edwarda Bullougha a takzvaného „Stanislavského systému“ Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Cílem této práce je pomocí komparace textů výše zmíněných autorů nalézt, ve kterých názorech se na problematiku umělecké tvorby a její recepce shodují a ve kterých se naopak rozcházejí.

**Annotation:**

This bachelor thesis is focused on problematic of theatre performing art, namely problems of actor's stage acting and which factors may have an impact on actor's art creation. The work is based on analysis of main principles of „psychical distance“, by Edward Bullough and so-called „Stanislavskij system“, by Konstantin Sergejevič Stanislavskij. The aim of this work is, with the help of comparison of texts of authors mentioned above, to find some of their matching opinions about art creation and art reception and on the contrary, which of their opinions are different.

## Obsah

Úvod.....	7
1. DIVADLO JAKO KOMUNIKAČNÍ MÉDIUM A JEHO FUNKCE.....	8
2. PSYCHICKÁ DISTANCE PODLE EDWARDA BULLOUGHA.....	11
2.1. Edward Bullough.....	11
2.2. Problematika psychické distance recipienta.....	12
2.3. Antinomie a variabilita distance.....	13
2.4. Problematika psychické distance tvůrce.....	15
2.5. Shrnutí problematiky psychické distance podle E. Bullougha.....	17
3. PROBLEMATIKA TVŮRČÍHO ROZPOLOŽENÍ HERCE PODLE KONSTANTINA SERGEJEVIČE STANISLAVSKÉHO.....	18
3.1. Konstantin Sergejevič Stanislavskij.....	18
3.2. Problematika tvůrčího rozpoložení herce podle K. S. Stanislavského.....	18
3.3. Tvůrčí proces.....	20
3.4. Umění prožívání a řemeslné představení.....	21
3.5. Inspirace a emocionální paměť.....	25
3.6. Přejchod do role.....	28
3.7. Scéna a prostředí.....	29
3.8. Shrnutí problematiky hereckého rozpoložení podle K. S. Stanislavského.....	32
4. SROVNÁNÍ TEORIE „PSYCHICKÉ DISTANCE“ EDWARDA BULLOUGH A HERECKÉHO ROZPOLOŽENÍ PODLE K. S. STANISLAVSKÉHO.....	33
4.1. Herec, jeho tvorba a co ji ovlivňuje.....	33
4.2. Problematika recipienta.....	35
4.2.1. Recipient jako faktor ovlivňující hercovu tvorbu.....	37
Závěr.....	40
Seznam použité literatury.....	41

## Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat problematikou divadelního a hereckého umění. Nejdříve se pokusím představit divadelní umění jako takové, co jej odlišuje od jiných druhů umění, na čem je závislé, jaké jsou jeho funkce, cíle a co jej může ovlivňovat, přičemž zde budu vycházet především z knihy Ireny Žantovské *Divadlo jako komunikační médium*.

Následně přejdu k hlavnímu tématu mé práce, a to k umění hereckému a osobě samotného tvůrce, tedy herce, přičemž se zaměřím pouze na herce činohry, kteří pro svou tvorbu využívají především své vlastní tělo. Herectví je specifickým druhem umění, kdy se sám tvůrce mění v umělecké dílo, tedy umělecky stvořenou dramatickou postavu. Právě proto, že herec je jak tvůrcem, tak recipovaným uměleckým objektem, pokusím vysvětlit proces této hercovy umělecké tvorby a jeho následné přeměny v umělecké dílo, ale i úskalí a problémy s tím spojené. Budu se snažit vysvětlit rozdíly v herecké tvorbě a popsat ty nejběžnější druhy činoherního herectví, které se liší právě v závislosti na postoji herce. Do jisté míry se zaměřím na psychické rozpoložení takového tvůrce a pokusím se odhalit některé vlivy, které jeho tvorbu a přeměnu v dramatickou postavu ovlivňují, přičemž se nejedná pouze o působení vlivů vnějších, ale i o vlivy vnitřní, o vytváření a působení inspirace, či vnitřní a emocionální ztotožňování se s dramatickou postavou.

V tomto tématu budu vycházet z klíčové studie Edwarda Bullougha o „psychické distanci“, ve které se Bullough zabývá popisem estetického postoje při recepci umění, přičemž se zaměřuje především na postoj recipienta, avšak do jisté míry i tvůrce, neboť i tvůrce může být vlastním recipientem a estetický postoj recipienta může mít navíc vliv i na tvůrce a jeho postoj k tvorbě.

Dále přejdu ke koncepci Konstantina Sergejeviče Stanislavského a jeho takzvanému „Stanislavského systému“. Skrze Stanislavského principy se pokusím detailněji rozebrat postoj tvořícího herce, kterou Stanislavskij nazývá „tvůrčí rozpoložení“. Budu se zabývat tím, jak lze toto rozpoložení u herce vyvolat a jak jeho tvorbu udržet v harmonii.

Přestože se Bullough nezabývá stejným tématem jako Stanislavskij, lze v jejich koncepcích nalézt spojující myšlenky odkazující na problematiku recepce umělecké tvorby. Já se na závěr pokusím tyto dvě teorie vzájemně porovnat a najít jak rozdílnosti, tak shodující se prvky v problematice tvorby a dobrat se k aspoň nějakému všeobecně platnému principu, vyplývajícímu z těchto dvou teorií.

## 1. DIVADLO JAKO KOMUNIKAČNÍ MÉDIUM A JEHO FUNKCE

Herecká tvorba je specifickým druhem umění, které tvoří základ divadelního představení. Herecké umění je velmi specifické a odlišné od jiných druhů umění, neboť je vždy tvořeno a recipováno zároveň a je tak závislé na neustálé komunikaci a sdílení významů mezi všemi zúčastněnými, tedy herci s tvůrci představení, jako režiséry, nebo v některých případech dokonce i s autory samotné divadelní hry, komunikaci mezi samotnými herci, ale hlavně komunikaci mezi herci a diváky, kteří se tak stávají nedílnou součástí představení.

Jelikož divadelní umění je stejně jako jiná umění závislé na kontextu doby, míra porozumění mezi diváky a tvůrci je závislá na událostech a společenských podmínkách, které mohou komunikaci těchto zúčastněných ovlivňovat. Pokud je divadelní představení dějově spjata s dobou svého vzniku, nebo odkazuje k minulosti, může vzájemná komunikace herců s diváky kvůli nepochopení váznout, což následně ovlivňuje i estetický postoj ke hře a to u všech zúčastněných, neboť mění se estetický postoj diváků zároveň ovlivňuje tvorbu herce.

Právě komunikace mezi tvůrci a diváky je jedním z nejvíce ovlivňujících faktorů majících vliv na výsledek celého představení, protože pokud tvůrce nedokáže recipienta zaujmout, důsledkem může být, že recipient na jeho tvorbu nereaguje adekvátně, což zase zpětně ovlivňuje postoj herce, který začne svou tvorbu přehodnocovat, což většinou opět vede jen k neschopnosti zaujmout recipienta. Touto problematikou vlivu recipienta na tvůrce se budu zabývat níže, a to především s pomocí teorie K. S. Stanislavského, který se tímto tématem zabýval velmi detailně.

Nyní se však pokusím detailněji představit divadelní umění jako takové, jaká má specifika a které funkce se s ním pojí, jaké vlivy mohou postoj recipienta a tvůrce ovlivňovat, což nám může pomoci porozumět celkovému kontextu, ve kterém se tvorba a recipování odehrávají.

Hlavní funkcí divadelního umění je samozřejmě funkce estetická, která se může dále pojit s dalšími funkcemi, které se mění v závislosti na druhu představení a které jsou běžné i u jiných druhů umění. Jedná se například o již zmíněnou funkci komunikační, informační, nebo výchovnou. Já se pokusím představit pouze ty funkce pro divadlo nejběžnější a nejvýraznější.

Pro divadlo je pravděpodobně, vedle funkce estetické, nejcharakterističtější a nejstálější právě funkce komunikační, kdy dochází mezi tvůrcem a recipientem ke sdílení



myšlenky skrze objekt, či tvorbu. V případě divadla komunikace probíhá skrze „reálné“ a pomíjející jednání, stejně jako každá jiná lidská činnost. Avšak divadelní umění má nespornou specifickou nevýhodu, či možná výhodu. V momentě tvorby je již výsledek nezvratný, neopakovatelný a tvorba je tedy recipienty sledována zároveň s výsledkem. Pokud tedy herec zapomene například text, nemůže představení přerušit a začít znovu. Divadelní představení je též specifické tím, že tato umělecká tvorba probíhá v přesně stanovenou dobu, takže herec nemůže jako většina jiných umělců počkat na to správné rozpoložení. Pokud není schopen správné tvůrčí rozpoložení sám vyvolat, nemůže představení odvolat, nebo se ho neúčastnit. Tuto problematiku umělého vyvolání tvůrčího rozpoložení podrobněji vysvětlím opět s pomocí teorie K. S. Stanislavského.

Toto recipování bezprostřední tvorby a zároveň výsledku odlišuje divadlo například od sledování filmu, neboť recipovaný výsledek tvorby se pravděpodobně bude při každém shlédnutém představení lišit, i když třeba jen nepatrně, protože jak recipient, tak tvůrce, budou při každém představení ovlivněni jinými okolnostmi.

Postoj herce ke hře a jeho tvorba mohou být též ovlivněny všeobecným přístupem diváka k divadlu jako takovému. Primárním cílem diváka při návštěvě divadelního představení totiž nemusí být setkání se s uměním za účelem estetického prožitku, ale setkání se s uměním za účelem zvýšení svého společenského statusu, či může být návštěva divadelního představení brána jako společenský rituál s vlastními opakujícími se úkony. Tato společensko-rituální funkce může zcela nahrazovat primární funkci divadla, tedy funkci estetickou.

Společensko-rituální funkce se projevuje především při premiéře, či derniéře, kdy se divadelní představení stává skutečnou společenskou a kulturní událostí. Podle Ireny Žantovské, autorky knihy *Divadlo jako komunikační médium*, se však premiérové představení stává pro všechny zúčastněné spíše stresující záležitostí kvůli nervozitě herců a kritikům v hledišti.

Za zmínku stojí sice nepříliš častá, avšak velmi významná funkce divadla, a to výchovná, ať už v pozitivním, či negativním slova smyslu. Díky přímému kontaktu tvůrců s diváky se výchovná funkce divadla může stát účinnější, než je tomu u jiných druhů umění a proto bývá divadelní umění hojně využíváno například k propagandě. Ze stejných důvodů mohou být naopak některé hry pro určitá období zakázány a divadla zrušena. *“Výchovné působení divadla je spojeno s proměnou postojů a hodnotových systémů diváka. Vztahuje*

*se nejčastěji k jednání některých postav, které mohou být pro diváka vzorem a vystupují jako pozitivní hrdinové.*“<sup>1</sup>

Divadelní představení může mít mnoho funkcí, které se neustále proměňují a vzájemně prolínají, přičemž se mohou proměňovat i v závislosti na konkrétním pojetí divadelní hry, či na rozdílném složení publika. Například operní zpracování divadelní hry Čert a Káča pro dospělé bude zřejmě plnit úplně jinou funkci, než například loutkové zpracování stejné hry pro děti.

I když se v divadelním umění mísí mnoho funkcí, přičemž ty nejběžnější jsem vyjmenovala výše, stále se jedná o umění a estetická funkce by tedy měla stát vždy na prvním místě, ačkoliv o estetické, či umělecké kvalitě některých divadelních představení lze spekulovat.

