

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Karolína Pösingerová

Současné britské divadlo Metoda herectví Sanforda Meisnera

Contemporary British Theatre
Method of Acting Sanford Meisner

Praha 2019

Vedoucí práce: doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

Děkuji doc. Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za vedení této práce.

Děkuji všem, kteří přímo či nepřímo ovlivnili můj názor a pohled na hereckou přípravu zejména D. Kellymu a B. Caspemu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. května 2019

Klíčová slova

Česky:

Velká Británie, herectví, Meisner, metoda, partner, instinkt, pozorování

English keywords:

Great Britain, acting, Meisner, method, partner, instinct, observation

Abstrakt

Česky

Předmětem bakalářské práce je představení metody výchovy herců a studentů herectví na univerzitách ve Velké Británii. Analyzována je v současnosti nejčastěji používaná herecká metoda Sanforda Meisnera, která rozvíjí u herců jejich přirozený instinkt v jednotlivých situacích na základě komunikace s partnerem. Autorka práce konfrontuje teoretické poznatky s osobní zkušeností z výuky této metody u D. Kellyho na Regent's University London a se zkušeností B. Caspeho působícího v Praze.

English abstract

The subject of this bachelor thesis is to introduce the method of education of actors and students of acting at universities in Great Britain. The most commonly used method of Sanford Meisner is currently being analyzed, which develops their actor's natural instinct in individual situations by communicating with a partner. The author confronts theoretical knowledge with personal experience of teaching this method by D. Kelly at Regent's University London and with the experience of B. Caspe working in Prague.

OBSAH

1. Úvod	7
2. Sanford Meisner	11
2. 1. Umění okamžiku	12
2. 2. Proč napsat knihu?	15
2. 3. Není to „jen“ opakování	18
2. 4. Využití metody	21
2. 4. 1. Jednotlivé fáze Meisnerovy metody	23
2. 5. Prostředky k realizaci postavy	27
2. 5. 1. Fenomén „zablokovaných herců“	31
2. 5. 2. Herec a jeho cíl	33
3. Meisnerova metoda v praxi	38
3. 1. Dominic Kelly	40
3. 1. 1. Výuka Dominika Kellyho	41
3. 2. Brian Caspe	44
3. 2. 1. Lekce Briana Caspeho	49
3. 3. Porovnání použití Meisnerovy metody u B. Caspeho a D. Kellyho	51
4. Závěr	54
5. Literatura	57
5. 1. Použité zdroje	57
5. 2. Související zdroje	59
6. Přílohy	60
6. 1. Rozhovor s Brianem Caspem	60
6. 2. Porovnání základních rysů Meisnerovy metody s metodou I. Vyskočila	66

1. Úvod

Divák „přikovaný“ k plyšové divadelní sedačce, považující jakékoliv vyrušení za smrtelný hřích, chce vědět, jak hra dopadne, co bude dál, jak se bude děj dále vyvíjet. Nedokáže odtrhnout svou pozornost od Hamleta, Ofélie, Kowalského. Je ještě možné diváka strhnout jen pomocí děje?

Pocit filmového diváka, který odchází z kina, kde ho tvůrci pomocí 5D efektů připoutávají k sedačce a dokážou na dvě hodiny upoutat jeho pozornost pomocí spršky vody, větru nebo jen házením sedačky, se ničím nedá nahradit?

Naše neustálá potřeba zažívat nové efektní zážitky nahrazující nám realitu života, která se pro nás stává nebetyčně nudnou, je až zničující. Samozřejmost toho, co dennodenně vidáme a vnímáme, přestává být podstatná. Přednost před komunikací a spolu sdílením dáváme oněm 5D efektům. Zapomínáme postupně na zkušenosti z tolikrát odehraných mezilidských vztahů, které vnímáme jako nudné. Když se dostaneme do vyostřené situace, vracíme se k naší prapůvodní povaze, obracíme se k podobným zážitkům a hledáme v nich řešení pro naši současnou situaci. Chceme najít stejnou zkušenost, která by se rovnala našemu prožitku. Avšak nechceme ji skutečně odžít, chceme ji jen vidět s možností kdykoli říct „dost“. Nechceme doopravdy trpět. Chceme sedět v bezpečí a jen spoluprožívat osudy jiných.

Kam jinam se v dobách krize společnosti můžeme obracet než právě k divadlu, které zvětšuje svou optikou náš život. Nakonec ty obyčejné tak opovrhované emoce, nás opět učí nejvíce. Když se divák dostane do rauše a sdílí veškeré pocity a emoce, které se jeho postavám na jevišti dějí, zapomene i na luxus „házení sedačkou“, na pocit naplnění, kdy divák na dvě hodiny

přestane vnímat existenci okolního světa. Vše se zrychlí, problémy se zdají neřešitelné, anebo řešitelné jen velkými činy, které si žádají odvahy, jež se neslučuje s každodenností. Snem snad každého herce je naplnit divákovo očekávání a upoutat veškerou jeho pozornost bez pomoci chytrých telefonů, Instagramu, Facebooku. Jak toho však v dnešním světě docílit?

Není herce, který by si tuto otázku nepoložil. Položil si ji i Sanford Meisner, avšak na rozdíl od současných herců nemusel čelit konkurenci internetu. Přišel s novou metodou, jak žít pravdivě na jevišti, tak aby divák skutečně odcházel s pocitem naplněné katarze, „přikovaný“ k sedačce. Zároveň však, aby herec sám prožil svou postavu.

Současné britské divadlo je většinou diváků stále vnímáno jako divadlo spojené převážně se Shakespearovými dramaty, která jsou zakonzervovaná díky hereckému deklamačnímu projevu po staletí rozvíjenému a zdokonalovanému. Britské divadlo se však pomalu snaží o narušování této tradice. Dráždí diváka pomocí různých změn zažitých stereotypů, kdy krále Leara, kterého tradičně hrál muž, hraje žena¹. Shakespearovy Sonety rapuje na ulici mladý míšenec Akala z Kentish Town a sonety se tak stávají, chtě nechtě, součástí každodenního života Britů.

Britské divadlo ale není jen William Shakespeare a jeho dramata, ale i Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Tom Stoppard, Sarah Kane, John Osborne, Samuel Beckett, Joe Orton, Harold Pinter, Martin McDonagh a další, jejichž dramatům bylo nutné přizpůsobit herectví.

Pokusy systematicky hledat nové způsoby herectví, které by zbavovaly stará dramata patetických manýrů, nejsou novou snahou. Mezi nejproslulejší

¹ Hrála Glenda Jackson v divadle The Old Vic, 25. 10. až 3. 12. 2016.

inovátory hereckých metod je možné zařadit K. S. Stanislavského, V. E. Mejercholda, M. Čechova, L. Strasberga, S. Adler či S. Meisnera.

Britské divadlo se v posledních desetiletích zaměřuje na vytváření reálných hereckých postav, které jsou na rozdíl od předchozích období, kdy byly nahlíženy především optikou herce, což vedlo k menší realističnosti postav, nahlíženy také optikou postavy. To umožňuje hlubší střet instinktu postavy a herce. Důraz je kladen na instinktivní práci s partnerem, vzájemné reagování a přijímání signálů vedoucích k reakci. Britské divadlo se odklání od tradiční shakespearovské deklamace a posouvá se k situační podstatě postav.

Důležité jsou metody, prostřednictvím kterých je možné na postavu, již herec vytváří, pohlížet komplexněji, propracovaněji a realističtěji, a proto velkou oblibu získala Meisnerova herecká metoda založená na práci s hercovým instinktem a jeho přirozeností. Společným cílem herecké přípravy je snaha vytvořit reálné emoce a pravdivou situaci spojenou s existencí na jevišti.

Bakalářská práce „Současné britské divadlo“ pojednává o proměnách přístupu k herecké technice na příkladu jedné z nejčastěji používaných metod herecké práce v současné Velké Británii, tj. metody Sanforda Meisnera.² Zaměřená je na podmínky vzniku herecké metody Meisnera a jeho stručný životopis, který podporuje lepší pochopení vzniku metody, a dále na analýzu jednotlivých fází přípravy herců podle metody Sanforda Meisnera, s cílem ukázat, jak lze pomocí instinktů „odblokovat herce“ i v návaznosti na systém cílů Declana Donnellana.

² Například v současnosti se tato metoda v Londýně vyučuje na školách The Royal Academy of Dramatic Art, Royal Central School of Speech and Drama, Drama Centre London aj.

Pohled autorky práce na Meisnerovu metodu je založen na získaných **teoretických poznatcích** při studiu metody³ a **praktických zkušenostech z přípravy budoucích herců** za pomoci Meisnerovy metody osvojené si na Regent's University London při studiu oboru „Acting and World Theatre“ vedené Dominikem Kellym v lednu až červnu 2017.

Uvedené poznatky jsou posléze konfrontovány s praktickým hereckým využitím na základě **rozhovoru s hercem Brianem Caspem** v říjnu 2018, jenž tuto techniku praktikuje a zároveň i vyučuje v Čechách.

V závěrečné části práce na základě předchozí analýzy vlastních poznatků autorky ze studia Meisnerovy metody a z analýzy používání této metody v praxi jsou **vymezeny přínosy, ale i úskalí uvedené metody.**

³ Překlady z anglických pramenů do češtiny jsou uvedeny v originálním znění autorky práce.

2. Sanford Meisner

Herecké metody jejich zakladatelům většinou „pronikly pod kůži“, změnily jejich pohled na svět kolem i na „spoluhráče“. Jak se ale promítly do bytí na scéně? Snad jen Rusové si dokáží na každém představení vybavit svou hloubkovou emoci, co ale zbytek Evropy, který používá jejich metody?

Odcházet z každého představení „rozložen“ neustálým si vracením traumat, které si dobrovolně stále otvírá, je pro herce v každodenním životě sebedestruktivní. Na tento problém narážela většina hereckých metod snažících se o opravdový vnitřní prožitek.