Přestože divadelní umění dnes patří právě díky své proměnlivosti a otevřenosti k nejoblíbenějším a nejnavštěvovanějším druhům umění, stále se zde střetávají různé názory a teorie o jeho primární funkci, či podstatě a uplatňují se v něm různé přístupy. Protichůdné koncepce, míšení stylů, otevřenost a mnohost jsou pro dnešní dobu normální, ba přímo typické, což může být přínosné, ale pro některé oblasti kultury zároveň oslabující. *„Všechna tato divadelní představení však...usilují o přízeň divácké obce, která se skládá ze stejně různorodého a rozmělněného publika ...soutěží o pozornost diváků, kteří se stejně jako sami divadelníci vznášejí ve víru společenského vývoje,...*“<sup>2</sup>

Může se zdát, že díky dnešním takřka neomezeným možnostem v oblasti umění je těžké nalézt specifičnost, která je všem uměním společná a neměnná, k tomu však Žantovská dodává, že: *„...jedinou specifickou funkcí umění, která je prvotní a trvá, je věrnost své vlastní podstatě, a máme za potvrzené, že komunikace uměním je zcela specifická a není ji možné ekvivalentně nahradit jiným typem komunikace.*“<sup>3</sup>

Touto trvalou specifičností divadla je potřeba jakéhosi „rozdvojení“ osobnosti, a to nejen oddělení tvůrce od dramatické postavy, ale i recipienta. V případě recipienta to znamená, že i on musí při recepci divadelního představení zapomenout na „chod běžného života“, na své praktické já a na chvíli přijmout novou realitu. Zároveň si však musí udržet dostatečný odstup, aby do dramatického děje nijak nezasahoval. V případě herce se jedná o potlačení vlastní osobnosti na úkor tvořené dramatické postavy. Tuto problematiku, jež

---

<sup>1</sup> Hyvnar, J.; Perkner, S., Řeč dramatu: umění vnímat umění I, Divadlo a rozhlas, Praha: Horizont, 1987, s. 193

<sup>2</sup> Žantovská, Irena, Divadlo jako komunikační médium, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 90

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 40

je hlavním tématem mé práce se pokusím podrobněji rozebrat níže prostřednictvím principů Edwarda Bullougha a K. S. Stanislavského.

Právě díky měnícím se funkcím divadla, měnící se herecké tvorbě, estetickému postoji diváka a dalším událostem, má divadelní představení pokaždé jedinečnou a neopakovatelnou atmosféru, i když příprava představení a hra samotná zůstávají neměnné, mnohdy i několik desítek let. Ale právě díky jedinečnému autentickému prožitku z každého divadelního představení se mnohdy diváci vracejí i na ta představení, která již viděli. Tento prožitek je umocněn i jakousi tajemnou atmosférou divadelního prostředí, kde potměnění světla a roztažení opony může působit jako přenesení se na jiné místo, či do jiné epochy. Divák se nedívá na plátno, ale do skutečného prostoru a stává se součástí děje, odehrávajícího se jemu nadosah.

Co může estetický postoj recipienta a hlavně tvorbu herce měnit, se nyní pokusím rozebrat s pomocí textu Edwarda Bullougha „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip z roku 1912, ve kterém představil svůj koncept estetického postoje jak recipienta, tak tvůrce a co je může ovlivňovat.

## 2. PSYCHICKÁ DISTANCE PODLE EDWARDA BULLOUGHA

### 2.1. Edward Bullough

Edward Bullough (1880-1934) působil na Cambridgeské univerzitě jako profesor lingvistiky, přičemž hlavním oborem jeho zájmu byla italská studia. Na Cambridgeské univerzitě též započal výuku estetiky, kterou se aktivně zabýval. V oblasti estetiky se zabýval především problematikou psychologie a s ní spojenou percepcí v oblasti umění.

Estetikou se nepřestal zabývat ani po návratu z 1. světové války, či když se stal uznávanou autoritou v oboru lingvistiky a ve výuce estetiky pokračoval až do své smrti, čímž významně přispěl k popularizaci jejího studia a popularizaci estetiky jako takové.

Přestože Edward Bullough nenastolil žádný nový estetický systém, problematika estetiky nikdy nebyla hlavním oborem jeho zájmu a on sám ji považoval spíše za své „hobby“, je autorem mnoha zajímavých a významných esejí, které ovlivnily následující vývoj filosofie umění. Nejpopulárnější esejí zůstává esej *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* z roku 1912, ve které se zabývá problematikou estetického postoje při kontaktu s uměním, který zaujímá recipient, stejně jako tvůrce. Tento druh postoje nazývá právě psychická distance.

## 2.2. Problematika psychické distance recipienta

Pojem psychická distance lze popsat jako estetický postoj, či jako psychickou vzdálenost, kterou recipient zaujímá k recipovanému. Jedná se o rozdílnost náhledu na recipované, ke kterému recipient díky zaujetí psychické distance nepřistupuje jako k předmětu, se kterým se setkává v praktickém každodenním životě, ale praktické hledisko je naopak při recipování potlačeno a do popředí se dostává posuzování z hlediska estetického. Tím, že recipient neposuzuje praktickou účelnost a soustředí se na estetické kvality, vytváří si díky estetickému prožitku k recipovanému zcela novou zkušenost na novém základě, což Bullough nazývá *inhibiční aspekt*, který též považuje za „jednu z *esenciálních charakteristik „estetického vědomí“*“<sup>4</sup>. Míra psychické distance recipienta se může měnit v závislosti na vnějších okolnostech, které mohou mít vliv na jeho aktuální psychické rozpoložení a je též závislá na jeho konkrétní osobnosti, názorech, či zkušenostech.

Psychickou distancí lze zaujmout k jakémukoliv předmětu, či události, v jakýkoliv čas, při jakékoliv činnosti. Nejčastěji však psychická distance u recipienta nastává při recepci umění, ke kterému je zvyklý přistupovat s a priori estetickým náhledem, nikoliv praktickým. Proto se Bullough ve své koncepci zabývá psychickou distancí recipienta, kterou zaujímá při setkání s uměním, přičemž pro lepší názornost některých teorií využívá příklady spojené s distancí recipienta právě během divadelního představení, kterými se budu zabývat detailněji.

Nyní se již přesunu k psychické distancí recipienta, jejíž specifika se budu snažit vysvětlit v kontextu divadelního představení a pomocí příkladů Bullougha spojených s divadlem, či vlastních, které se budu opět týkat především distance recipienta, či tvůrce divadelního představení.

Psychická distance recipienta a tvůrce během divadelního představení má jedno velké specifikum spojené s tvorbou herce, která probíhá přímo před recipienty. Vzhledem k tomuto bezprostřednímu kontaktu herců s recipienty, či k této komunikaci je zřejmé, že psychická distance recipienta a jeho odezvy na tvorbu mají zpětný vliv na herce, který odezvy sleduje a tím podvědomě mění i vlastní psychické rozpoložení. Herec se může nechat recipienty natolik ovlivnit, až se jeho tvorba změní, ať už k horšímu, kdy se nechá rozhodit a přestane se na tvorbu soustředit, nebo se tvorba změní k lepšímu, když si uvědomí své chyby. Změna hercovy tvorby má pak zase zpětný vliv na psychickou distancí

---

<sup>4</sup> Bullough, Edward, Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 12

recipienta. Díky této komunikaci recipientů s herci se může jejich vzájemná distance neustále ovlivňovat a proměňovat, a to po dobu celého představení.

### 2.3. Antinomie a variabilita distance

Recipientova distance by podle Bullougha měla být snížena na minimum, aby se dokázal do uměleckého díla dostatečně vcítit, ale zároveň si udržet dostatečný odstup, aby recipient neztratil perspektivu a dokázal dílo náležitě ocenit. „*Tento osobní, ale „distancovaný“ vztah...se jeví jako jeden ze základních paradoxů umění.*“<sup>5</sup> A právě tento proces maximálně snížené distance, ale bez její ztráty a udržení si nadhledu nazývá Bullough *antinomie distance*.

Jako příklad možné antinomie distance uvádí Bullough recepci divadelního představení Othello. V tomto případě hru Othello navštíví divák se sklony k žárlivosti. Čím více se budou Othellovy pocity a emoce shodovat s jeho vlastními, tím více by měl divák postavu ocenit, neboť by pro něj neměl být problém postavě zcela porozumět a svou distancí snížit. Zároveň si však musí být vědom, že se nejedná o realitu, takže se distance nesníží pod únosnou hranici, kdy by mohl jednání Othella zaměnit za skutečné reálné jednání, nebo by do dramatické postavy mohl začít projektovat svou vlastní osobu. V takovém případě nelze dosáhnout *antinomie distance*, neboť pokud divák distancí ztratí, jako by se mu ztratila i divadelní hra samotná, takže ztratí potřebný nadhled a perspektivu. Děj pak zcela hodnotí z hlediska vztahu ke svému praktickému životu, nikoliv z hlediska estetického.

I proto považuje Bullough divadelní odborníky a profesionální kritiky za špatné diváky, neboť jejich distance je v neustálém ohrožení, kvůli jejich profesionalismu a tedy neustálému přepínání mezi postojem osobního zalíbení a nezaujatým hodnocením. Takový způsob recipování vyžaduje jejich konkrétní, ale i profesionální osobnost, osobní názory a zkušenosti, ale i nadhled. Díky této rozkolísanosti je u nich *antinomie distance* v neustálém ohrožení.

Stupeň psychické distance, její variabilita a intenzita závisí tedy na mnoha okolnostech, ať už je ovlivňována samotným recipientem, tedy například jeho psychickým rozpoložením, nebo zkušenostmi, či recipovaným objektem. Proto může mít vícero recipientů ze stejného uměleckého díla rozdílný estetický zážitek, ovlivněný zaujetím odlišných stupňů psychické distance. Pokud není recipient schopen dosáhnout *antinomie*

---

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 13

*distance*, rozlišuje Bullough dva limity, ke kterým se může jeho psychická distance ubírat, a to „pře-distancování“ a „pod-distancování“.

„Pře-distancování“ nazývá zaujetí příliš velké distance, kdy recipient není schopen zaujmout k uměleckému dílu osobní vztah, či se do něj vcítit a prožívat jej, což se často pojí i s jeho nepochopením. Takovému umění může být recipientovi příliš vzdáleno například pro svou přílišnou umělost, abstraktnost, nesrozumitelnému obsahu, špatnému provedení, špatnému umístění, či protože je určeno pro jiný druh publika.

V opačném případě, tedy u ztráty distance, kdy si recipient není schopen udržet perspektivní náhled a do díla se vžije příliš, se jedná o „pod-distancování“. To může nastat, pokud je dílo ztvárněno například příliš realisticky, čímž se může stát pro recipienta odpudivé.

Podle Bullougha je pro recipienta ztráta distance nejjednodušší v umění divadelním, protože recipient sleduje jednání skutečných lidí, kterým se snaží porozumět, k dílu navazuje osobní vztah a tak se může stát, že se s dílem začne ztotožňovat, neboť jednání herců, tedy jednání skutečných lidí se odehrává jemu přímo na dosah. Ztráta distance u některých recipientů divadelního představení, či filmu je i důsledkem toho, že někteří recipienti zcela ztotožňují herce s jeho postavou, takže se může stát, že herec hrající například doktora se potýká s diváky, kteří jej žádají o zdravotní konzultace. Mnohem pravděpodobnější a běžnější příklad toho, kdy recipient zamění herce za dramatickou postavu je, pokud divadelní představení probíhá na ulici, či v jiném, nedivadelním a nestylizovaném prostředí a recipient nebude schopen bezprostředně rozpoznat, že se jedná o divadlo. V takovém případě bude jednání herců považovat za jednání běžných lidí, či kolemjdoucích a toto jednání bude posuzovat čistě z praktického, či morálního hlediska, nikoliv z hlediska estetického.

Bullough též rozebírá zvláštnost tragédie, kterou nepovažuje za smutnou právě díky zaujetí psychické distance a díky její vzdálenosti běžnému divákovi díky výjimečnosti děje a postav. Právě tato výjimečnost ovlivňuje recipientovu psychickou distanci, nikoliv smutný charakter tragické hry a smutné osudy tragických hrdinů. Tito hrdinové totiž nevzbuzují smutek, ale především obdiv. „*Tím, co je činí tak naprosto odlišnými od lidí, se kterými se setkáváme v běžném životě – je důslednost jejich směřování, síla ideálů, úpornost a hnací síla, která přesahuje možnosti průměrného člověka...*“<sup>6</sup> Jak však Bullough dodává, právě silné emoce a soucit mohou recipienta svést od obdivu

---

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 20

dramatického hrdiny k „pod-distancovanému“ náhledu na hru a ta se tak stává primárně smutnou, což ale není jejím cílem, protože obsahem a cílem tragédie není vyvolávat smutek. Hlavní myšlenkou tragického představení je propojení „*hořké ztráty jistot, náhlé revolty a zdrcujícího úžasu tváří v tvář nemilosrdnému a nevyzpytatelnému osudu; je to holt tomu velkému a výjimečnému člověku, co je schopen se i ve své drtivé prohře pozvednout a posledním duchovním vzepjetím se postavit slepé, vládnoucí Nutnosti.*“<sup>7</sup>

V divadle lze podle Bullougha obecně nalézt jakési podpůrné prostředky pro správné udržení recipientovi distance, které by měly vyvažovat jeho ponoření se do děje a tím pomáhat v udržení jeho distance, jako například samotné prostředí divadelního sálu, kde se představení odehrává, ve kterém se může divák setkat například s viditelným nasvícením scény, mikrofony, reproduktory, orchestřištěm, v některých případech nápovědou, dalšími diváky a tak podobně, přičemž nejvíce rušivým elementem pro vžití se do děje bývají v jistých případech právě sami diváci, kteří se navzájem vyrušují například šustěním, kýčáním, odcházením ze sálu, či zvoněním a svícením mobilního telefonu.

Jak je patrné, dosáhnout *antinomie distance* může být v některých případech skutečně náročné, ale ne nemožné. Recipient si samozřejmě může jakékoliv umění užít i při zvýšené, či snížené distanci, pokud se mu však podaří propojit perspektivní nezaujatý náhled s osobním zaujetím a osobní libostí a prožíváním, je též schopen dílo náležitě ocenit.

#### **2.4.Problematika psychické distance u tvůrce**

Ačkoliv se Bullough zabýval psychickou distancí jako takovou, tedy především estetickým postojem recipienta, jak jeho recipování probíhá a co míru jeho psychické distance ovlivňuje, i tvůrce se může do jisté míry stát vlastním recipientem. Tvůrce se stává vlastním recipientem právě zaujetím psychické distance. A právě z tohoto předpokladu, tedy že se tvůrce pomocí zaujetí distance stává svým vlastním recipientem, budu vycházet a následně porovnávat s pojetím tvůrce Stanislavského.

Přestože podle Bullougha zůstávají podmínky pro psychickou distanci tvůrce téměř stejné, jako u zaujetí psychické distance recipienta, přece jen má svá specifika. Jedná se totiž o propojení osobního zálibení ke své vlastní tvorbě, v případě herce k činnosti své vlastní osoby, ke které může díky psychické distanci zároveň přistupovat s nezaujatým náhledem a hodnocením, čímž si tvůrce nad sebou samým a svou tvorbou zachovává jistou

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 20

míru kontroly. Herci navíc psychická distance pomáhá zachovat si „odstup“ od představované dramatické postavy a „život“ postavy nespojovat se svým vlastním.

Podle Bullougha je proces umělcovy tvorby nejúspěšnější, právě pokud esteticky vyjadřuje svou osobní, avšak distancovanou zkušenost, či emoci. Je tedy potřeba, aby tvůrce vyjádřil svůj záměr co nejvěrněji, ale s pomocí distance jej podrobil i kritice. Pokud je tvůrce schopen podrobit svou ideu, či praktickou zkušenost psychické distanci a umělecky, či esteticky ji zpracovat, dochází k procesu, který Bullough nazývá „*formálním aspektem tvorby*.“<sup>8</sup>

Přestože tvůrce by měl být schopen zůstat věrný svému původnímu a osobnímu záměru, nelze jeho tvorbu a dílo považovat za sebe-expresi, tedy jakési doslovné vyjádření vlastní osoby a osobních názorů skrze tvorbu, nebo v případě herce skrze jednání a řeč dramatické postavy, stejně jako řeč dramatické postavy nelze ztotožňovat s vyjádřením autora divadelní hry. Pokud není autorova psychická distance od tvorby dostatečná, či si ji recipient nepřipouští a spojuje jej s jeho tvorbou, umělecké dílo zřejmě zůstane nepochopeno a nedoceněno. Ohledně nepochopení tvůrce od tvorby Bullough dodává, že: „...*nezbytnost distancování jejich pocitů, dojmů, situací, které jsou pro průměrného člověka svázány příliš důvěrně s jeho konkrétní existencí na to, aby na ně mohl pohlížet v tomto (estetickém) světle, jim vynesla obvinění z cynismu, smyslnosti, morbidity, či nestoudnosti*.“<sup>9</sup>

Mohlo by se zdát, že v mnoha dílech lze nalézt odkazy k tvůrce životu a jeho zkušenostem, které v jeho díle samozřejmě být mohou. Dokážeme je však odhalit pouze za podmínky, že jsme s osobou tvůrce seznámeni a ani tak jeho tvorbu nelze a priori považovat za jeho sebe-expresi, neboť se jedná o „*nepřímou formulaci distancovaného mentálního obsahu*.“<sup>10</sup>, nikoliv o přímé vyjádření. Tvůrce a jeho tvorbu zkrátka nelze ztotožňovat, a to právě kvůli psychické distanci, se kterou by měl tvůrce ke svému dílu přistupovat, tudíž umělecká díla „*nejsou a nemohou být přímými a věrnými otisky živoucího člověka*.“<sup>11</sup>

Na konci svého eseje Bullough dodává, že právě v herectví je psychická distance herce od svého díla, tedy od dramatické postavy těžko rozpoznatelná, protože v momentě hercovy tvorby na jeho osobu již nepohlížíme jako na osobu herce, ale jako na zcela jinou

---

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 26

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 15

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 27

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 27



postavu. Čím lépe dokáže herec dramatickou postavu vystihnout, tím snáze se může nechat divák přesvědčit, že herec se s chováním a výroků dramatické postavy zcela ztotožňuje. To sice může být pravda, herec se může s charakterem některé dramatické postavy ztotožňovat, ale stejně jako u tvorby jiných umělců, i on podrobil svůj náhled na postavu a její tvorbu psychické distanci, takže ani pokud se herec s postavou ztotožňuje, není postava sebe-expresí jeho osobnosti. Tuto přeměnu, kdy skrze tělo herce promlouvá a jedná dramatická postava, kterou má však díky distanci pod kontrolou nazývá Bullough *objektivace představy*. „*Výsledkem je ukončené distancované dílo.*“<sup>12</sup>

Dodává však, že vedle proudu aktivního a tvůrčího herectví, při kterém se herec stává aktivním tvůrcem, což si žádá jeho plné nasazení a odpovídající míru psychické distance k tvorbě, se můžeme setkat i s proudem herectví pasivního. V takovém případě se herec pouhým pasivním účastníkem, při kterém svou tvorbu nepodrobuje psychické distanci. Na jevišti takový herec pouze reprodukuje textovou předlohu a distancovaný postoj k tvorbě tak není ani potřeba, neboť se nejedná o tvorbu a herec se nesnaží dramatickou postavu tvořit a při „hraní“ zůstává sám sebou. Rozdíl mezi různými pojetími herectví vidí Bullough právě v rozdílném zaujetí psychické distance, která je v tomto případě určující.

## **2.5. Shrnutí problematiky psychické distance podle E. Bullougha**

Ve své studii se Bullough zabývá přístupem recipienta především k umění a jak recepci ovlivňuje míra jeho psychické distance. Popisuje, jaká míra psychické distance umožňuje recipientovi dílo pochopit a ocenit, nebo naopak, co může pro recipienta znamenat zaujetí příliš velké, či nízké psychické distance a jaké to může mít pro jeho porozumění a hodnocení díla důsledky. Za recipienta považuje i tvůrce, který se může díky psychické distanci stát svým vlastním recipientem, což považuje za důležitou složku tvorby každého umělce. Zaujetí psychické distance popisuje jako proces „*tkvící v neosobním, přesto tak intenzivně osobním vztahu, ve kterém se člověk zabývá uměním, ať už jako pouhý divák, nebo jako tvořící umělec.*“<sup>13</sup>

Bulloughova koncepce psychické distance je jednou z klíčových studií zabývajících se postojem recipienta k recipovanému, přičemž se nemusí nutně jednat o recipování umění, ale i o recipování v mimoumělecké sféře. Já se budu dále věnovat koncepci a

---

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 28

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 29

přístupu K. S. Stanislavského, který se zabýval specifiky recipování divadelního představení a především psychickým rozpoložením herce, který toto recipování ovlivňuje.

### **3. PROBLEMATIKA TVŮRČÍHO ROZPOLOŽENÍ HERCE PODLE KONSTANTINA SERGEJEVIČE STANISLAVSKÉHO**

#### **3.1. Konstantin Sergejevič Stanislavskij**

K. S. Stanislavskij (1863–1938) se na rozdíl od Edwarda Bullougha zabýval výhradně divadelním uměním a problematikou herectví. Stanislavskij sám byl ruským hercem, režisérem, pedagogem, divadelním teoretikem a například též spoluzakladatelem Společnosti pro divadlo a literaturu, či Moskevského uměleckého akademického divadla, ve kterém se pokoušel aplikovat své teorie o herectví do praxe. Šlo mu především o hledání a dosažení dokonalého hereckého projevu, čemuž obětoval celý svůj život.

Před Stanislavským se mnoho divadelních teoretiků a dramatiků zabývalo pojetím divadla a filosofií herectví, žádný z nich se však nedopracoval k takovým výsledkům jako Stanislavskij, který své teorie opírá o svou empirickou činnost a pokusy ověřenými na hercích, i na sobě samotném.

Výsledkem jeho práce je takzvaný „Stanislavského systém“. Tento systém lze považovat za velmi přesný návod pro herce, kteří díky němu mohou dosáhnout úspěšného hereckého projevu. Jeho hlavními částmi jsou zaprvé *vnitřní a vnější hercova práce na sobě samém* a zadruhé *vnitřní a vnější práce na roli*. Ve svých pracích též popisuje detailní cvičení pro herce, ať už zkušeného, či začátečníka, pro zlepšení hereckého výkonu.

#### **3.2. Problematika tvůrčího rozpoložení herce podle K. S. Stanislavského**

Jak již bylo řečeno, byl Stanislavskij sám hercem, všechny jeho teorie o herectví tudíž vychází z jeho vlastních zkušeností na jevišti. Podle něj je nežádoucí, aby herec, který stojí na jevišti, byl v jakémkoliv psychickém rozpoložení, které se nevztahuje k osobě, kterou na jevišti představuje. Herec, který není zcela ponořen do své role, se podle jeho slov pouze pitvoří, přetvařuje a neprožívá skutečný cit a emoce, jako jeho postava. Při představení je potřeba, jak jen to je možné a žádoucí, se oprostit od vlastního já, zcela se vžít do role a svůj objektivní náhled na tvorbu snížit na minimum. *„Představte se, že vás...vystavili na odív před tisícíhlavým zástupem. Vedle vás umístili ženu, se kterou se třeba setkáváte poprvé; nařídili vám, abyste se do ní veřejně zamiloval, přitom tak, abyste láskou přišel o rozum a vzal si život. Jenže vy nemáte na lásku pomýšlení. Je vám trapně...*

*A tak vám nezbyvá nic jiného než se ze všech sil snažit, pachtit se a marně se pokoušet překonat svou bezmocnost a splnit nesplnitelné.*<sup>14</sup>

Herec, který není schopen dosáhnout správného tvůrčího rozpoložení a vžít se do role, musí svou roli předstírat, ne tvořit a prožívat. Největší vliv na hercovu psychickou distanci má samozřejmě jeho fyzické, psychické a tvůrčí rozpoložení.

Stanislavského řešením pro herce je ne snaha o úplné sebezapření vlastní osobnosti, ale o kombinaci sama sebe a představované role. To nazývá tvůrčím rozpoložením, kdy v sobě herec vědomě vyvolává inspiraci a emoce, které prožívá, ale zároveň i vědomě kontroluje.

Tvůrčího rozpoložení dokáže podle Stanislavského dosáhnout jakýkoliv umělec. Každý svou vlastní intuitivní cestou, kterou by měl následovat, přestože pro ty méně talentované je taková intuitivní snaha o tvorbu většinou neudržitelná, zatímco umělci géniové jsou schopni ji vědomě ovládat a tím samozřejmě i ovládat své tvůrčí rozpoložení a správný přístup k tvorbě při představení.