Ke vzniku Meisnerovy metody došlo díky předchozím hereckým postupům vytvořeným již K. S. Stanislavským, M. Čechovem, S. Adler, L. Strasbergem. Každý z tvůrců těchto metod se vždy snažil o co nejdokonalejší napodobení reálné herecké situace. Z hereckých metod výše jmenovaných vycházel při tvorbě i Sanford Meisner. Díky zkušenostem s různými metodami, které mu však nepřipadaly dostatečně účinné a pro herce jasně definované, se rozhodl vytvořit vlastní metodu herectví, jejíž popis však sám nedokázal plně vystihnout. O výuce herců řekl: „Když učím herce, kteří milují divadlo, ale nejsou od divadla, často se mne ptají, co se mají naučit, aby byli úspěšnými uchazeči, a co je promění v dobré herce. Perfektní přednes, samozřejmě. A pak ovládání hlasu a ovládání těla. Ale co dál – je něco dalšího? Ostatní prvky v tréninku člověka, které z něj učiní zajímavé a výrazné herce, jsou tím nejcennějším, co je možné předat.“⁴

⁴ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4, s. XVII.

Citace v originále: „When they learn that I teach acting, people who love the theatre but are not of the theatre often ask me just what one teaches to hopeful aspirants that turns them eventually into

2. 1. Umění okamžiku

Sanford Meisner (1905 New York – 1997 Los Angeles) pocházel z židovské přistěhovalecké rodiny, která se usadila v Brooklynu. Od mládí se chtěl stát hercem, ale jeho otec kožešník chtěl, aby pokračoval v jeho práci. V roce 1923 dokončil studia na střední škole Erasmus Hall High School v New Yorku a pokračoval ve studiu ještě jeden rok na Damrosch Institute of Music.

Poté si našel práci v továrně na krajky. Úspěšně však absolvoval konkurz k divadelní společnosti Theatre Guild a dostal se do prostředí, které prvotně ovlivnilo jeho pozdější hereckou metodu.

V divadelní společnosti, kam nastoupil, hrála americká divadelní a filmová herečka Pauline Lord (1890 – 1950), která ho nadchla svým hereckým stylem. Meisner o ní později prohlásil: „Ona byla geniální ve své herecké jednoduchosti.“⁵ Chtěl se naučit její herecké jednoduchosti, lehkosti a pravdivosti. Věděl, že její herectví je naprosto přirozené, soustředěné na daný moment a zároveň jí nedělá největší problém. „V té době jsem si začal uvědomovat, že to, co mne opravdu nabíjí, je to, co chci opravdu dělat.“⁶ Její styl byl přesně tím, co Meisner hledal – pravdivost a intuitivní jednání v situacích, které vycházejí z okolností hry. Prožití situace, ale nikoli jako u Stanislavského skrze vlastní prožitou zkušenost. Meisner chtěl danou situaci

trained actors. „Decent diction, of course,‘ they go on to suppose. „And then voice control and bodily grace. But what else - or is there anything else?‘ There is. The other elements in a person’s training that will make him or her, a distinctive and interesting actor are the most delicate factors that a teacher can impart.”

⁵ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4., s. 6.

Citace v originále: „She was a genius, pure and simple.”

⁶ Tamtéž, s. 6.

Citace v originále: „By that time I was beginning to realize that acting which really dug at me was what I was looking for.“

prožít prostřednictvím vlastních instinktů. Pokud se měl s někým na scéně pohádat, tak se s ním v tu chvíli skutečně pohádal. Nevycházel ze svých starých emočních prožitků, ale z instinktivního prožití situace.

Pro pochopení metody S. Meisnera je důležité zmínit několik mezních setkání, která vývoj herecké metody ovlivnila. Jedním z nich bylo setkání s K. S. Stanislavským⁷ a jeho hereckým přístupem založeným především na čerpání ze sebe a z vnitřních vzpomínek a prožitků. Nejzásadnějším momentem Stanislavského metody bylo pro Meisnera tzv. propojení mezi hercem a jeho partnerem, mezi hercem a jím samotným, mezi hercem a diváky.

Další osobou, která ovlivnila Meisnera, byl Michail Čechov⁸ a jeho „vnořování se do akce a její atmosféry“ na jevišti, která dovoluje herci jednat „s intuitivním vyjasňováním svého rozpoložení“. ⁹ Pomocí akce ve hře se Čechov dostává do reálné situace. „Herec u Čechova má plakat bez důvodu, a pokud si k pláči musí nejprve představit smrt svého otce, pak je špatným hercem.“ ¹⁰ Meisner souhlasil s Čechovovým vymežováním se vůči Stanislavského vnitřní motivaci.

Na další Meisnerův vývoj měla vliv skupina jeho vrstevníků předně Lee Strasberg, ale i Harold Clurman, Stella Adler či Cheryl Crawford.¹¹ Sdružovali se kolem divadla Group Theatre a později jako přední učitelé rozvíjeli své vlastní herecké metody s vlastním přístupem, které nejvíce ovlivnily současné

⁷ K. S. Stanislavskij (1863 – 1938) herec, režisér, pedagog a spoluzakladatel divadla MCHAT.

⁸ M. Čechov (1891 – 1955) herec a pedagog působící nejprve v Rusku v divadle MCHAT, posléze působil v USA a Evropě.

⁹ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1., s. 47.

¹⁰ Tamtéž, s. 47.

¹¹ Lee Strasberg (1901 – 1982) – polsko-americký herec, režisér, pedagog. Spolupracoval s režiséry Harold Clurmanem (1901 – 1980) a Cheryl Crawfordem (1902 – 1986). Stella Adler (1901 – 1992) americká herečka, pedagožka, manželka H. Clurmana. V r. 1949 založila v New Yorku Stella Adler Studio of Acting.

metody herectví v Americe i Velké Británii. V průběhu vývoje hereckých metod dochází ke snaze se stále hlouběji dotýkat lidské přirozenosti a pravdivosti hereckého projevu. Stanislavskij se snažil toho docílit pomocí reinkarnace vlastních prožitků – hledání emocionální pravdy. Lee Strasberg a Stella Adler prohlubovali Stanislavského metodu pomocí fyzického jednání. Jedno ale tyto osobnosti spojovalo. Tím byla snaha najít co nejpravdivější způsob herectví blížící se realitě a skutečnému bytí na jevišti v daný okamžik. Zajímalo je proces, nikoli výsledek.

Nejvýznamnější bylo pro Meisnera setkání se souputníkem Lee Strasbergem a jeho „posedlostí“ pravdivou emocií. Strasberg byl zaujatý subjektem pravdivé emoce a ostatní okolnosti hry pro něj byly druhotné (dále o metodě L. Strasberga v kapitole 2.5.1). Společným cílem pro metody Strasberga, Meisnera i Stanislavského je nutnost dosažení hercova uvolnění jak psychického, tak i fyzického, která vedou k jeho koncentraci.

Z hereckých přístupů byl pro Meisnera nejbližší přístup Strasbergův. Meisner o něm prohlásil, že měl na něj přímo omlazující efekt. „Ukázal mi kvalitní herce a jiné další umělce, čímž mi nesmírně pomohl posílit moje vlastní umělecké vnímání.“¹² „Pro většinu herců to bylo něco nového, základního, téměř svatého. Bylo to jako zjevení na divadle a Strasberg byl jeho prorok.“¹³

Meisner se však později vůči Strasbergově metodě vymezoval. Strasberg pracoval s emocií, která na jevišti nikdy neměla být reálná, ale vždy měla být vyvolaná emocionální pamětí. Tvrdil, že emoce, která se stane právě nyní, je

¹² MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4, s. 7.

Citace v originále: „He introduced me to quality actors and artists of various kinds, and this helped enormously to solidify my emotional needs.”

¹³ Tamtéž, s. 9.

Citace v originále: „Here was something new to most of the actors, something basic, something almost holy. It was revelation in the theatre, and Strasberg was its prophet.”

nekontrolovatelná a neví se, co od ní očekávat a jak ji ovládnout. Není možné ji opakovat či udržet. Oproti tomu Meisner říká, že na jevišti by měly být reálné emoce, které v tu chvíli prožíváme. Pokud používáme emocionální paměť, musíme nejprve dojít k plnému soustředění se pouze na sebe a na své vnitřní zkušenosti, prožitky, emoce, stáváme se zahleděni do sebe a nereagujeme a nevycházíme z partnerových reakcí. Tento rozpor cítil Meisner i vůči Stanislavského metodě a jeho práci s emocionální pamětí.

Navzdory veškerým zdravotním problémům, které Meisner během poměrně dlouhého života měl¹⁴, nepřestával učit. V jednom rozhovoru ke konci života prohlásil: „Představoval jsem si sám sebe jako známého francouzského malíře Raoula Dufyho. Když mu bylo osmdesát, jeho ruce byly tak zmrzačené artritidou, že neudržel štětec. Proto vždy potřeboval někoho, kdo mu připevnil prsty ke štětci, a on tak mohl pokračovat v malování. Teď se všemi těmi omezeními, které mám, nemůžu mluvit, nevidím, vracím se stále do toho zmrzlého města, abych znovu učil.“¹⁵

2. 2. Proč napsat knihu?

S přibývajícimi lety Sanforda Meisnera se jeho žáci začali obávat, že spolu s ním odejde i metoda, a proto ho požádali o sepsání knihy, která by shrnovala Meisnerovu hereckou techniku, návod a průběh tréninků. Pro Meisnera, jak se

¹⁴ Poznámka: Meisner prodělal po rakovině dvě operace hrtanu, několik operací očí po šedém zákalu, dále ho srazilo nákladní auto a rozdrtilo mu stehenní kost na dvanácti místech.

¹⁵ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4, s. 13.