Stanislavskij si klade otázku, zda je možné tvůrčí rozpoložení vyvolat uměle, tedy jak v herci probudit plodnou atmosféru pro inspiraci a tím povzbudit k lepším výkonům i ty méně nadané, a to kdykoliv je toho zapotřebí. U kolegů v divadle si všiml, že ty nejgeniálnější umělce pojí celkové fyzické a svalové uvolnění, což jim umožňuje svobodně fyzicky vyjádřit duševní rozpoložení a přivádí pozornost k vlastním tělesným pocitům. Herec se tak soustředí sám na sebe, místo aby se znepokojoval a rozrušoval reakcemi publika.

Tím, že herci „zapomenou“ na diváky, jsou ještě uvolněnější, ale co víc, tím že nevnímají diváky, se lépe sžijí s prostředím, cítí se v něm přirozeně, jakoby se jednalo o běžnou realitu, a tím lépe se koncentrují na vlastní práci. Je však potřeba soustředit se všemi smysly a navíc ovládat další duševní a fyzické složky osobnosti, jako třeba tělo, paměť a hlavně představivost. Pokud se bude herec záměrně snažit hrát tak, aby uspokojil diváky, začne se soustředit hlavně na jejich reakce a tím postupně ztrácí svou přirozenost a tím více se začne vzdalovat od své dramatické postavy, což může způsobit negativní odezvu publika. „...čím více chce herec bavit diváka, tím tupěji divák sedí...a čeká, že bude oblažován, a ani ho nenapadne podílet se na tvůrčím procesu.“<sup>15</sup>

Naopak, pokud si herec diváka nevšímá a zabývá se pouze tím co se děje na jevišti, tím je divák dějem zaujatější a tím víc je k herci přitahován. V takovém případě totiž nejen,

---

<sup>14</sup> Stanislavskij, K. S., Můj život v umění, Praha: Odeon, 1983, s. 281, 282

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 285

že herec podává díky lepší soustředěnosti lepší výkon, čímž bude pro diváka jednodušší se k dílu lépe „psychicky přiblížit“, ale divák navíc získá pocit, že to co se děje na jevišti je skutečnější a na něm nezávislé a že to není pouze snaha herců o jeho dočasné zabavení, ale že jsou též svědky skutečného umění. Zážitek z takového představení je poté pro diváka mnohem intenzivnější.

Herec musí zkrátka věřit v sebe a pak uvěří i divák. A věřit lze pouze pravdě, tedy dokonalému a pravdivému prožívání role.

### 3.3. Tvůrčí proces

Podle Stanislavského by měl herec ve své tvorbě neustále směřovat k dokonalému zvládnutí prožívání role, ale zároveň se nesmí nechat touto rolí natolik pohltit a podmanit, aby se s ní začal ztotožňovat. Pokud si role herce podmanila, jeho tvorba pak vychází z jeho podvědomí a jedná tak, jako by jednal i ve skutečném životě, kdyby se ocitl ve stejné situaci, kterou prožívá na jevišti. Takovéto prožívání, kdy se herec nechává zcela unášet vlastním podvědomím je však nežádoucí, neboť herec roli ve skutečnosti neovládá, ani netvoří. Nemyslí na to, co dělá, co cítí, ale jedná bezmyšlenkovitě a impulzivně. To nemusí být vždy nutně pokládáno za chybu, ale dobrý herec by měl svou tvorbu umět ovládat.

Pro dokonalé prožívání, které bude vycházet z hercovy přirozenosti a podvědomí, je třeba, aby se herec naučil své podvědomí částečně kontrolovat a to především v těch oblastech, které se dotýkají jak jeho podvědomí, tak i vědomí. Tuto techniku, tedy vědomě vyvolat podvědomé chování a jednání nazývá Stanislavskij *psychotechnika*.

Základem je, aby si herec uvědomoval své emoce a pozoroval své podvědomé jednání v běžném životě a tím poznal svou přirozenost. S těmito poznatky vlastní osobnosti a psychiky si herec vytváří pevnou půdu pro vyjádření svého jinak podvědomého jednání a teprve pak může pracovat na vědomém prožívání role.

Cílem tohoto seznámení se se sebou samým a uvědomění si aspoň některých vlastních podvědomých reakcí je naučit se ovládat své prožívání role a dovést ho k dokonalosti. Čím lépe se herec do své role vžije, porozumí jí a najde kompromis mezi vlastním projevem a projevem představované osobnosti, tím pravdivější jeho hraní je, což znamená: „*v životních podmínkách role a v plné shodě s ní správně, logicky, důsledně a lidsky myslet, chtít, usilovat a jednat na divadelních prknech. Jakmile se toho herec dobere, přiblíží se roli a začne souběžně s ní cítit*“<sup>16</sup>, tedy bude ji správně prožívat.

---

<sup>16</sup> Stanislavskij, K. S., *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*, Praha: Athos: Fr. Herman, 1946, s. 34

Cit a emoce však nejsou jedinými předpoklady pro správné ovládnutí role. Pokud se herec nechá příliš unést emocemi, které si podmaní i jeho rozum, představivost a je rolí skutečně uchvácen, může se nechat strhnout a přestat mít nadhled nad hrou jako celkem a kontrolu nad sebou samým. Naopak, pokud u herce převládá rozum, jeho jednání a pohyby mohou být po technické stránce dokonalé, ale pro diváka nudné.

Nejlepší možností je tedy propojit rozum s emocemi, nebo pokud není herec schopen udržet zároveň tvorbu ovládanou jak rozumem, tak emocemi, může je podle Stanislavského aspoň střídat podle situace, aby byla tvorba herce vyrovnaná, přirozená a diváka nerušily výrazné výkyvy mezi kvalitou a průměrností, či podprůměrností.

### **3.4. Umění prožívání a řemeslné představování**

Díky správnému prožívání dokáže herec přirozeně a nenásilně vystihnout představovanou osobnost a takzvaně ji vdechnout život a to nejen povrchně, tedy mimicky, či dosažením přirozenosti pohybu, ale hlavně vnitřně. Vnitřní život postavy a její duše je tvořena přizpůsobenou osobností herce představované postavě, které herec též zapůjčuje vlastní emoce a zkušenosti.

Samozřejmě je nemožné mít své jednání na jevišti neustále pod kontrolou. Podvědomí, které je součástí tvorby, je též součástí tvůrčí inspirace, která je při herecké tvorbě nezbytná. Cílem je dosáhnout rovnováhy mezi sebekontrolou a podvědomým jednáním.

Herec by měl ke vědomému prožívání role neustále směřovat, neboť to je jeden z hlavních momentů jeho tvůrčí práce, a pokud se mu to podaří, udržet si tuto polohu i mimo dění jeviště, například v zákulisí, když čeká na svůj výstup a vyvarovat se všech rozptylujících okolností, jako veselých rozhovorů s kolegy během tragického představení a podobně.

V hereckém umění ale nelze zaměřovat tvorbu, která se zakládá na opravdovém prožívání, která je samozřejmě žádoucí, s hraním, ve kterém je opravdové prožívání spíše záležitostí náhodného momentu, ne důsledek vědomé hercovy práce. Takové momenty lze podle Stanislavského nazvat „vycházející z nitra“, kdy platí, že: *„Jednotlivé momenty nabývají náhle a neočekávaně velké umělecké kvality... V těch okamžicích herec prožívá, nebo tvoří intuicí, improvizuje.“*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 37

Díky takovýmto náhodným momentům „kvalitního herectví“ se stává celková tvorba herce nejednotná, protože momenty hrané intuicí a z nitra jsou neudržitelné a tím hůře a méně kvalitně působí zbytek jeho jinak průměrné tvorby, což oslabuje i ty kvalitní momenty, protože v celkovém kontextu hercovy tvorby působí nepřírozně, uměle a výsledný dojem z jeho tvorby je díky nerovnoměrnému míšení kvalitního a průměrného, či podprůměrného herectví rozporuplný.

Tvorbu, která vede k opravdovému prožívání role, nesmíme stavět na stejnou úroveň jako takzvané představování role. Právě tvorbu spojenou s prožíváním role představování role považuje Stanislavskij za dva hlavní proudy v hereckém umění. Představování role nastává, pokud již herec zvládl prožívání, ale neaplikuje jej na roli při každém představení. Místo toho se spoléhá na představování, tedy předstírání, či opakování již zvládnutého prožívání z minulosti. Představované hraní může vypadat vizuálně stejně, jako prožívané, neboť v něm bude patrný již dobře zvládnutý originál, ale jinak bude hra působit emocionálně chladněji a celkově nudněji, protože se herec nesoustředí na prožívání emoce, ale na to, jak by mělo prožívání emoce vizuálně vypadat, tedy na mimiku a gesta, ne na emoce samotné.

Právě tento způsob hraní zapadá podle Stanislavského spíše do divadelního řemesla, než do divadelního umění, neboť používání již ověřených způsobů hraní, nebo vhodně zvolené intonace hlasu, což Stanislavskij nazývá společnou hereckou řečí, je opakovatelné, nacvičitelné, mechanické, ale ne prožitě. Vnější vyjadřovací prostředky jsou nacvičenou řemeslnou prací herce, které by se neměly s kvalitní uměleckou tvorbou zaměňovat. Řemeslné představování se však již stalo tak běžné, že jej někteří diváci přijímají zcela přirozeně, v některých typech představení jsou dokonce očekávány. Například lomení rukou v tragédii, rozpráhování rukou zpěváků opery, nebo přikládání rukou k obličejí během pláče dramatické postavy, aby se tím zakryl fakt, že herec ve skutečnosti pláč a slzy jen předstírá, a tak podobně.

Během představení mohou nastat momenty, kdy je herec z představování role nevědomky vytrhnut a začne hrát zcela přirozeně. Tyto momenty mohou nastat, pokud se stane něco nečekaného, například náhodou upadne rekvizita. Herec vytržen ze svého představování jí jde přirozeně zvednout tak, jako by to udělal v běžném životě. Díky těmto vytržením si herec může uvědomit své představování a více se přiblížit opravdové tvorbě, či na něj nečekaná událost zapůsobí tak silně, že se již nedokáže znovu vpravit do umělého představování a jeho hra začne být přirozená.

I přes představování se však může hercovi jeho role vydařit, přestože klade důraz spíše na efekt a formu, nežli na duši a obsah. Jak již bylo řečeno, i pro řemeslné hraní je potřeba mnoha zkušeností a dokonalé ovládnání používaných šablon, které mohou být diváky přijímány a líbit se. Výsledek představení pak bude sice povrchní, ale i tak zůstane obdivuhodný. „...*je nutno přiznati představovaným rolím, podloženým opravdovým prožíváním, tvůrčí, uměleckou hodnotu.*“<sup>18</sup> U takových rolí je totiž aspoň patrný náznak prožívání, vydobytý hercovou předešlou a úspěšnou snahou o tvorbu a divák v takovém případě ani nemusí rozpoznat, který druh herectví herec používá a hrou může být zaujat stejně, jako by se před ním odehrávala hercova skutečná tvorba prožívání, nikoliv tvorba, dalo by se říci, předstíraná.

Přes veškeré námitky tedy představování zůstává součástí hereckého umění a do jisté míry i tvorby, neboť hercův přístup k roli by měl obsahovat profesionální a objektivní náhled, ale emoce by přesto měly být zvládnuty a prožity co nejlépe.

Od přijatelného představovaného hraní je již malý krůček ke kopírování, což je v divadle nežádoucí a nemá s tvorbou herce nic společného. Herec se může nechat inspirovat, ale tato inspirace musí projít tvůrčím procesem a herec si ji musí upravit a přizpůsobit, ne předlohu bez přemýšlení zkopírovat. Pokud herec dostane roli například Shakespearova Romea ze hry Romeo a Julie, je díky populárnosti této hry pravděpodobné, že ji již někdy v životě jako divák viděl. Přestože se mu ztvárnění této postavy jako divákovi líbilo, není to důvod k tomu, aby se tomuto ztvárnění snažil sám co nejvíce přiblížit a kopírovat rysy postavy Romea, které již pro svou tvorbu použil předešlý herec. Stejně jako se v galeriích nevystavuje mnoho kopií jednoho obrazu, tak ani v divadle netouží divák stále sledovat to stejné pojetí jedné role ve hře, kterou už sice může znát, ale zvědavost na konkrétní pojetí hry a rozdílné zpracování herců je právě ten důvod, proč se na tu jednu a tu samou hru chodí stále dívat. Zajímají ho různá nastudování hry, která mezi sebou porovnává a která mu mohou hru ukazovat z mnoha pohledů. Jestliže by se ale všichni herci ve stejných rolích neustále kopírovali, divák by o takové umění brzy ztratil zájem. Může se samozřejmě stát, že se mezi herci v průběhu času najdou podobnosti, obzvláště pokud se jedná o tradiční pojetí například populární historické hry, ale pokud tyto podobnosti nejsou záměrné, nejedná se o kopírování, protože každý herec si roli stvořil sám a nějakou nezáměrnou drobnou podobnost není nutné herci vytýkat. Pro herce je zkrátka nejlepší, pokud svou dramatickou postavu ještě ztvárněnou neviděl a jeho tvorba

---

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 44

tak není ničím zatížena, ale vzhledem k tomu, že herec by se o divadelní hry zajímat měl a je s divadelním prostředím neustále v kontaktu, je pro něj setkání se s pro něj neznámou postavou spíše šťastná náhoda.

Za ještě horší než kopírování považuje Stanislavskij takzvanou posunčinu, tedy způsob hraní, když se herec nezajímá o to, zda jím vyjádřená role odpovídá skutečnosti, jeho „tvorbě“ nepředchází žádná příprava a spokojí se s pouze všeobecným rysem, obvyklým pro danou postavu. Jako příklad uvádí postavu divocha, kdy herec používá své základní znalosti a domněnky o tom, jak se divoch chová, tedy například řev, či výrazná gesta. Toto jsou prvotní rysy, které mohou podle herce divocha charakterizovat a tak toto chování předvádí, aniž by se detailnější charakteristikou role divocha zabýval. Tento způsob hraní působí primitivně a diváka nudí, stejně jako brzy začne nudit samotného herce, protože role se nijak nevyvíjí a tudíž na posunčinu narazíme spíše v dětských, či špatných amatérských představeních, případně u nezkušených herců s malou rolí. „...posunčina i řemeslo začínají tam, kde končí prožívání, ale řemeslo je záměrně přizpůsobeno k náhradě citu prostou šarží a používá vypracovaných šablon, kdežto posunčina, jež jich nemá, sahá bez výběru po prvních „všečlověčích“ či „ukradených“ šablonách, jež jí přijdou pod ruku, aniž se stará o to, zda jsou vybroušeny a přizpůsobeny pro scénu.“<sup>19</sup>

Můžeme narazit i na herce, jejichž hlavním cílem není ani prožívání, ani představení, ale podvědomé využívání umění, které je často spojené s výše zmíněnou posunčinou. Využívání umění nastává, když hlavním cílem herce není umělecká tvorba, ale dosažení svých vlastních povrchních cílů, tedy ne upřímné ztvárnění role, ale takové ztvárnění, aby se například zavedl divákům a získal si popularitu, či aby skrze dobré role dosáhl kariérního postupu. „Tito lidé využívají nevědomosti jedněch a zvráceného vkusu druhých, utíkají se k protekci, k intrikám a nízkým prostředkům, nemajícím nic společného s tvůrčí prací.“<sup>20</sup>

Stejně špatné jako posunčina je i hraní „všeobecné“, tedy hraní předepsané konkrétní emoce proto, že je tak zkrátka napsána, aniž by ji herec analyzoval a snažil se ji uchopit svou tvůrčí fantazií. „Všeobecné“ hraní je stejně jako posunčina nudné, povrchní, nelogické, nedůsledné a pro některé diváky, očekávající umělecký zážitek, může být i urážlivé. Herec sice plní autorův záměr a jeho ideu o konkrétní reakci, avšak divadelní hra není napsána jako románová kniha s přesnými vybroušenými popisy probíhajících událostí

---

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 52

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 53



a přesnými reakcemi všech postav. Autor divadelní hry má sice svou vlastní představu o tom, co se odehrává, ale přesný návod pro herce, jak co zahrát, lze nalézt pouze výjimečně a tyto momenty nedourčenosti ponechává volné pro tvorbu režiséra, či herce. Pokud je například ve scénáři u konkrétního herce v konkrétní moment scénická poznámka (jak se nazývají instrukce, či rady autora dramatického textu, které jsou napsány ve scénáři), že se dotyčný rozzuří, je zcela na herci, případně režisérovi, jak tuto poznámku pojme, jaký stupeň vzteku si zvolí, jak ho vyjádří a jaká gesta, či jiné doplňující pohyby využije. Pokud ale herec hraje „všeobecně“, i jeho rozzuření bude pouze všeobecné, nedoplněné o jakoukoliv jeho intenci s touto emocí dále pracovat a potenciál skrývající se v dramatické postavě zůstane zcela nevyužit.

Stanislavskij však podotýká, že rozdělit herectví na dokonalé prožívání, řemeslné představování, posunčinu, hraní všeobecné, či jeho využívání, lze pouze teoreticky, neboť v herectví se všechny tyto složky vzájemně propojují a moment tvorby prožívání může vystřídat obyčejné představování, nebo naopak i při posunčině se může u herce objevit skutečné prožívání. Právě to je jedním z důvodů, proč je divadelní představení vždy originál, neboť propojování těchto složek a to která převládá, se pokaždé mění v závislosti na rozpoložení herce, jeho aktuální psychické distanci k roli, ale i rozdílné inspiraci, ze které každý jednotlivý herec čerpá a též jeho profesním zkušenostem, které získává v průběhu času. U starého zkušeného herce budeme předpokládat kvalitnější a harmoničtější tvorbu, než u začátečníka, ale právě i u začátečníka můžeme časem pozorovat zlepšující se projev a i on se nakonec může stát profesionálem. Proto nelze herce všeobecně hodnotit na základě zhlédnutí jednoho představení a toto své hodnocení zastávat po celý život.

Tato rozkolísanost se týká naprosté většiny herců, ale pokud si herec neustále uvědomuje hlavní cíl svého umění, tedy vžití se do role a co nejlepší upřímné ztělesnění postavy, tedy vdechnout postavě skutečný život, bude v jeho tvorbě převažovat prožívání nad posunčinou. A právě to odděluje skutečně dobrého herce od špatného, ať už se jedná o profesionála, amatéra, či začátečníka.

### **3.5. Inspirace a emocionální paměť**

Jak již bylo řečeno výše, nejen hercovo rozpoložení, ale i inspirace, kterou v si v sobě nese a vědomě ji vyvolává, má vliv na to, jakého tvůrčího rozpoložení je schopen se dopracovat. Každý člověk jakéhokoliv povolání má jedinečné zkušenosti, vzpomínky a problémy, které se odrážejí v jeho osobnosti, chování, vyjadřování. Je otázkou psychické

odolnosti a síly imaginace, nakolik se člověk nechá svým životem ovlivnit i v profesní dráze. U profese herce se ale jedná právě o využívání těchto momentů života a s jejich pomocí vytvořit novou osobnost. Tato schopnost zapření vlastní a vytvoření nové osobnosti rozděluje herce na ty nejlepší, dobré a špatné, kteří ačkoliv rozumějí divadelnímu řemeslu, nerozumí divadelnímu umění. „*Řemeslo herce učí, jak vcházet na jeviště a hrát, kdežto skutečné umění musí učit, jak vědomě v sobě vzbuzovat bezděčnou tvůrčí schopnost pro nadvědomou organickou činnost.*“<sup>21</sup>

Je přirozené, že téměř každý herec dokáže nejlépe a nejpřirozeněji zahrát emoce, se kterými se setkává i ve svém vlastním životě a čerpá tak z vlastní zkušenosti. V takovém případě herec čerpá ze své vlastní *emocionální paměti*, která je pro něj zdrojem inspirace. „*Herec si bere ze skutečného, nebo smyšleného života vše, co tento může člověku dát. Ale všechny dojmy, vášně, slasti, vše, co je druhým obsahem jeho života, mění se mu v materiál k tvůrčí práci.*“<sup>22</sup>

Jak je patrné, nejedná se o paměť vizuální, ale o pamatování si prožitých emocí a dojmů a do jisté míry o možnost jejich vyvolání a následné opakované prožití. Nejde ale pouze o přivolání již prožitého. Herec musí prožitou situaci dostatečně zanalyzovat ze všech možných úhlů pohledu a být si jistý, že situaci a emoci porozuměl. Pak teprve s ní může v divadle dál pracovat. „*...nestačí pozorovat – je třeba ještě chápat smysl pozorovaných jevů, je třeba zpracovávat v sobě přijaté počitky, jež se vryly v naši emocionální paměť, je třeba dobrat se vnitřní podstaty všeho, co se kolem nás děje.*“<sup>23</sup>

Emocionální paměť je důležitá a může ovlivnit celkový dojem z představení, ale pro herce velmi náročná a někdy i psychicky vyčerpávající, neboť pokud herec při každém představení truchlí nad svým zemřelým přítelem, přičemž využívá již skutečně prožité emoce, rozhodně to nemůže mít dobrý vliv na jeho psychiku. Nastává zde tedy pro herce velmi složitá situace, inspirace vlastní emocionální pamětí a zároveň potřeba udržení si správného, tvůrčího rozpoložení, které zahrnuje i objektivní nadhled, což je pro některé méně odolné herce nesplnitelný úkol a od své emoce se nedokážou odpoutat, aby ji mohli objektivně ohodnotit a určit, jak ji pro svou úspěšnou tvorbu nejlépe využít.

Proces zapření vlastní osobnosti a přitom prožívání vlastních emocí je velmi složitý, neboť je zapotřebí nejen při představení, ale i při zkouškách, které mohou trvat celý den. Další

---

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 381

<sup>22</sup> Stanislavskij, K. S., *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*, Praha: Athos: Fr. Herman, 1946, s. 294

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 292

problém nastává, pokud herec hraje a zkouší vícero rolí paralelně. Je tedy přirozené, že tento nápor na osobnost vydrží jen ti nejlepší a nejtalentovanější jedinci a ti ostatní se uchýlí k jednodušším a umělým způsobům hraní. Zde tedy Stanislavskij znovu přiznává a zdůrazňuje, že ačkoliv je žádoucí, aby se herec vžil do role co nejvíce, musí si zároveň udržet nezaujatý náhled na svou tvorbu, aby byl schopen ji ovládat.

Jak se má však herec vžít do role, jestliže jednání dramatické postavy je mu naprosto cizí a nedokáže se s ním ztotožnit? „*Jak ospravedlnit na scéně to, pro co v reálném životě ospravedlnění téměř nenacházíme?*“<sup>24</sup> Jak má postupovat, když se jedná o pro něj jednání morálně nepřijatelné, jako třeba vražda? Stanislavskij uznává, že přijetí a prožití takové role může herci působit značné potíže. Podle něj je v takové situaci důležité uvážlivé propojení citu a rozumu. To by mělo herci pomoci ujasnit si priority pro svou tvorbu. Je pro herce důležitější zůstat v otázkách morálky pevný a to i v případě záporné postavy a bezvýhradně odmítnout možnost, že v případě, že by on sám byl na místě dramatické postavy se všemi jejími vlastnostmi, by jednal zcela určitě jinak, nebo je schopen přijmout tuto výzvu a pokusit se o věrné ztvárnění jakéhokoliv podlého činu, přestože z čistě subjektivního hlediska s takovým chováním dramatické postavy herec nesouhlasí? Ať už se herec rozhodne jakkoliv, právě přijímání nejrůznějších hereckých výzev je pravou zkouškou jeho umění, a tím, že roli z důvodu své neschopnosti ji stvořit odmítne, dokazuje, že ještě nedosáhl té potřebné herecké úrovně, která odděluje dobré herce od průměrných.