Citace v originále: „In his mind, he once told an interviewer, he imagines himself to be like ‘a well – know painter French artist Raoul Dufy’. When he was in his eighties his hands were so crippled with arthritis that he couldn’t hold the brush. Well, he got someone to tape it onto his hand somehow, and he kept on painting. Now, with all my limitations – I can’t talk, my eyes are bad – I come back to this freezing city to teach again!“

ukázalo, bylo velmi těžké pojmenovat a systematicky přiřadit k metodě pojmy tak, aby dávaly čtenáři smysl a neztrácel se v nich. S podporou svých studentů Meisner knihu nakonec na přelomu 70. a 80. let napsal, ale byla pro něj velkým zklamáním. V knize nebyli studenti přítomni, a tak se celé konkrétní zkušenosti s nimi spojené ztratily.

„Paradoxně, jak jsem jednoznačně předával své jednoduché myšlenky, tak napsané nebyly vůbec zjevné.“¹⁶ Hledal proto jinou cestu, jak by bylo možné, aby kniha skutečně vypadala jako lekce a aby byl čtenáři jasný smysl, který lekce měly. Uvědomil si, že smysl metody je v **individuálním přístupu ke každému studentovi** a že neexistuje jedno paušální pravidlo či slovo, které by vystihovalo daný problém studenta, a tím mu problém ozřejmilo. Pro každého studenta používal jiný způsob komunikace. „Uvědomil jsem si, že to, jak učím, je určováno postupným vývojem každého studenta.“¹⁷ Uvedený princip se ukázal jako zásadní klíč k pojmenování Meisnerovy metody. Po zjištění, že kniha nereflektuje zkušenosti se studenty a nevystihuje pointu metody, se rozhodl ji nepublikovat.

Možným řešením pro zachování metody bylo proto knihu a Meisnerovy lekce pojmut skrze studenty a příklady jejich zkušeností a problémů, kterým na hodinách čelili. Jedině tak bylo možné ukázat problémy a jednoduché principy jejich řešení, které bez použití konkrétních příkladů nefungovaly. Zároveň bylo nutné, aby i sám Meisner odhalil mnoho ze svých osobních zkušeností a prožitků, jež měl s touto metodou. „Zrazuji sám sebe v tom duchu, že mám-li

¹⁶Tamtéž, s. XVIII.

Citace v originále: „My basic principles were now on paper, but, paradoxically, how I uniquely transmit my ideas wasn't sufficiently apparent.“

¹⁷Tamtéž, s. XVIII.

Citace v originále: „I came to realize that how I teach is determined by the gradual development of each student.“

předávat to, co vím, jsem nucen odhalit mnohem více o sobě, než by knězi přiznal kterýkoli obezřetný muž.“¹⁸

Kniha „Sanford Meisner on Acting“ je záznamem Meisnerových lekcí doplněným komentáři po lekcích nebo před nimi či rozhovory Meisnera a Dennise Longwella ¹⁹ mezi lekcemi. Její přidanou hodnotou je samotný záznam života Sanforda Meisnera, který je v knize uveden, nikoliv však způsobem autobiografie, ale jako popis situací, které se mu v životě přihodily a posunuly nastavení metody a rozvoj cvičení. Sám při psaní této knihy objevil, jak zásadně mění její kvalitu osobní zkušenosti spolu s poznatky studentů.

Při sestavování knihy se rovněž ukázalo, že není možné se při popisu metody držet jen obecných pojmů, jako je pravdivost, která sama o sobě má smysl, ale pro herce, jenž je má použít, jsou příliš nekonkrétní. Kniha se stala osobní formou komunikace se čtenářem, který má pocit, že je sám účasten Meisnerových lekcí.

V souvislosti s Meisnerovou metodou a jejím záznamem je nutné zmínit i ucelenější videozáznam zachycující části Meisnerových lekcí, jenž byl natočen ve spolupráci se Sydney Pollackem a stal se unikátním náhledem do Meisnerových lekcí. ²⁰ Kniha a videozáznam jsou jediným přímým zdrojem Meisnerovy metody.

¹⁸Tamtéž, s. XIX.

Citace v originále: „I, too, betray myself in the sense that here, in order to teach what I know, I am forced to reveal much more of myself than any prudent man would confess to his priest.“

¹⁹ Longwell Dennis spoluautor knihy „Sanford Meisner on Acting“.

²⁰ Video je dostupné z: <<https://m.youtube.com/watch?v=cBJMZ4COkMw&t=476s>>

2. 3. Není to „jen“ opakování

„Konvence na jedné straně a spontaneita na druhé straně jsou ovšem krajními póly. Divadlo se odehrává mezi nimi; upne-li se jen k jednomu, buď ztuhne, nebo se pro samou spontánnost nezmůže na celistvé dílo.“²¹ Každá z hereckých metod prochází několika stupni vývoje. Zprvu je většinou odmítána, pak je přijímána s nadšeným ohlasem a končí často masovým nepochopením a zavržením. Značná část metod je převážně pouze metodami hereckými. Meisnerova metoda není však jen metodou hereckou, ale je i návodem, jak prožít pravdivě náš reálný život.²² Sám Meisner říká, že se jedná spíše o způsob vnímání a chápání života. Její podstatou je naslouchání svému instinktu, řízení se jím ve všech oblastech života, poslouchání partnera a přijímání signálů, jež partner vysílá. Pochopením partnerových reakcí dochází k volbě přirozeného jednání. Nastává možnost dvojí volby - pro reálný život v rámci společenských konvencí a dle situace postavy pro svět fiktivní.

Zásadním pro Meisnera není „opravdové bytí“, jelikož my nemůžeme „opravdově býtí“. Již jsme a žijeme v opravdovém světě. Důležité je být uvolněný v tom, čím skutečně jsme a kde jsme. Meisner nazývá skutečnost bytí „reality of doing“. Znamená to vidět a být si plně vědom, že vidím, ale i slyšet zvuky, cítit vůně okolí. Jeho metoda nevyžaduje poslouchat jako postava, ale soustředit se na daný okamžik, konflikt, situaci, ponořit se do ní jako člověk, a tím se mimoděk ponořit do postavy, vnímat nikoli konvenční vjemy, ale detaily, které jsou zásadní. K tomu Meisner využívá svá cvičení nazvaná „The World Repetition Game“.

²¹ ROSTAIN, Michel. *Deník zkonšek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Doslov J. Pilátová. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6, s. 91.

²² V českém prostředí pracuje s podobným psychosomatickým systémem metoda dialogického jednání Ivana Vyskočila. Stručné porovnání základních rysů Meisnerovy metody a Metody I. Vyskočila – viz příloha v kapitole 6.2.

Cílem „**The World Repetition Game**“ (v běžné praxi je užíván zkrácený termín Repetition Game) je naučit se poslouchat navzájem a zároveň vnímat, co se děje kolem. Všimát si i malých detailů na partnerovi a na okolí. Podstatné je **nesoustředit se na sebe, ale na partnera**. Pokud se soustředíme na partnera, přestáváme přemýšlet „co máme dělat“. Koncentrace na úkol a na partnera je tak silná, že mozek se soustředí pouze na konflikt, jenž probíhá.

Stanislavskij tento stav nazývá termínem „veřejná samota“. Dospívá k němu pomocí hlubokého vnitřního soustředění a nevnímání okolního světa. Nutnost potřeby veřejné samoty u Stanislavského spočívá v nastolení co nejkomfortnější atmosféry pro vyvolání emoce herce. „Emoce, které jsme prožili, jsou vlastní našemu minulému já, nikoliv já přítomnému. Přivolávali je vědomě, zůstane z nich jen stín, neboť rozum má jiné vlastnosti než nálada. A pokud se emoce objeví náhodně pomocí připravených okolností, nevrací se v původní jedinečnosti, ale stává se opakovanou, a tedy jen podobnou. Herec se podvědomě identifikuje s touto podobnou emoci, která se opakováním stává čistou emoci o sobě bez svého původního podnětu a váže se naopak na podnět současný.“²³ Meisner ve své metodě, na rozdíl od Stanislavského, využívá především všech impulzů, které vycházejí z partnera, to znamená z vnějšího prostředí.

Meisnerova metoda se zakládá na praktikování s partnerem, a tak se herec nikdy nesoustředí jen sám na sebe a svoje vnitřní pocity, ale je závislý na partnerovi. Jelikož je opakovací metoda založena na libovolném měnění slov a nálad, dochází k neustálému setrvání napojení na partnera a ke skutečnému

²³ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1., s. 22.

soustředění se na probíhající akci. Prostředkem k plnému reagování a vyprovokování partnerovy reakce může být situace, kdy partner začne vykonávat nějakou manuálně namáhavou práci (např. lepení vázy). Tím dojde k jeho emočnímu vnitřnímu konfliktu (s vázou), který se pak přelije i do konfliktu s partnerem.

Meisner tvrdí, že pro pochopení a správné použití metody je nezbytné naučit se používat sám sebe a to, čím jsme. „Vytrvejte v opakování, dokud se s vámi něco nestane, něco, co vyjde z vás.“²⁴ Tato skutečnost se odráží i při práci s textem. Podle Meisnerovy metody se herec učí text jen mechanicky. Text se pro něj stává méně podstatným, nesoustředí se na znění repliky, ale na situaci, díky které dosáhne emočního smyslu v replice. „Říkám: ‚Nehrajte, nepodvádějte a nepředstírejte - pracujte!‘ Snažte se trénovat koncentraci, vaši hereckou důvěru v sebe sama a možná ve vaše emoce.“²⁵

Herec si nepřipravuje žádnou prostorovou koncepci ani reakce na partnerovy odpovědi. Když posléze dojde k realizaci dialogu s partnerem, herec vychází jen z partnerových reakcí a těm přizpůsobuje i svůj pohyb. Často dochází k opakování pohybu partnera, k tzv. zrcadlení jeho pohybů. Toto tzv. nevědomé zrcadlení nastává ve chvíli, kdy je člověk vystaven zásadním emočním situacím ať pozitivním, tak negativním, kterými je plně pohlčen.

²⁴ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4., s. 47.

Citace v originále: „Keep up the repetition until something happens to you, something that will come right out of you.“

²⁵ Tamtéž, s. 55.

Citace v originále: „I say, ‚Don’t act, don’t fake, don’t pretend‘ - work! That will your concentration, your actor’s faith and, maybe, your emotion.“

2. 4. Využití metody

Příprava herců před scénou vyžadovala vždy speciální přístup. Stanislavskij, Čechov, Mejerchold²⁶, Strasberg. Ti všichni pracovali s důležitostí přípravy herců před samotným praktikováním jejich metody. Základem bylo kolektivní rozcvičování, snaha o vnitřní otevření a často i metody, které souvisely s jógou, navozením uvolnění a s odpoutáním se od aktuálních pocitů, emocí.

Meisnerova metoda na rozdíl od výše jmenovaných metod žádnou fyzickou přípravu nevyžaduje, nepředchází ji fyzické rozcvičení ani uvolňovací cvičení. Naopak vyžaduje **ponořit se do své aktuální emoce**, se kterou jsme přišli, a plně ji využít. Nesnažit se ji měnit, ani se od ní odpoutat. Herec nemusí být rozcvičen, rozmeditován, musí si být vědom toho, jak se momentálně cítí, a být si toho skutečně vědom.

Místo rozcvičení přichází u Meisnera na řadu debata, která má ujasnit, **co se od posledního setkání změnilo a co jsme vypožorovali**. Meisner klade důraz především na pozorování a budování pozorovatelských schopností. Ty pak využívá při etudách s partnerem na odhalení instinktivního chování a vypožorování, zda bylo partnerovo chování skutečně pravdivé.

Nově vypožorované a objevené mohou být i zdánlivě bezvýznamné detaily, které ale dohromady vytvoří celek, jenž se pomocí Meisnerovy metody bude rozvíjet a bude pomáhat herci **uvědomovat si svoje vlastní já** v nejrůznějších aspektech postavy, uvědomovat si lidské instinkty a specifčnost lidského chování ve výjimečných situacích.

²⁶ Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874-1940) – ruský režisér a herec, divadelní teoretik. Jeho herecká metoda je zbaena psychologie a prožívání.

Meisner zároveň nevyžaduje, aby měl herec osvojenou fyzickou stránku pohybu. Důraz je kladen **na schopnost pozorování**. Předpokladem je, že herec je **schopen vnímat dostatečně sám sebe a partnera**, případně je schopen se tomu naučit. Fyzická zdatnost je samozřejmě výhodou, nicméně při Meisnerově metodě není zásadní. Metoda nepracuje s uvolňováním těla, aby se uvolnila a objevila duše a vnitřní pochody postavy. Pracuje s teorií, že duše, naše „já“, je v nás přítomná neustále, v každém okamžiku našeho života, tudíž není možné ji probouzet. Dále pracuje s instinktem a s myšlenkou, že všichni již všechno podvědomě víme a známe, jen je nutné se pomocí instinktů opět dopracovat k této zkušenosti.

Tento postoj k přípravě činí z Meisnerovy metody výjimku, neboť se stává spíše svého druhu psychoterapeutickým sezením než fyzickým tréninkem, což je jedním z důvodů, proč je možné, aby na Meisnerovy lekce chodili i studenti, kteří nejsou nijak herecky ani fyzicky trénováni. Metoda se tím stává dostupnou i pro širší veřejnost a je využívána i pro zlepšení mezilidské komunikace. Ke zlepšení komunikačních schopností ve společnosti vedou všechny herecké metody, nicméně často je součástí hereckých metod napřed usilovná snaha herce najít rychle pointu (směr) metody, která ho po prvních pokusech napřed dovede ke zhoršení v mezilidské komunikaci a uzavření se do sebe sama.

Rychlé osvojení si metody často vede herce k rychlému snažení se, což však může být cestou ke konci jakékoli herecké metody. Snažení se vyvolává přílišnou koncentraci sám na sebe, a tím vzdalování se vnitřním prožitkům, instinktům i reagování na partnera.

2. 4. 1. Jednotlivé fáze Meisnerovy metody

Metoda nebyla Sanfordem Meisnerem koncipována jako soubor pravidel, ale jako záznam z lekcí vedených jejím autorem. Pro účely nynější práce byly na základě záznamů z Meisnerových lekcí a na základě osvojených si znalostí a dovedností z konkrétní výuky metody vymezeny autorkou nejzásadnější fáze metody používané při studiu herectví, ale i při přípravě postavy.

První fází je **vnímání prostoru** včetně všech jeho detailů, jako jsou zvuky ulice, vnímání žárovek v místnosti, nápisů na tričku ostatních atd. Není špatně, pokud herec v rámci cvičení nezaznamená všechno z okolního prostoru. Tím, že došlo k procesu zkoumání prostoru, došlo i k zaktivování reálného vnímání toho, co se děje kolem. „Po krátké pauze se nás zeptal: ‚Posloucháte mne? Opravdu mne posloucháte?‘ Studenti odpověděli společně: ‚Ano, ano‘. ‚Vy předstíráte, že posloucháte. Poslouchejte. Opravdu posloucháte. Řekli byste to o sobě?‘ ‚Ano, ano.‘ ‚To je realita. Pokud něco děláte, dělejte to skutečně.“²⁷ Důležité je pozorovat a naučit se vnímat.

Zásadní podmínkou pro trénink Meisnerovy metody je cvičení s partnerem. Při tréninku metody je nutné přesunout kontrolu nad cvičením na partnera a nechat se jím a jeho reakcemi vést. V druhé fázi cvičení, partneři sedí/stojí naproti sobě a snaží se se zavřenýma očima kopírovat pohyby ruky a později i celého těla partnera. Cílem je **napojení se na partnera** tak, abychom přirozeně reagovali na impulzy jeho těla, bez nutnosti je vidět, ale pouze je

²⁷ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4., s. 16.

Citace v originále: „After a brief pause he asks, “Are you listening to me? Are you really listening to me? “The students respond in chorus, “Yes, yes.“ “You are at pretending that you’re listening; you’re listening. You’re **really** listening. Would you say so?” “Yes, yes.“ **That’s** the reality of doing. If you do something, you really do it!“

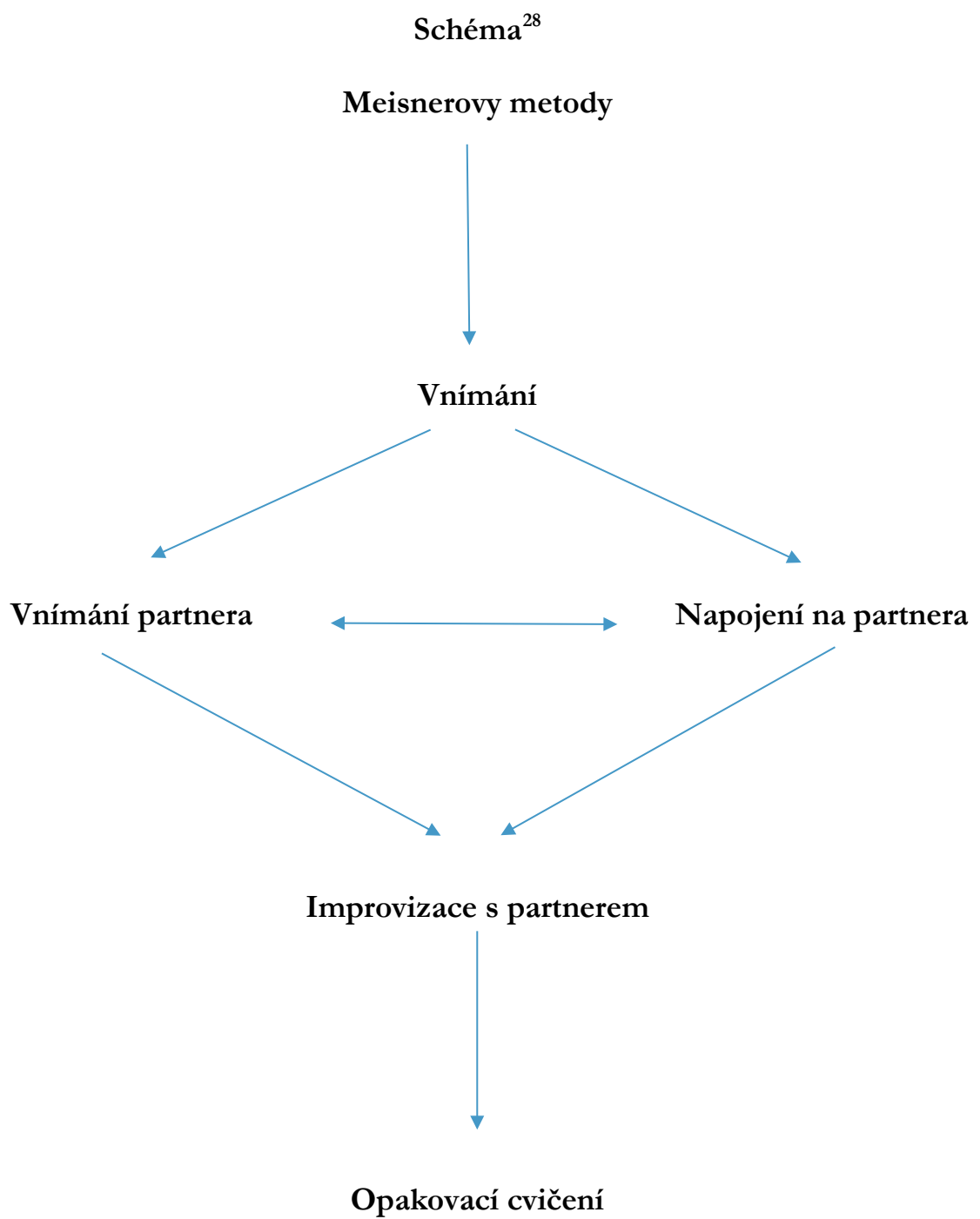
cítit. Později se přechází na pozorování partnera s tím, že vypořádané poznatky by měly mít hlubší výpovědní hodnotu.