Paradoxně se však zdá, že herci si pro svou tvorbu raději vybírají právě záporné postavy, což zdůvodňují tím, že vyjádřit záporné emoce je jednodušší, než být po celou dobu představení morálním vzorem, či že být zápornou postavou je zábavnější a zajímavější, neboť její chování je právě v rozporu s běžným chováním osoby herce. Pokud se herci zdají být záporné emoce jednodušší, je otázkou, zda v takovém případě dosahuje správného hereckého rozpoložení a prožívá jednání postavy tak, jak se od něj očekává. V druhém případě, pokud si herec užívá pro svou osobu nezvyklé chování, můžeme též pochybovat o jeho prožívání, ale na druhou stranu, pokud herce jeho role baví, je pro něj mnohem jednodušší dosáhnout správného tvůrčího rozpoložení a taková tvorba pak baví i diváky.

Všeobecně lze o divadelní tvorbě říci, že herci: „*přehodnocují materiál ve své herecké představivosti, vytvářejí dramatickou postavu s veškerým vnitřním životem, který*

---

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 302

je v ní obsažen, a ztělesňují ji podle známých a pro všechny závazných přírodních zákonů.“<sup>25</sup> Herec zapojuje svou hereckou techniku, ve které se nechává unášet inspirací a improvizací, či si pomáhá praktickými hereckými cvičeními, například hereckými etudami, které ho postupně připravují na náročnější herecké úkoly a kterými si též nacvičuje, jak se dostat do správného tvůrčího rozpoložení.

### 3.6. Přechod do role

Podle Stanislavského v podstatě nezáleží na tom, jak dlouhý čas věnuje herec přípravě role před představením, neboť obojí má své výhody, i nevýhody. Pokud přichází herec v předstihu, většinou se věnuje spíše vytvoření masky, kostýmu, líčení a přeříkávání textu, než aby se vžíval do role. Naopak, přichází-li pozdě, není zatížen nedokonalostmi kostýmu a dalšími problémy svých kolegů a je, dá se říct, bez duchovní zátěže. Pouze přechází z jednoho života do druhého. Je zde ale potencionální nebezpečí, že pokud nějakou duševní zátěž má a nedokáže se jí rychle zbavit, nemusí mu pomoci ani jeho talent. „Z bláta se nedá vstoupit rovnýma nohama na parket.“<sup>26</sup>

Dále se Stanislavskij zabývá pojmem herec génius a jeho způsobem tvorby. Je to takový typ herce, který má pouze svůj talent a nemá zapotřebí soustředit se na jakési herecké rozpoložení, či na charakter postavy, kterou představuje. Takový typ herců chodí podle Stanislavského do divadla jen pár minut před začátkem představení, neboť nepotřebují žádný čas na přípravu.

Tvorba herce však nezačíná až při začátku představení. Podle Stanislavského „tvorba začíná od chvíle, kdy se v hercově duši a jeho představách objeví magické tvůrčí kdyby.“<sup>27</sup> Herec samozřejmě ví, že kolem něho jsou kulisy a kolegové, ale jeho tvůrčí proces musí začít tak, že se ptá sám sebe: co kdyby kulisy byly například skutečný pokoj a můj kolega skutečný čaroděj a já sám byl třeba žebrák, nebo král a v této sklenici je místo vody prudký jed? Jak by se v takových případech zachoval? V momentě, kdy si herec připustí *kdyby*, dostává se do tvůrčího a psychického rozpoložení, jeviště se stává skutečným světem a i ta nejfantastičtější věc se jeví jako možná a uvěřitelná. Rozumové zábrany herce se v tomto momentě snižují na minimum, přesto se však nejedná o jakýsi druh halucinací, či skutečnou víru v představu. Jedná se pouze o předpoklady a jejich zpracování. „...není důležitá pravda mimo mě, pro mne je důležitá pravda ve mně

---

<sup>25</sup> Stanislavskij, K. S., *Můj život v umění*, Praha: Odeon, 1983, s. 380

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 286

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 287

*samotném, pravda mého poměru k tomu či onomu jevu na scéně, k věci, dekoraci, k partnerům ztělesňujícím jiné postavy hry, k jejich myšlenkám, citům...*<sup>28</sup>

Tento proces nazývá Stanislavskij *smyslem pro pravdu*, tedy umění přijmout svou divadelní postavu a okolní prostředí za možné a pravdivé. Tuto schopnost je nutno cvičit až do dokonalosti, dokud herec nepoužívá tento „filtr“ pro pravdu bez jakýchkoliv potíží. Toto uvěření pomáhá i při uvolnění těla a mimických svalů, kdy se tedy herec může plně soustředit pouze na duševní rozpoložení.

Stanislavskij rozděluje momenty „kdyby“ na jednopatrové a mnohopatrové. Jednopatrové „kdyby“ vyvolává v hercově jednání okamžitou odezvu na možnou situaci, tedy například pokud herec připustí, že má v nápoji jed, nebude jej pít a sklenici s jedem vylije.

U mnohopatrového „kdyby“ již jednání herce ovlivňuje celková kompozice představení a jeho jednání závisí na vícero faktorech a několika „kdyby“, které se vzájemně ovlivňují a doplňují. Například do které doby je představení vsazeno, na konkrétním místě s určitou sociální situací, která by mohla ovlivňovat například charakter lidí, nebo na jiných možných okolnostech, které by mohli mít na postavu vliv. Pokud se například děj hry odehrává ve středověkém městě a herec představuje krále, musí se zabývat nejen tím, jak by se choval, kdyby byl králem, ale jak by se choval jako středověký král, kterému neustále hrozí nebezpečí zrady, jaké chování bylo pro jeho postavení v této době vyžadováno, a tak podobně.

To, jaké „kdyby“ si herec připustí, významně ovlivňuje i režisér a jeho aktuální pojetí hry, které může do značné míry pozměnit například vztahy mezi postavami, nebo charakteru některých postav, a to například intonací jejich hlasu, či chováním, přestože text zůstane nepozměněn.

### **3.7.Scéna a prostředí**

Jak již bylo řečeno výše, scéna a kulisy mohou též významně ovlivňovat psychickou distanci herce i diváka a Stanislavskij předpokládá, že pokud ji herec přijme a uvěří ji, udělá to samé divák. Scéna sama může svým vzhledem herci buď pomáhat, nebo škodit, neboť ať už je hercova představivost sebevětší, nakonec scéna vždy zůstává pouze jakousi černou dírou ve zdi se třemi stěnami, rekvizity a kulisy jsou postaveny tak, aby je

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 287

divák dobře viděl, ne aby je herec mohl prakticky používat, nemluvě o zkosené podlaze v některých divadlech, aby měl divák na scénu lepší výhled.

Stanislavskij považuje za nejlepší typ scény prostředí prosté, avšak na fantazii bohaté. Přehnaná teatrálnost a jeviště velkých divadel odvádí pozornost diváka i herce, kterého podvědomě nutí k přehnaným gestům, kterými se snaží přivést pozornost k vlastní osobě a přebít příliš výrazné kulisy.

Jeviště celkově je pro všechny herce zpočátku zcela cizí a nepřirozené prostředí, ve kterém se musí všichni znovu naučit, jak se chovat, mluvit, nebo chodit. Pokud je herec na jevišti, ale opona je zavřena a není vidět do hlediště, jeho chování je zcela přirozené, jako by byl u sebe doma. Zlom v chování nastává po otevření opony. „*A najednou zpozorujeme, že ohromné dveře, jichž jsme si vůbec nevšimli, se otevírají a odtud, ze tmy, na nás hledí cizí lidé – naši sousedé.*“<sup>29</sup> Přestože herec zůstává na stejném místě, kde si před chvílí připadal bezpečně a přirozeně, jeho chování se zcela mění, neboť si uvědomuje, že bez opony je neustále sledován a hodnocen. Již si nepočíná tak nenuceně, jako by byl u sebe doma, či na návštěvě u přítele. S tímto zvláštním jevem, kdy se běžné lidské jednání mění v závislosti na tom, zda jej někdo sleduje, můžeme pozorovat i v běžném životě, kdy člověk, jehož jednání je sledováno začne být nejistý, nervózní a přestane si počínat přirozeně, neboť má pocit, že jeho počínání je hodnoceno.

Dokud herec nedokáže chybějící čtvrtou stěnu vytěsnit a chovat se, jako by tam stále byla a jako by ho nikdo nepozoroval, nebude nikdy schopen se uvolnit a hrát přirozeně, aniž by přemýšlel nad hodnocením diváků.

Diváci v hledišti totiž působí na herce jako magnet. Jsou jimi neustále přitahováni, očekávají jejich reakce, a pokud jsou diváci spokojeni, jsou spokojeni i herci. Naopak, jestliže se hercům nedostává z hlediště adekvátní odezvy, začne být herec nejistý, nervózní, přestane se soustředit na vlastní tvorbu, snaží se stát sám divákem, aby zjistil, co je v nepořádku, stejně jako jeho kolegové. Herci se stávají vzájemnými kritiky, jejich tvůrčí rozpoložení je narušeno a tím se vracejí do linie svého praktického života

Mohlo by se zdát, že pokud by byla opona stažena, herci si budou počínat mnohem lépe, ale jak Stanislavskij podotýká, herec diváky potřebuje a pokud nejsou diváci v hledišti, opět se stávají diváky samotní herci, kteří vzájemně hodnotí své výkony, tudíž si jako diváci vadí navzájem a opět se přestávají soustředit na vlastní tvorbu. Jak navíc dodává, je nesmyslné, hloupé a zbytečné, když herci hrají jeden pro druhého, což by se

---

<sup>29</sup> Stanislavskij, K. S., *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*, Praha: Athos: Fr. Herman, 1946, s. 117

dalo do jisté míry přirovnat například k malíři, který svá díla nikdy nevystavuje, ale jeho obrazy se dají na rozdíl od divadelního představení shlédnout i mnoho let poté, zatímco divadelní představení je časově omezeno.

Existuje zde však pro herce způsob, jak lze hlediště s diváky do jisté míry vytěsnit: „...k odpoutání od hlediště je třeba nechat se unést tím, co se děje na jevišti.“<sup>30</sup> Pokud herci nestačí soustředit se pouze na děj, nebo momentálně není středem pozornosti, může místo do hlediště nasměřovat svůj zájem na rekvizitu a hrát zaujetí nějakým předmětem, jako je tomu v běžném životě, čímž se zaměstná jeho jinak ničím nezaujatá pozornost, která se jinak automaticky obrací na diváky.

Nejde o to se násilně a nuceně zabývat jakýmkoliv předmětem na jevišti. I v životě si člověk najde objekt, který zaujme jeho pozornost, pokud není zrovna v interakci s jiným člověkem. Pokud není člověk s někým v interakci, nezůstává nehybně stát uprostřed místnosti a nečeká, až jej někdo zabaví. Stejně je tomu v divadle. Scéna musí být vybavena tak, aby měl herec možnost nalézt si přirozeně předmět zájmu své postavy, například okno, nebo knihu.

Herec tedy ovlivňuje fyzické prostředí, jako rekvizity, či diváci, což působí na intenzitu jeho tvorby, ale jejich cit pro aktuální vyjádření může být podpořen i hudbou, nebo nasvícením scény. „Mají-li tyto scénické prostředky vnitřní vztah k duševnímu životu jednajících osob, pak nabývá často vnější prostředí na jevišti ještě většího významu, nežli ve skutečnosti samé. Odpovídá-li duševní rozpoložení, které vyvolává, požadavkům hry, dovede nad jiné dobře zaměřovat pozornost na vnitřní život role, působit na psychický život a prožívání představitele.“<sup>31</sup>

Stanislavskij uvádí několik příkladů, kdy lze hudbou umocnit cit herce pro tvorbu dané scény, kdy lze například díky hudbě navodit herci představujícího vězně tu správnou atmosféru pro jeho tvorbu osamělého člověka, či například důrazná dramatická hudba může umocnit hercovu reakci na nečekanou tragickou zprávu.

Scéna a scénické prostředky však nemusí vždy být podpůrným prostředkem pro hercovu tvorbu, ale naopak ji rušit.

Jak přiznává sám Stanislavskij, i velmi dobře stvořená scéna může mít na herce negativní vliv, pokud se neshoduje s obsahem a filosofií dané hry. Špatně zvolená scéna, místo aby pomáhala herci v soustředění, ho naopak ruší. Těžko si pak hledá rekvizity, na které by soustředil svou pozornost a tak se vrací zpět k pozorování diváků.