Ve třetí fázi se provádí **improvizace v páru**. Partneri opět sedí/stojí naproti sobě. Při tomto cvičení je důležitý oční kontakt. Po chvilce začne jeden z partnerů říkat, co dělá, například „dal jsem si ruce v bok“, „směju se“ atd. Důležité je, aby partner nepokládal otázky. Pokud se položí otázka, začne dotazovaný automaticky přemýšlet nad odpovědí, a proto je nutné pokládat pouze oznamovací věty, aby nedošlo k začátku procesu přemýšlení. Tím by se ohrozila spontaneita, která byla navozena díky řízení se intuicí v dané situaci.

Druhý partner začne opakovat po prvním partnerovi stejné věty, ale ve druhé osobě – „dal sis ruce v bok“, „směješ se“ atd. Tyto fráze se opakují, dokud mezi partnery pomocí intuice nevznikne energie, která začne měnit situaci. Například jeden z partnerů se „naštve“ na prvního a druhý se mu začne smát. V tomto cvičení neexistují morální hranice toho, co se neříká při běžném fungování ve společnosti. Mohou se říkat i nepříjemné netaktní věci, vše k čemu dotyčné osoby vede intuice. Důležité je dotknout se emočně partnera a rozprout vzájemné reagování na sebe. Sám Meisner přirovnává tuto metodu k tenisovému míčku, který se odráží od tréninkové stěny a vrací se nám se stejnou intenzitou úderu, s jakou jsme ho odeslali. Metoda často vyvolává nekontrolovatelné emoce, jako je pláč nebo přehnaný hněv. Většinou si partneři ani neuvědomují, co se s nimi v tu chvíli dělo, jen se řídí svým instinktem.

Čtvrtou fází metody je provádění **opakovacího cvičení na konkrétním textu**. Pokud je cvičení provedeno správně, herec nehraje postavu, ale prožívá reálnou situaci, kterou nahradí textem postavy.

Pro vztahy osob v textu se používají tři klíčová slova: mad - šílený, sad - smutný, glad - šťastný. Na základě těchto tří slov musí být vždy specifikován vztah a emoce k druhé postavě. Postava musí mít konkrétní názor na každou jinou postavu, pokud však není cílem postav nemít názor na ostatní. S tímto problémem nutnosti konkrétního názoru se později pracuje i s pomocí Meisnerovy metody, kde se vztahy mezi postavami ještě více vyhročí ve fyzickém jednání pomocí výše zmíněných cvičení.



²⁸ Vlastní autorčino schéma modelu Meisnerovy metody.

2. 5. Prostředky k realizaci postavy

Pro Meisnerovu metodu je důležité, aby herec naprosto přesně věděl, proč na jeviště vstupuje a pokud vstupuje, aby skutečně vstoupil, nebo pokud má kousat do míče, aby skutečně do něho kousal, nikoliv jen předstíral kousání. Zabránit předstírání mají před scénou okolnosti, které herce uvedou do situace, ve které se snáze napojí na svůj instinkt.

Meisner chápe proces přípravy před etudou či scénou jako **proces práce s okolnostmi**, které ale mají velmi krátkou životnost. Proces je velmi podobný procesu M. Čechova a jeho práci s okolnostmi, jež mají herci usnadnit cestu vedoucí ke konkretizaci hercovy představy o dané postavě, jako informace předcházející etudě či scéně, které ovlivňují vstup herce na scénu.

Uvedený proces Meisner využívá před vstupem herce na scénu, avšak při samotné scéně by se herec již neměl soustředit na tyto okolnosti, ale na partnera. V procesu práce s okolnostmi nelze setrvávat příliš dlouhou dobu, neboť by došlo k přerušení tzv. „**efektu vypnutí hlavy**“, který je pro Meisnera klíčový. Praktikovat přípravu okolností je možné před vstupem do situace, jinak se efekt přípravy ztrácí a mění se v situaci kontrolovanou. Herec především musí být přítomen v dané scéně a reagovat na partnera.

Meisner při jedné ze svých lekcí provádí cvičení, kde každému z herců zadá specifické okolnosti, například hrají pár.²⁹ Dívka má jít za dveře a vejít do místnosti. Chlapec dostane za úkol předstírat, že je mrtvý a že ho zasáhla těžká mrtvice. Dívka vstoupí do místnosti, je veselá. Uvidí svého partnera, jak

²⁹ Zpracováno na základě poznámek z lekcí S. Meisnera, viz MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4.

leží mrtvý na zemi a začne překvapením křičet. Jde k němu a začne ho popleskávat po tvářích. On nereaguje, ona je vyděšená. Poté se herečka obrátí na Meisnera a řekne, že zde by zavolala doktora. Meisner zhodnotí její scénku jako „slabou“.

Jeho hodnocení se týká jejich okolností počáteční přípravy na scénu. Meisner jí navrhuje, že mohla jít do třetího patra, kde bydlí, a radostně si u toho zpívat, neboť právě podepsala kontrakt na velký hollywoodský film. Avšak její práce na filmu je podmíněna i účastí jejího přítele, a proto teď za ním jde. Takto má podle Meisnera vypadat příprava okolností před scénou. Pomocí velmi konkrétních situací, které ještě zdůrazní a upřesní danou situaci, v níž se nachází postava a její instinktivní jednání ve vyhrocené situaci, jež vybudí hlubší emoční reakce. Takové okolnosti herci pomohou.

Herečka reaguje na Meisnerovu připomínku:

„Kdybych byla doma, pravděpodobně bych skákala radostí.“

Meisner reaguje:

„Pak to bylo to, co jsi měla udělat.“

Herečka reaguje:

„Ale já jsem se bála ukázat, co cítím.“³⁰

Meisner se vůči její odpovědi vymezuje. Pokud se herec bojí ukázat, jak doopravdy instinktivně reaguje, jedná tak proti smyslu této metody. Měla-li problém, že se styděla, měla využít svého momentálního emočního stavu, tj. studu, a nechat jím prostoupit etudu. Pokud se případně cítila natolik šťastná,

³⁰ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4, s. 83.

Citace v originále: Student: „If I was home i probably would have been screaming with joy.“ Meisner: „Then that’s what you should have done!“ Student: „I was afraid I’d be showing what I felt.“

že se jí chtělo skákat, měla tak učinit a nikoli jen na tuto impulzivní aktivitu pomyslet a učinit něco, co je dle jejího uvážení rozumnější.

Po rozhovoru Meisner rozvádí diskuzi o instinktivnosti v situaci a použije příklad, kterého byl svědkem. „Víš, co slovo ‚ukazovat‘ znamená? Řekněme, že idiotský režisér mi říká, že jedna z mých okolností vychází ze skutečnosti, že jsem viděl roztomilého malého psíka běhat kolem. A teď jdu do tmavého rohu, abych se připravil. A tak se připravuji a připravuji a připravuji a nic se neděje, možná proto, že nemám rád psy. Pak přicházím na řadu, přijdu na jeviště a řeknu: ‚Agh, agh, agh!‘ Vidíš? Udělal jsem přípravu na emoci, ale přípravu na emoci, kterou nemám.“³¹

Z uvedené situace lze vyvodit, že pokud se herec otevřeně řídí svým instinktem, vytváří mu okolnosti sama situace, ve které se nachází. Náročné je však pro herce umět si otevřeně přiznat, jak se k dané situaci staví. Jde o upřímné přiznání si, jaká je podstata hercova osobního já a jak se staví k celé situaci. Dovolit si jednat, jak cítí, i když se zdá, že je to zvláštní či neobvyklé, například že psy nesnáší, a v souladu s tím pak pronést svou repliku.

Osvobození se od rozumového vnímání situace a reagování na ni dle našeho prvního impulzu je jedním z nejtěžších, ale zároveň základních parametrů Meisnerovy metody.

Příprava je pro herce dle Meisnerovy metody užitečná jen do té míry, dokud je mu nápomocná k situaci, ve které se nachází, nikoliv pokud herce nutí nad

³¹ Tamtéž, s. 84.

Citace v originále: „Do you know what ‚showing it‘ means? Let’s say an idiot director tells me that one that one of my precircumstances comes from the fact that I saw a cute little dog run over, and I go to a dark corner to prepare. So I prepare and I prepare and I prepare, and nothing happens, perhaps because I don’t like dogs. Then my cue comes up so I come onstage and say: ‚Agh,Agh,Agh!‘ You follow? I’ve indicated the preparation I’ve indicated the emotion I don’t have.“

situací přemýšlet a vytvářet novou překombinovanou situaci, skrze kterou se sám blokuje a uzavírá. **Blokace u herců** vyvolávají stav staženosti a iracionálního neinstinktivního chování, kdy instinkt se vzdaluje cíli celé situace, tzv. jednáme „rozumně“, jak popisuje Meisner studentům. Tím dochází k nemožnosti instinktivního jednání. Blokace, které si herec tímto jednáním způsobí, se promítají do prázdnoty textu a sdělení, jež postava má. Promítají se do prokreslenosti postav, kterým chybí konkrétnost, chybí také přirozený motiv jejich jednání a konkrétnost způsobu sdělení specifická pro každého herce. Zároveň s tím se pojí i nebezpečné soustředění se na názor ostatních, na naše vyjádření scény a s tím spojená starost o to, jak při hraní scény vypadáme, která opět herce navrácí a uzavírá do sebe.

Častým problémem během zkoušení se stává zautomatizování role, kdy dochází k **opakování textu bez emočního vstupu**. Herec začíná odříkávat text bez ohledu na jeho smysl. Meisnerova metoda, s jejíž pomocí herci pracují, se snaží předcházet tomuto zautomatizování. Jedním ze cvičení, které je určeno k odstranění uvedeného problému, je cvičení zaměřené na opakování replik textu, tzv. Repetition Game čili opakování textu. Jedná se o bezmyslenkovité, automatické opakování vět v textu, kdy herec nedává replikám žádný hlasový ani emoční význam, jen je opakuje.

Pomocí opakování určitého textu se opět vyvolá emoce, jaká je pro scénu žádoucí. Herec musí před cvičením vědět, zda pasáž, při které bude provedeno cvičení, je mad, sad nebo glad. Například je možné, aby na začátku Hamlet cítil smutek a během slov se dostal do šílenství propojeného do radosti. Není podmínkou, že herec musí na každém představení cítit v první chvíli monologu stejnou emoci, naopak měl by se řídit svou vlastní aktuální emoci a promítnout ji do dialogu s partnerem. Následně by měl využít aktuální emoci vycházející z partnera, leč měl by se dostat do stejného

nazkoušeného cíle. Zároveň je vždy nutné dojít do konkrétního cíle předem daného hrou.

Nelze však říci, že je jen jedna emoce, kterou v tu chvíli herec cítí. Tento přístup je stejný jako v reálném životě, kdy v jednu chvíli necítíme jen jednu emoci, ale několik emocí, které se prolínají a mění mezi sebou dominantní postavení.

2. 5. 1. Fenomén „zablokovaných herců“

Fenomén „zablokovaných herců“ se snaží odstranit nejen Meisnerova metoda, jak je popsáno výše. Více či méně se s ním potýkají všechny herecké metody. Z vrstevníků a po určitou dobu kolegů S. Meisnera se tomuto problému věnovali S. Adler a L. Strasberg.

Jedním z prvních z této triády, kdo řešil problém zablokovaných herců a zároveň dal podnět k vytvoření metod Adler a Meisnera, byl **Lee Strasberg**. K problému zablokovaných herců přistupoval prostřednictvím improvizací, při kterých se herci snažili osvojit si nejrůznější situace, aby se tak dostali blíž k situaci uvedené v textu. Dalším cvičením bylo cvičení s emocionální pamětí, kdy se dostávali zpět do své minulosti. Místo „odblokování herců“ však docházelo naopak k jejich zablokování, protože prostřednictvím neustále vracejících se traumatických zážitků nedospěli ke katarzi, ale naopak k opakované psychické zátěži, čímž se nekonalo odblokování hereckých manýr ani traumat z dětství. „Úkolem Strasbergovy metody mělo být odblokování hercových překážek (osobních i získaných návyků při hraní rolí) a hledání cest k vlastnímu emocionálnímu a spontánnímu impulzu. Přitom původní

Stanislavského odstraňování hereckých manýr a šablon jakéhokoliv druhu rozšířil Strasberg na odstraňování překážek a blokád nejen divadelních, ale i těch, které získal herec jako člověk ve svém životě, nejen v divadelním provozu, ale i třeba v dětství.³²

Uvedený přístup se však ukázal jako neúčinný. Herci se začínali postupně bouřit a vnímali metodu jako nefunkční, jelikož se pomocí reálných rekvizit ze svého osobního prostředí uzavírali pouze do vlastního světa, ve kterém setrávat v bolestných emočních prožitcích bylo frustrující a psychicky velmi náročné. „Strasberg se snažil minimalizovat rozdíly mezi subjektivními prožitky herce a chováním dramatické postavy. Organizoval důvěrné osobní prostředí se známými předměty, kde mohl herec provádět konkrétní činnosti, jež mu evokovaly minulé zážitky. Vedlo to logicky k hluboké introvertnosti a lyrické přecitlivělosti herců.“³³ Tyto aspekty jeho metody se později staly jedním z důvodů, proč se na Strasbergovu metodu dodnes v americkém prostředí dívají především s despektem. „Odkrývání přirozené kreativity se proto u Strasberga měnilo v terapii herce jako člověka. ‚Ten, kdo hraje, už není profesionálním hercem, ale nemocným, který se léčí,‘ divili se jeho kritici. Někteří měli potřebu tento moment zdůrazňovat příliš a je zajímavé, jak dodnes americká kritika a teorie nemá Strasberga v lásce.“³⁴ Skepticky na Strasbergovu metodu pohlížela později i S. Adler a S. Meisner.

Stella Adler nejdříve podporovala Strasbergovu metodu a jeho práci se „zablokovanými herci“ pomocí vzpomínek na jejich minulost. Posléze se však začala vymezovat vůči prohlubující se introvertnosti herců, jež tento proces

³² HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1, s. 69.

³³ Tamtéž, s. 68.

³⁴ ASLAN, Odet. *Aktor XX wieku*. Warszawa, 1978. In: HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1, s. 69.

doprovázela. Odjela proto v roce 1934 za Stanislavským, který v té době pobýval ve Francii, a společně zde zkoušeli etudy založené na stanovení konkrétních okolností a fyzických jednání, tzv. nepřímém prožívání. Uvedená metoda měla zabránit opakované introvertnosti herců spojené se Strasbergovou metodou. Zablockovaným hercům se snažila pomoci také analýzou textů a hledala spolu s nimi obecnější situace, ke kterým se jejich prožitky vztahovaly.

Sanford Meisner se po zkušenosti s metodou L. Strasberga a její neúčinnosti na zablockované herce rozhodl jít vlastní cestou. Stavěl se k blokacím, které vytvářela Strasbergova metoda, jako ke vzdalování se a popírání svého přirozeného, tj. instinktivního chování. Vnímal herce neposlouchající svoje instinkty jako zablockované. Jejich neustálé snažení se, vymýšlení a vyvolávání umělých situací, vedlo k naprosto nepřirozenému, někdy až iracionálnímu chování. Meisner proto viděl řešení v osvobození herce od „své hlavy“, neboť herec musí přestat přemýšlet a snažit se být v reálném světě, jelikož už v něm existuje.

2. 5. 2. Herec a jeho cíl

Jednu z novějších metod, jak pracovat se zablockovanými herci, představuje britský režisér Declan Donnellan (narozen 1953). Donnellan svým způsobem navazuje na techniku Meisnera a využívá její použití instinktu ve spojení s cílem k odblokování herců. Při tvorbě metody uplatnil své zkušenosti z režírování v divadlech ve Velké Británii, Francii i Rusku. Aplikoval pojmy,

jež se mu osvědčily během režisérské práce ve společnosti Cheek by Jowl, kterou založili společně s Nickem Ormerodem³⁵.

Donnellan používá jednotnou techniku, která dokáže pomoci od blokáží a zároveň odpovědět na otázky, které jsou pro tvorbu postav herců v představení klíčové. Ukazuje, jak pomoci hercům si správně pokládat otázky a odpovídat si na ně. Kniha „Herec a jeho cíl“³⁶ (originál 1. vydání vyšel v roce 2002 v Londýně) je zároveň i návodem pro režiséry, jak s herci pracovat. Donnellanova kniha nespadá do kategorie deníků zkoušek, je především založena na problémech herců, pro které Donnellan sestavil speciální terminologii, jež má herce přivést ke konkretizaci jejich stávajícího problému.

Declan Donnellan ovlivněný svou režisérskou a pedagogickou činností využil všech získaných poznatků k tvorbě terminologie, kterou pojmenovává problémy herců, se kterými se během své praxe setkal. Tuto terminologii vysvětluje a vztahuje k příkladům fiktivní herečky Iriny, která při tvorbě se setkává s nejčastějšími hereckými pochybnostmi, manýry a problémy. Donnellan nevnímá obsah knihy jako další hereckou metodu, ale jako doplnění hercova vzdělání a moderní pohled na herectví. Figuruje zde jako vypravěč, jenž provází své čtenáře „pavoučíma nohama“³⁷, jak nazývá hercovy blokace kvůli jejich vzájemnému propojení. Vymezuje následující blokace: „*Nevím, co dělám, co chci, kdo jsem, kde jsem, jak se mám hýbat, co bych měl cítit, co říkám, co hraju.* Je to divný pocit probírat těch osm pavoučích noh zvlášť, jako by každá mohla chodit sama, nezávisle na těch sedmi ostatních.“³⁸

³⁵ N. Ormerod – spolupracovník Donnellana D., scénograf a kostymér.

³⁶ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903-842-1-7.

³⁷ Tamtéž, s. 22.

³⁸ Tamtéž, s. 22.

Donnellan vychází z předpokladu, že každý herec má stejnou míru talentu, ale mění se jeho osobní zablokování. „Často se říká, že herec X má větší talent než Y. Přesnější je ale tvrzení, že X má méně zábran než Y. Talent je dávno rozpumpovaný jako krevní oběh. Stačí jen rozpustit krevní sraženinu.“³⁹

Donnellanův pohled na herectví je především pohledem na naše přirozené, instinktivní chování. Míra rozvoje této dovednosti chování je úměrná tomu, jak ji rozvíjíme. Zároveň chápe herectví jako něco, s čím se rodíme. „Herectví je reflex, mechanismus sloužící rozvoji a přežití. Tento primitivní instinkt přehrávat činnost je základem toho, o čem se v této knize hovoří jako o ‚herectví‘. Není to žádná ‚druhá přirozenost‘, je to ‚první přirozenost‘.“⁴⁰

Donnellan pracuje s několika stavy zablokování herců a jejich cesty k odblokování. Pro účely této práce se autorka zabývá jen tou hlavní, tj. **cílem**. V tomto slově se zároveň skrývá propojenost mezi metodou Sanforda Meisnera a Declana Donnellana.

Pojem zablokování herců má několik variant. Může se jednat o zablokování skrze vnější či vnitřní okolnosti. Okolnosti vnějších blokáží například kostýmem či scénou není možné příliš změnit, na rozdíl od okolností blokáží vnitřních, jež se měnit dají.

Co je v „ona zablokovanost“ herců? Jedná se o neschopnost přirozeně reagovat na partnera či situaci, kterou hrají. Zároveň se jedná o důsledek neposlouchání vlastních instinktů, snahy o kontrolu a zaměření se na „já“ (vnímání, jak moje herectví vypadá z vnějšku, nevím co mám teď dělat, jak

³⁹ Tamtéž, s. 16.

⁴⁰ Tamtéž, s. 13.

reagovat). „**Dobré herectví je vždy konkrétní.**“⁴¹ Pro herce to znamená konkrétně reagovat na konkrétní situaci či partnerovu reakci.