---

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 122

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 275

Proto je velmi důležité, aby scéna byla v rovnováze se hrou samotnou a s hereckými potřebami, neboť jen tak je herci nápomocna v jeho tvorbě, může ho dokonce inspirovat a podporovat jeho prožívání. *„A tak...si herci na jedné straně hledají scénickou situaci s ohledem na niterný stav, na to, co dělají, na svůj úkol. A s druhé strany si nálada, úkol i dílo sami stavějí scénu. Také to jsou povzbuzující činitelé naší emocionální paměti.“*<sup>32</sup>

### **3.8. Shrnutí problematiky hereckého rozpoložení podle K. S. Stanislavského**

Stanislavského cesta k dokonalé herecké tvorbě a psychickému rozpoložení se může zdát dosti komplikovaná a nesnadná, díky překážkám, které mezi herce a jeho tvorbu staví, jako třeba scénu, emoce, paměť, či diváky.

Hlavní cíl herce vidí Stanislavskij především v práci na vlastní osobnosti, přičemž výsledkem jeho práce by mělo být dosažení vědomého ovládnutí vlastního podvědomí, pomocí kterého dosáhne správného tvůrčího rozpoložení pro uvěřitelné ztvárnění představované dramatické postavy.

Tato práce herce zahrnuje především poznávání sama sebe, svých emocí, reakcí na konkrétní události, hledání neustálé inspirace, dokonalé porozumění představované roli, a osvojení si různých divadelních „triků“ pro udržení pozornosti a soustředěnosti. Zároveň si herec musí umět zachovat vlastní náhled, kontrolu nad představením, vlastním jednáním a schopnost objektivního náhledu pro zhodnocení jak vlastní tvorby, tak opět samotného představení jako celku.

Jak však Stanislavskij v závěru své knihy *Moje výchova k herectví* dodává, cílem divadelní hry a divadelního představení není pouze dokonalé představení hereckého umění, ale i idea a poselství autora divadelní hry. Autorovu ideu by měl každý herec respektovat, svou tvorbu jí přizpůsobit a v nejlepším případě se s poselstvím autora ztotožnit, což mu pomůže se lépe zapojit do tvorby konkrétního představení.

---

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 279



#### **4. SROVNÁNÍ TEORIE „PSYCHICKÉ DISTANCE“ EDWARDA BULLOUGH A HERECKÉHO ROZPOLOŽENÍ K. S. STANISLAVSKÉHO**

##### **4.1. Herec, jeho tvorba a co ji ovlivňuje**

Nyní se pokusím najít spojující myšlenky mezi koncepcí Bullougha a Stanislavského. Přestože jejich koncepce se nezabývají úplně stejnou problematikou a každá se ubírá jiným směrem, jejich názory se v některých bodech do jisté míry shodují.

Bullough se zabývá estetickým postojem a psychickou distancí všeobecně, snaží se vysvětlit její specifika, možnosti, ovlivňující faktory. Tuto svou koncepci o psychické distanci aplikuje na všechny druhy umění a snaží se též ukázat, co může míru recipientovy distance ovlivnit. Naopak Stanislavskij se soustředí výhradně na umění herecké a divadelní. Používá pojem tvůrčí rozpoložení, které by se dalo přirovnat k Bulloughově psychické distanci, ale opět pouze z hlediska tvůrce, nikoliv recipienta. Jak psychická distance, tak tvůrčí rozpoložení jsou totiž vyjádřením předpokladu, že u tvůrce dojde, slovy autorů, k antinomii distance, či ke vcítění se do role, což znamená propojení maximálně snížené distance k tvorbě se zachováním osobního náhledu a kontrolou nad situací.

Zatímco Bullough se zabývá herectvím a psychickou distancí herce spíše okrajově, neboť se snaží vysvětlit principy psychické distance obecně, pomocí vícera druhů umění, Stanislavskij probírá problematiku psychického rozpoložení herce velmi podrobně, snaží se najít všechny možné druhy hereckého tvůrčího rozpoložení, všechny faktory, které na herce působí, ovlivňují ho, a tím i slovy Edwarda Bullougha ovlivňují jeho psychickou distanci, dále navíc vysvětluje rozdíly v kvalitě herecké tvorby a tak podobně.

Co se týče tvůrce, oba se víceméně shodují v názoru, že tvorba umělce, a tedy i herce, by měl pro svou tvorbu využívat zkušenosti a emoce ze života, díky kterým se dokáže lépe vcítit do role. Tyto osobní postoje a zkušenosti následně pomocí psychické distance, či psychotechniky přetvoří v umělecké dílo. Navíc díky tomu, že herec při tvorbě vychází z vlastní osobnosti, se jeho tvorba stává přirozenější a uvolněnější. Pokud herec aspoň zčásti nevychází z vlastních, pro něj známých emocí, jeho tvorba může působit uměle, či pouze schématicky.

Nelze s určitostí říci, do jak míry se v tomto názoru skutečně shodují. Podle Bullougha je tvorba propojením hercovy vlastní osobní idey a následná objektivace této idey, tedy převedení idey z pole čistě osobního na pole nezaujaté, na kterém se dá s touto ideou z tvůrčího hlediska pracovat a přeměňovat představu o dramatické postavě ve skutečnost.

Stanislavského názor na nezaujatý náhled herce není tak jednoznačný, neboť si uvědomuje, jak těžký může tento proces rozdvojení osobnosti na svou vlastní a zároveň nezávislou, či nezaujatou být. Připouští, že ne každý herec je schopen tohoto rozdvojení osobnosti dosáhnout, ale i tak se dá jeho hraní nazvat tvorbou, ačkoliv o kvalitě této tvorby by se dalo spekulovat. Přestože též zastává názor, že herec by měl svou roli emocionálně prožívat a zároveň používat rozum ke kontrole sama sebe, tedy propojit subjektivní prožívání s objektivním nezaujatým náhledem, či hodnocením, též přiznává, že svou vědomou tvorbu a zároveň podvědomí dokážou mít pod kontrolou jen ti nejlepší a nejzkušenější herci. Spokojuje se tak s tím, že pokud herec nedokáže tyto dvě složky udržet v průběhu celé tvorby, ale snaží se k tomu směřovat, aniž by to jeho tvorbu nějak významně poznamenalo a jeho tvorba zůstává vyvážená, může být i takové herectví přijatelné. Pokud herec není schopen se během tvorby od dramatické postavy oprostit, nebo se do ní naopak vcítit, upřednostňuje Stanislavskij spíše tvorbu podvědomou, tedy s čistě osobním pojetím, před tou nezaujatou a rozumovou. Přesto však dodává, že umění rozdvojení osoby je právě tím pravým a potřebným uměním, které by si měl herec osvojit. „...v tomto dvojím životě, v této rovnováze mezi životem a hrou je právě umění.“<sup>33</sup>

Co se týče distance tvůrce od samotného uměleckého díla, tedy herce od tvořené, či stvořené dramatické postavy, rozebírá ji každý z jiného úhlu.

Bullough ji rozebírá z pohledu diváka, který je díky distanci schopen odlišit osobnost herce od dramatické postavy a aby jeho tvorbu nepovažoval za sebe-expresi. Sám herec musí tuto distanci zachovávat a nevyužívat možnosti hereckého projevu před lidmi pro prezentování vlastních myšlenek, i když se s nimi může ztotožňovat.<sup>34</sup>

Přestože Stanislavskij též odděluje herce od jeho role, opět nepovažuje tuto problematiku za tak jednoznačnou. Prezentace vlastní osobnosti je pro něj do jisté míry přijatelná a považuje to za lepší pojetí tvorby, než například již zmíněnou posunčinu. Stanislavskij klade tak velký důraz na dokonalé porozumění a vcítění se do role, že musí být pro herce těžké uvědomit si tu správnou hranici vlastní distance. Základem pro herce

---

<sup>33</sup> Stanislavskij, K. S., *Moje výchova k herectví, díl II., Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*, Praha: Orbis, 1954, s. 131

<sup>34</sup> Existují samozřejmě divadelní spolky, které si kladou za cíl poukazovat skrze své hry na aktuální problémy, sami jsou svými autory, či je hra založena čistě na improvizaci. V takových případech se může stát, že herec prezentuje své vlastní názory a myšlenky. U takového představení může být dokonce estetická funkce oslabena na úkor funkce jiné, většinou výchovné, jako je tomu třeba u dětských představení, nebo funkce čistě zábavní, jako různé zábavní show. Záleží tedy na pojetí hry jako takové, protože umělecká hodnota kvalitně ztvárněné satiry se bude pravděpodobně diametrálně lišit od umělecké hodnoty u podbízivé estrády, která pracuje se stejným tématem.

je nezaměňovat propůjčení svého fyzického těla a emocionální možnosti dramatické postavě, s propůjčením si dramatické postavy pro sebevyjádření. Přestože se tedy může zdát, že Stanislavskij je ochoten za jistých okolností tuto hercovu neprofesionalitu omluvit, je si plně vědom toho, že herci by se ničeho takového dopustit neměli, protože takové hraní nelze považovat za tvorbu, ani za umění, v čemž se tato teorie shoduje s teorií Edwarda Bullougha.

#### 4.2. Problematika recipienta

Velmi zajímavý je i rozdílný pohled autorů na roli recipientů, tedy diváků během představení.

Bullough se zabývá psychickou distancí recipienta velmi podrobně a skrze ni se dotýká i problematiky psychické distance tvůrce. Uvědomuje si, jak se jejich náhled na tvorbu mění v závislosti na psychické distanci toho druhého, jak již bylo řečeno. Pokud není recipient schopen při setkání s uměním *antinomie distance*, tedy snížení distance na minimum, posouzení recipovaného z hlediska vlastního zálibení a zároveň udržení distance, aby recipient neztratil perspektivu a dokázal dílo posoudit i z nezaujatého hlediska, nedokáže recipient dílo adekvátně ocenit. Dílo nebude schopen správně ocenit ani ve chvíli, kdy nebude schopen distancovat umělce od jeho tvorby a bude dílo považovat za umělcovu sebe-expresi. Dalo by se říci, že podle Bullougha je umělecké dílo oceňováno právě v závislosti na aktuální psychické distanci recipienta, což se v historii již mnohokrát potvrdilo například při nástupu nových uměleckých směrů, či programů, u kterých nebyli recipienti kvůli svým zkušenostem a předsudkům schopni dosáhnout *antinomie distance* a ocenit je.

U Stanislavského poznáváme roli a psychickou distanci recipienta pouze skrze odezvy, které by měl na základě hercovy tvorby vysílat. Zdá se tak, že divák je u něj považován za „pouhého“ recipienta, či za pomůcku pomáhající hercovi k tvorbě, která je u Stanislavského na prvním místě, zatímco Bullough se více zabývá dalšími faktory ovlivňující recipientovu psychickou distanci a nezaměřuje se pouze na to, jak ji ovlivňují výkony herců.

Kvalitní tvorba znamená spokojeného, uměním uchváceného diváka, který dokáže hru a tvorbu ocenit díky mocnému uměleckému prožitku, jehož základem je vytržení z reálného života a díky správnému vcítění herce i prožívání jeho osudů, jako by se vše odehrávalo ve skutečnosti (která je však od tohoto světa oddělena již zmíněnou divadelní stylizací), zatímco špatná tvorba nikoho nezaujme a divák nebude schopen se s osudy

hrdinů ztotožnit a „uvěřit“ nové realitě. Špatnou míru recipientovy distance a jeho neporozumění hře tak dává za vinu jedině špatnému provedení herce a konkrétní osobnost diváka, jeho zkušenosti a emocionální možnosti nebere ve svých teoriích příliš v úvahu.

Co se týče distančních limitů, které uvádí Bullough, tedy pře-distancování způsobené recipientovou neschopností se s dílem jakkoliv ztotožnit, nebo pod-distancování, kdy recipient přistupuje k dílu jako ke skutečnosti, lze říci, že se téměř shoduje s myšlenkou Stanislavského o špatných odezvách diváků na hercovu špatnou tvorbu.