Meisner i Donnellan se při své práci s herci setkávali s otázkami: „Já nevím, co mám dělat?“ „Já musím vědět, co mám dělat.“ Problematičnost těchto otázek se nachází v přílišné pozornosti na slovo „já“ a na snahu kontrolovat situaci a to, co hrají. Herce přivádí k rozumovému „musím vědět, co budu dělat“, místo aby se herec ptal, **co je jeho cílem**, například že chce partnera rozesmát, či dostat z něj informace. Těmto cílům se pak přizpůsobuje hercovo instinktivní chování, které dle cíle určuje taktiku, jak se chovat.

Zablokovaný herec si myslí, že není cíle, ale jak Donnellan popisuje, cíl je přítomný vždy. Žádná z našich činností se proto neodehrává nahodile, ale všechny mají svůj důvod, svůj cíl, tzv. děláme něco pro něco. Zároveň cíl není jen jeden, cílů je mnoho a mohou se proměňovat a přelévat během scény.

Cíl musí být vždy mimo herce, aby se herec k němu mohl svými reakcemi přibližovat. Tím **se herci otvírá cesta pro tvorbu pomocí instinktu**. Nevíme-li, co děláme, je to proto, že nevidíme cíl, a tudíž nevidíme směřování našeho chování.

Cíl zároveň musí být vždy konkrétní. Donnellan uvádí k tomuto případu příklad vojáka. Voják, který bojuje, aby přežil, musí bojovat za konkrétní cíl. Například aby jeho blízcí byli v bezpečí, proto musí přežít, aby je ochránil. Zároveň cíl je pro každého jiný. Jeden voják tedy může vidět jako svůj cíl shledat se s milovanou osobou, ochránit ji. Jiný voják bude mít za cíl pomstít se za smrt někoho blízkého, proto se bude snažit přežít, aby se pomstil.

⁴¹ Tamtéž, s. 14.

Cíl nás tak nutí soustředit svoji energii na problém, který řešíme, a odklonit se od přemýšlení o sobě samém. Tím se dostáváme bytostně blíž svému „já“, protože jednáme instinktivně, tzv. řešíme reálnou situaci, na kterou reagujeme. „Aktivní cíl zaměřuje svoji energii mimo nás tak, abychom se od ní mohli odrazit, abychom na ni mohli reagovat a žít z ní: z cíle se stává vnější baterie. Veškerá naše energie má zdroj v cíli.“⁴² „Cíl není tím, jak věci vidíme. Cíl je to, co vidíme. (...) V každém okamžiku života můžeme něco prohrát a něco vyhrát.“⁴³

Meisner i Donnellan přistupují k práci s herci přes jejich základní instinkty. Oba vidí, že cestou k osobitému a pravdivému herectví je cesta prostřednictvím využití instinktivního chování. Donnellan k tomuto procesu využívá stanovení cíle, Meisner za tímto účelem využívá kontaktu s partnerem.

⁴²Tamtéž, s. 33.

⁴³Tamtéž, s. 65.

3. Meisnerova metoda v praxi

„Meisnerova metoda ovlivnila moji filozofii. Posunula mne v tom, abych se těšil z každého okamžiku a naplno ho prožil. Ať už jdu na konkurz nebo zkoušku v divadle.“⁴⁴

Meisnerova metoda je především určena k výchově herců a jejich vlastnímu osobnostnímu rozvoji. Během procesu zkoušení inscenace se však příliš nevyužívá. Proces by byl zdlouhavý, což při běžném divadelním provozu není možné, neboť herec by musel celý text prozkoumat pomocí opakovacího cvičení a za pomoci emocí „mad, sad, glad“ (viz kapitola 2.4.1).

V následující kapitole práce je uvedena analýza využití Meisnerovy metody na základě vlastních poznatků autorky práce z výuky D. Kellyho z Velké Británie (leden až červen 2017) a jednak z kurzů vedených B. Caspem z USA (říjen 2018) Odlišná koncepce vychází již z jiného systému přípravy herců na těchto územích.

Meisnerovu metodu začleňují umělecké vysoké školy ve Velké Británii (bez ohledu na jejich statut a zřizovatele) přímo do výuky⁴⁵, kdy se studenti během několika let studia setkávají jak s kontinuální výukou hereckých metod, tak pomocí jednorázových kurzů s ostatními hereckými metodami. Naopak v USA existuje velké množství hereckých studií, které nabízejí nejrůznější kurzy, kde se mohou jak herci, tak i neherci seznamovat s technikami herectví. V USA nalezneme mimo tato studia i herecké školy, které se zabývají

⁴⁴ PÖSINGEROVÁ, Karolína, ed. *Rozhovor s Brianem Caspem*. Praha, 2018, nepublikovaný dokument, viz kapitola 6. 1 této práce.

⁴⁵ Viz poznámka pod čarou č. 2.

několikaletou výukou herců. Počet studií zabývajících se výukou herectví je ve Velké Británii podstatně nižší (viz dále i informace z článku Nouska H.).

Největší rozdíl mezi výukou v USA a Británii spočívá v délce a intenzitě studia, které v Británii trvá nejméně tři roky na rozdíl od USA, kde je rozvinuté především vzdělávání herců v hereckých studiích v rámci kurzů, kdy herci navštěvují herecké lekce a různé kouče, ale intenzita návštěv spočívá na nich samotných a závisí na jejich vlastním zájmu.

Uvedený aspekt činí z amerických herců v případě herectví před kamerou přirozenější a uvolněnější herce, neboť nejsou svázáni dlouhodobou hereckou přípravou. Ohledně přípravy na roli je však jejich technická práce méně řemeslně dokonalá, což se projevuje především při práci na jevišti.

Britští herci jsou naproti tomu během studia vychováváni k tomu, aby před tvorbou postavy nejprve sbírali fakta a informace a posléze se zaměřili na samotnou tvorbu postavy a na herectví. Důraz je kladen na řemeslnou práci, která je rozvíjena pomocí výuky zaměřené zejména na herectví na divadle. Lze říci, že pro britské herce je možné použít konstatování, že se jedná o herce s „více rozvinutou řemeslnou prací“, která předchází práci tvůrčí, a to je jedním z důvodů, proč jsou britští herci tak oblíbení v Hollywoodu.

Americká herečka Julia Eringer v roce 2016 v článku Hanly Nousky „UK vs US: how is drama training different?“⁴⁶ říká: „V USA tráví herci nějaký čas

⁴⁶ NOUSKA, Hanly. UK vs US: how is drama training different?. *The Stage* [online]. 2016, 19. 08. 2016 [cit. 2019-02-19]. Dostupné z: <https://www.thestage.co.uk/features/2016/uk-vs-us-drama-training-different/?login_to=https%3A%2F%2Fwww.thestage.co.uk%2Faccounts%2Fusers%2Fsign_up_popup>

Citace v originále: „In the US, actors spend some time at one studio then move to another learning different things from different coaches. „This doesn't stop and you often see working actor and even big names taking classes in acting studios all over Los Angeles. In the UK, the focus is very

v jednom studiu, a pak se přesunou učit další věci k jinému kouči. Tento proces se nezastavuje, a tak často vidíte herce, dokonce i zvučných jmen, kteří chodí na lekce do studií po celém Los Angeles. Ve Velké Británii se trénink herců zaměřuje na dvou až tříletou výuku, kde se učíte vše, co potřebujete vědět, a pak jste vypuštěni do světa. Ve Velké Británii není mnoho dalších navazujících kurzů.“

Britský herec Charlie Walker-Wise k témuž v článku Hanly Nousky uvádí, že se jedná o dvojí fenomén. „Klasický divadelní trénink stále dává bezkonkurenční základ. Herci, kteří jsou trénováni pro herectví na jevišti, snadno přejdou na filmové herectví, ale není to jistá cesta. Je pravděpodobnější, že ve filmu najdete netrénované herce, protože budou poslouchat svůj instinkt, který bude přímo reagovat na daný moment. Na jevišti ale není místo pro skrývání se. Je mnohem náročnější opakovaně vytvořit brilantní herecký výkon bez formálního tréninku.“⁴⁷

3. 1. Dominic Kelly

Na hereckých lekcích na Regent's University London v roce 2017 se autorka práce osobně seznámila s praktickým použitím Meisnerovy metody u Dominika Kellyho, který vedl lekce Meisner Technique. Kelly zároveň

much on a two or three-year training, where you are supposed to learn everything you need to know and then you are spat out into the world. There's not a lot of ongoing training in the UK.“

⁴⁷Tamtéž viz poznámka 46.

Citace v originále: „Classical theatre training still provides an unbeatable foundation. Those trained for the stage can make the crossover into film, but it doesn't necessarily translate the other way round. You're more likely to find untrained actors on screen where pure instinct can be directed moment to moment. There's less room to hide on stage, you're totally exposed. It's much harder to recreate brilliant stage performances without some sort of formal training.“

pracuje jako herecký kouč, režisér a herec. Meisnerovu metodu nejen vyučuje, ale i sám využívá v herecké praxi.

D. Kelly je spoluzakladatelem skupiny 'The Salon:Collective'⁴⁸, která se věnuje přípravě herců Meisnerovou metodou. Vytváří zde i inscenace, při jejichž zkoušení jako jeden z mála režisérů používá tuto metodu. Zaměřuje se na zdlouhavý proces zkoušení celé inscenace pomocí Meisnerovy opakovací metody, které trvá sedm až osm měsíců.

3. 1. 1. Výuka Dominika Kellyho

V rámci kompletního představení hereckých technik probíhalo nejprve seznámení s klasickými metodami (K. S. Stanislavskij, M. Čechov aj.), na které navazovala výuka orientovaná na novější metody s důrazem na Meisnerovu metodu, jejíž osvojení si se posléze stalo hlavní náplní lekcí. Výuka probíhala po dobu šesti měsíců v délce tří hodin týdně v mezinárodním kolektivu (Velká Británie, Švédsko, USA, Egypt, Rusko) čítajícím patnáct studentů.