Oba autoři se shodují v tom, že špatné umění zapříčiňuje u diváků ztrátu jejich zájmu o toto umění. „*Za takových podmínek nebude divák mít, co by v divadle hledal, neboť se mu nedostane toho, proč tam přišel...*“<sup>35</sup> Bullough se zabývá všeobecnými důvody pře-distancování u vícera druhů umění v závislosti na psychickém rozpoložení konkrétního recipienta, zabývá se též uměním minulosti, u kterého je podle něj pře-distancování typické, což se váže i na rozdíly v recipování díla na základě rozdílnosti kultur, a tak podobně. Naopak Stanislavskij vyjmenovává přesné důvody, vedoucí k recipientově pře-distancování během divadelního představení. Jako nejsilnější impulz recipientovy špatné odezvy vidí samozřejmě chybu herce, který není schopen diváka dostatečně zaujmout. Divák přichází do divadla s určitými očekáváními, ať už se jedná o děj, žánr, formu představení, či herecké výkony. Pokud představení tato očekávání nesplní, ale ani nepřekoná, stává se divák v průběhu představení zklamanější, jeho odezvy jsou chladnější a psychická distance narůstá. Je samozřejmě pravda, že míru psychické distance skutečně velmi významně ovlivňuje představení samo, se vším, co k němu patří, jako herci, kulisy a podobně, ale jistě se najdou i výjimky, kdy i přes bravurní zpracování představení a dokonalé herecké výkony, se v hledišti vyskytne divák, který to nebude v závislosti na svých vědomostech, aktuálních problémech, či díky odlišnosti vkusu schopen ocenit, a tak nelze přikládat veškerou vinu ohledně špatné divácké odezvy a diváckého pře-distancování pouze hercům, tak jako to dělá Stanislavskij.

U limitu pod-distancování již není shoda mezi autory tak jednoznačná. Bullough jej samozřejmě nepovažuje za vhodné pro porozumění a ocenění díla, neboť tím recipient vlastně ztrácí svůj estetický postoj a vrací se k praktickému. Stejně tak nepovažuje za vhodné pře-distancování, kdy recipient též není schopen zaujmout estetický postoj, není schopen dílo přijmout a získat díky estetickému náhledu novou zkušenost. Bullough opět

---

<sup>35</sup> Stanislavskij, K. S., *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*, Praha: Athos: Fr. Herman, 1946, s. 300

vyjmenovává mnoho případů, kdy může u recipienta nízká, či vysoká distance nastat a dotýká se tak problému, kdy díky recipientově nepochopení díla dochází k nedorozumění mezi recipientem a autorem, což demonstruje na mnoha případech z různých oblastí umění. Naopak Stanislavskij jako by *antinomii distance* u diváka přirozeně očekával, neboť jeho psychická distance je snížena díky realistickým výkonům herců a její ztrátě naopak brání stylizace, kterou se divadelní prostředí a představení vyznačuje, jako hudba, osvětlení, opona, či samotné vyvýšené jeviště. Stylizaci divadelního prostředí považuje za dostačující prvek udržující jistý odstup, a tak si může dovolit, aby vše ostatní působilo realisticky. Aby herec jednal reálně, aby kulisy připomínaly skutečné prostředí, a podobně, díky čemuž se může divák do hry zcela ponořit, aniž by ji díky určité míře stylizace považoval za skutečnost a chtěl zasahovat do děje.

#### **4.2.1. Recipient jako faktor ovlivňující hercovu tvorbu**

Edward Bullough byl především teoretikem, nikoliv hercem či umělcem, tudíž jeho koncepce se zabývá recepcí jakéhokoliv předmětu, či události z umělecké, či mimoumělecké oblasti, tudíž můžeme jeho náhled na tuto problematiku považovat za nestranný. Přestože se nezabývá přímými důsledky různých událostí na recipientovu psychiku a následnou psychickou distanci k dílu, je patrné, že recipienta pokládá za jedinečné individuum a tak nepředpokládá, že tvůrcův záměr a dílo bude mít na všechny recipienty stejný účinek. Z jeho koncepce lze vyvodit, že recipientovi umění přikládá stejně důležitou roli, jako tvůrci umění. Recipient ovlivňuje umělcovu tvorbu již v jejím průběhu, což v divadle platí dvojnásob, neboť tvorba je zároveň okamžitě recipována. Divák se tedy stává plnohodnotnou a rovnocennou složkou divadelního představení a svou psychickou distancí se může podílet na jeho spoluutváření. Pokud je představení kvalitní, není to zárukou, že jej dokáží všichni diváci ocenit. Pokud je naopak podprůměrné, či špatné, může se i tak najít pár diváků, kteří jej díky své neznalosti, nezkušenosti, či aktuálnímu psychickému rozpoložení, ocení.

Stanislavskij se jako herec a režisér naopak věnuje téměř pouze rozpoložení herce a problémům spojených s jeho osobností. Samozřejmě i on si uvědomuje propojení herců s diváky, protože chápe, že jsou nezbytnou složkou divadelního představení. Je si vědom i toho, že herci sledují divácké odezvy na své jednání, ale pokud se zdá, že odezva není adekvátní, přičítá to na vrub herci, který zřejmě dělá cosi špatně, než špatnému naladění diváků, které nemusí mít herec v moci ovlivnit. Zdá se, že diváky bere pouze jako nástroj pro herce, pro které by bylo samozřejmě nesmyslné hrát pouze pro sebe, jak je již rozebráno

výše v kapitole Scéna a prostředí. Pokud není divák schopen maximálního vcítění se do děje představení, není to vina jeho, ale herce. Diváka jakoby tedy nepovažoval za rovnocennou polovinu podílející se na výsledku představení a dokonce hercům radí, jak diváky vytěsnit, aby se jimi a jejich rušivými reakcemi příliš nerozrušovali a udrželi si správné tvůrčí rozpoložení, které může být nesprávnými odezvami narušeno.

Zabývá se tím, jak s pomocí herecké tvorby diváka zaujmout a pohltit divadelním uměním. Již se však nezabývá osobou diváka jako takového, jehož psychická distance může být ovlivněna mnoha jinými faktory, kterými se naopak do jisté míry zabývá Bullough a které mohou být silnější než působení samotného divadelní představení, či herecké tvorby. Podle Stanislavského se však zdá, že jediným faktorem ovlivňujícím distanci recipienta, je kvalita herecké tvorby a stupeň jeho vcítění se do role, díky kterému jsou maximálního vcítění schopni i diváci. Toto je podle něj nejdůležitější ovlivňující faktor výsledného představení a nikoliv to, že by se sám divák stával spolutvůrcem představení.

Stanislavského teorie o tvorbě, která bezpodmínečně ovlivňuje vcítění a psychickou distanci diváků, může do jisté míry platit například u divadelně zkušenějších diváků, kteří do divadla přišli s vidinou uměleckého zážitku a kteří se dovedou odpoutat od svého života „venku“, mimo divadlo a hru náležitě esteticky ocenit díky podvědomé snaze o *antinomi distance*. Tato představa dokonalého diváka, který dokáže rozpoznat hercovu procítěnou tvorbu a který se nechává oblažovat hereckým uměním, díky kterému prožívá strach, zlost, nebo vášně spolu s hrdinou je sice pro herce velmi krásná, ale ve skutečnosti spíše romanticky naivní. Čím větší divadlo, tím více diváků, tím větší vzdálenost mezi diváky a herci, tím více rušivých elementů a tím menší pravděpodobnost, že se v divadle sejde právě skupina takových dokonalých diváků, kteří se nenechají ničím rozrušovat a budou zcela v područí hereckého umění, pokud tedy budeme uvažovat o tom, že je něco takového, jako hlediště složené pouze z dokonalých diváků, vůbec možné.

Tato Stanislavského představa sice koresponduje s teorií o divadle jako o neustálé komunikaci, ale v tomto případě by se jednalo především o komunikaci herce s divákem, nikoliv o komunikaci vzájemnou. Hercova distance však recipienty ovlivňována je, a to velmi výrazně, neboť právě diváci dodávají herci potřebnou energii k tvorbě a díky nim se snaží o co nejlepší výkon. To divákům chce herec předvést nejen krásnou divadelní hru, ale také své podání tvrdě nazkoušené role, své umění, stejně jako každý jiný umělec a být pro ně oslavován a oblažován potleskem.

Problematiku psychické distance recipienta rozebírají oba autoři z jiného úhlu. Stanislavskij bere publikum jako celek, který vždy adekvátně reaguje na konkrétní kvalitu představení. Pokud je kvalita nedostačující, divák se nedokáže do díla vcítit, pokud je naopak představení kvalitní a publikum se dokáže s dějem maximálně ztotožnit, dokáže jej i správně ocenit. Naopak Bullough považuje recipienty za individuality s rozdílnými psychickými vlastnostmi a vědomostmi, tudíž nerozebírá jejich psychickou distanci všeobecně, ale připouští, že psychická distance každého jednotlivého recipienta, či diváka, se může u recipování stejného divadelního představení lišit.

## Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo nalézt shodné prvky v koncepcích Edwarda Bullougha a Konstantina Sergejeviče Stanislavského ohledně recepce umění a umělecké tvorby. Za nejnápadnější ideu, na které se oba autoři shodují, považuji jejich náhled na, slovy Bullougha, *antinomii distance*, kdy nejnižší možné snížení distance a uchování si nezaujatého náhledu na dílo pomáhá recipientovi dílu porozumět. Dá se říci, že se shodují i v tom, že podobné zaujetí distance je vhodné zároveň pro tvůrce. Ten skrze své tělo a emoce, které podrobí psychické distanci a zpracuje je nezaujatě a nezávisle na svých zkušenostech, či vlastních zvyklostech, dokáže na vlastním osobním základě stvořit něco nového, co lze nazvat uměleckým dílem.

Problematika postoje herce ke své tvorbě je v tomto tématu sice základem, avšak v kontextu všech dalších výše jmenovaných problémů a faktorů, které se tématu dotýkají, nelze jednoznačně říci, že kromě výše jmenované idey, lze v koncepcích nalézt další shody, které by spolu bezvýhradně korespondovaly.

Na základě komparace dvou textů samozřejmě nelze vyvodit všeobecně platný názor na tuto problematiku, obzvláště pokud se od sebe tyto dvě koncepce liší. Bylo by samozřejmě velmi zajímavé sledovat, jak se názory na tuto problematiku vyvíjely a lišily v průběhu dějin a na čem vlastně stojí koncepce Bullougha a Stanislavského, na co navazují, vůči čemu se vymezují, a podobně. Takovéto detailní zpracování tématu by ale zřejmě přesahovalo rámec bakalářské práce.

Svou práci si dovoluji zakončit verši ze hry Hamlet od Williama Shakespeara, v překladu Jiřího Joska, ve kterých Hamlet promlouvá k duším herců, přičemž v těchto několika verších velmi jednoduše vystihuje možná celou podstatu hereckého umění.

*„Nechte se vést citem. Ať gesto odpovídá slovu a slovo vychází z jednání. A dávejte pozor hlavně na jedno, abyste byli přirození. Protože jakákoliv přehnanost a nepatřičnost odporuje smyslu herectví, kterým od počátků až do dneška vždycky bylo a je nastavovat světu něco jako zrcadlo. Ukazovat ctnosti její tvář, přetvářce její masku a předvádět dobu i sám čas v pravé podobě a se vší naléhavostí. Když to přeženete, překroutíte, možná vás hlupáci odmění smíchem, ale soudné lidi určitě zarmoutíte, a z nich jeden jediný by měl být pro vás důležitější než celé divadlo těch ostatních.“<sup>36</sup>*

---

<sup>36</sup> Shakespeare, William, Hamlet princ dánský, Praha: Romeo, 2016, s. 76



## **Seznam použité literatury**

Hyvnar, J.; Perkner, S., Řeč dramatu: umění vnímat umění I, Divadlo a rozhlas, Praha: Horizont, 1987

Žantovská, Irena, Divadlo jako komunikační médium, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012

Bullough, Edward, Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995

Stanislavskij, K. S., Můj život v umění, Praha: Odeon, 1983

Stanislavskij, K. S., Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta), Praha: Athos: Fr. Herman, 1946

Stanislavskij, K. S., Moje výchova k herectví, díl II., Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka, Praha: Orbis, 1954

Shakespeare, William, Hamlet princ dánský, Praha: Romeo, 2016