První fázi výuky lze považovat za úvod do Meisnerovy metody, kde bylo zásadní naučit se vnímat. A tak byla cílem všech lekcí v úvodní hodině po dobu celého studia debata na téma, co studenti nového od poslední lekce **vypozorovali a kam se posunuli ve schopnosti vnímat okolí**. Hovořilo se například o zkušenosti z metra, kde byli studenti svědky hádky dvou osob, z nichž jedna mluvila relativně klidným hlasem, ale její tělo se chvělo. Nebyla v jednotě se svým instinktivním chováním. Druhá osoba naopak silně gestikulovala a křičela. Vypozorovaný závěr byl ten, že chvějící se osoba

⁴⁸ Blíže viz: <<https://thesaloncollective.org/>>

jednala v rozporu se svým instinktem na rozdíl od druhé, která se svým instinktem řídila. První osoba se neřídila svým instinktem, což bylo možné vypořádat z pohybu jejího těla, které naopak na situaci instinktivně reagovalo. Důležité bylo naučit se **pomocí viděného vnímat**.

Ve druhé části lekce v první fázi výuky nejprve probíhalo kolektivní **poslouchání zvuků** kolem, na které navazovalo pozorování věcí. Toto prvotní cvičení mělo stejný smysl jako pozorování lidí na ulici. Mělo studenty naučit vnímat nejsamozřejmější věci kolem nich, jako například rýhy v podlaze. Cílem bylo **vidět a slyšet co nejkonkrétněji**.

Po dvou týdnech výuky došlo k rozšíření pozorování na **pozorování partnera**. Model hodiny zůstal zachován, a tak přítomní nejprve hovořili o tom, co vypořádovali. Diskuze na téma, co vypořádovali, se stala součástí každé další lekce. Měnila se pouze důležitost detailů, jako například sledování hýbání prstů v různých situacích či nakolik je rozdílná jedna půlka obličeje dané osoby od druhé. Cílem bylo naučit se **vnímat partnera a jeho specifické detaily**. První fáze výuky trvala měsíc.

Druhá fáze přípravy, trvající také měsíc, byla věnována **opakovacímu cvičení zaměřenému na partnera** a na situace, kdy jedná instinktivně a kdy nikoli. Partneři stáli či seděli naproti sobě a mluvili o drobných změnách, které vidí na druhém z partnerů, například „hýbeš prsty“. Větu následně partneři mezi sebou opakovali až do změny emoce jednoho z nich. Spolu se změnou emoce proběhla i změna textu. Partner opět říkal, co se na druhém změnilo, například „pohnul jsi nohou“.

Následně v rámci třetí fáze přípravy si studenti zvolili jednoduchý text a zcela **mechanicky, až „roboticky“ se ho měli naučit**. Posléze na textu trénovali

s partnerem stejný princip opakování jako na předešlém cvičení, tj. repliky se měnily až po několikátém partnerově zopakování. Opět byla hlavní motivací pro změnu repliky změna emoce jednoho z partnerů. Cílem bylo **napojení na partnera a zároveň i improvizace s partnerem**. Uvedená fáze cvičení rovněž trvala jeden měsíc.

Poslední fází tréninku bylo mechanické naučení se textu závěrečného představení. Jednalo se o text hry „Racek“ A. P. Čechova. Studentům byly bez ohledu na pohlaví přiděleny pasáže ze hry, na kterých bylo aplikováno opakovací cvičení, a to pomocí opakování replik, dokud se nezměnila emoce partnera. **Pomocí instinktů studentů byly poznávány instinkty postavy.**

Kellyho snahou bylo, aby během cvičení oba partneri reagovali přirozeně a poslouchali se. Cílem rovněž bylo dovést oba partnery do stavu, kdy budou schopni na sebe přirozeně reagovat a otevřít se jeden druhému, díky čemuž se otevřou i svým instinktům, které jsou přirozené, ale potlačované chováním ovlivněným rodinou nebo společností.

Po absolvování lekcí Meisnerovy metody je možné konstatovat, že se studenti naučili vycházet z reakcí partnera. Zlepšily se jejich schopnosti poslouchat partnera, nikoli však po stránce obsahové, ale po stránce nonverbálních projevů komunikace. Zároveň se stali senzibilnější vůči vlastním emocím.

3. 2. Brian Caspe

„Proces herectví, je založen na vaší životní zkušenosti a vašem chápání lidského chování, lidské přirozenosti a světa kolem vás, který se neustále mění, protože se neustále měníte.“⁴⁹

Brian Caspe poskytl pro účely této bakalářské práce rozhovor, ve kterém popsal své zkušenosti, které má s Meisnerovou metodou.⁵⁰ Na základě rozhovoru a účasti na výuce Briana Caspeho autorka práce popisuje zkušenosti a využití Meisnerovy metody u Caspeho.

Brian Caspe patří mezi divadelní a filmové herce, kteří Meisnerovu metodu využívají jak při hraní na divadle, tak před kamerou a „specificky“ i při castinzích. Caspe se narodil v roce 1975 v Santa Cruz v Kalifornii, ale od roku 2002 působí v Čechách, kde založil Prague Acting School, v níž se zabývá výukou Meisnerovy metody nejen pro studenty herectví, ale i pro zájemce, kteří si chtějí zlepšit své komunikační dovednosti.

S Meisnerovou metodou se B. Caspe poprvé setkal díky známé, která odjela studovat Meisnerovu metodu herectví do Los Angeles. „Říkala mi, že je to nový pohled pro herce na hereckou práci a že bych to měl určitě zkusit! Tak jsem jel.“⁵¹

Caspe se přestěhoval do Los Angeles, kde začal Meisnerovu metodu studovat.

⁴⁹ VELINGER, Jan, ed. For me, playing the bad guy is the most exciting, says Prague – based actor Brian Caspe. *Czech Radio* [online]. Praha: ČRo, 2017, 2017-08-19 [cit. 2018-10-14]. Dostupné z: <<https://www.radio.cz/en/section/arts/for-me-playing-the-bad-guy-is-the-most-exciting-says-prague-based-actor-brian-caspe>>

⁵⁰ PÖSINGEROVÁ, Karolína, ed. *Rozhovor s Brianem Caspem*. Praha, 2018, nepublikovaný dokument, viz kapitola 6. 1 této práce. Zpracováno na základě rozhovoru autorky práce s B. CASPEM dne 26. 10. 2018.

⁵¹ Tamtéž viz poznámka 50.

Navštívil několik hereckých studií a koučů v USA, kde se seznámil s různými hereckými metodami. Po nadšených odezvách na herecké studio, které vyučovalo Meisnerovu metodu v L. A., se rozhodl jednu lekci navštívit. Během lekce ho nadchlo, jak na sebe herci navzájem reagovali, pravdivě a plně poslouchali svého partnera, neboť veškeré jejich reakce vycházely jen z partnera. Rozhodl se proto pokračovat ve studiu Meisnerovy metody. Chtěl se naučit, jak upoutat svou pozornost jen na partnera a reagovat na něj svým instinktem, pomocí aktuálního emočního rozpoložení. Zásadní se pro něj stala **pravdivost**, s jakou byli herci nuceni pracovat, a možnost vybrat si, jak na danou situaci budou reagovat, ať již v rámci společenských konvencí či osobně podle svého osobního instinktu a dle charakteru postavy. Když hovořil spolu s ostatními herci, čím je pro ně Meisnerova metoda tak fascinující, pochopil, že „je jazykem herců, který je spojuje“. Metoda je naučila vnímat stejné věci, pozorovat je, zajímat se o ně. Tyto aspekty se samozřejmě začaly projevovat i při společné herecké práci. Reakce herců na sebe byly mnohem intenzivnější a oni nepotřebovali specifickou přípravu před cvičeními, neboť se dokázali navzájem poslouchat.

Později, když Caspe spolupracoval s herci, kteří také používali Meisnerovu metodu, zjistil, že se na sebe snadno napojili a celá herecká akce probíhala pravdivěji a lehčeji. Při práci s „nemeisnerovci“ většinou nedojde k vzájemnému intenzivnímu propojení, ale zároveň to neznamená, že herci kteří Meisnerovu metodu nepoužívají, by byli špatní herci a práce s nimi by nebyla možná, či nebyla kvalitní. „Meisnerovi herci jdou při hraní ‚pocitově ven‘, není to vnitřní hraní emocí. Hercova pozornost přechází z něj na partnera a situaci, ve které se nachází.“⁵²

⁵²Tamtéž viz poznámka 50.

„Zaměřit svou **pozornost na partnera** je pro herce nejsnazší. Dovoluje totiž pouze přímou reakci na živou bytost, kterou máme kolem sebe a reakci na to, co k nám vysílá. Pokud zaměříme svou pozornost na neživou věc, tak se během scény nebudou její reakce měnit. Pokud však pozornost zaměříme na věc živou, bude na nás **průběžně reagovat** ať již přímo či nepřímou, což nám dá zpětnou vazbu, na kterou opět můžeme reagovat.“⁵³ Poslouchání partnera a **vyvození reakcí z něj** se tak stalo pro Caspa klíčovým bodem, který z Meisnerovy metody využívá.

„Pokud ale spolupracujeme s hercem, který si není sám sebou jistý a hraje tak, že si sám vyvolává reakce a nereaguje na partnera (tj. ve spolupráci s partnerem), je to na hereckém výkonu znát. Reakce na partnera jsou zpožděné, protože herec se soustředí jen sám na sebe, na vyvolávání vnitřního stavu a nikoli na situaci a partnera. Dojde tak k tomu, že herec si musí veškeré situace a reakce vytvořit sám, jelikož skutečnou reakci na partnera promeškal.“⁵⁴

Caspe však tvrdí, že i na práci s takovým partnerem Meisnerova metoda pamatuje. Můžeme reagovat na „zmateného“ partnera, být s ním v kontaktu a reagovat na to, co skutečně dělá, na jeho snahu ponořit se a uzamknout do sebe. Můžeme také vidět, co se skrývá hlouběji za partnerovým povrchním chováním, co jeho reakce o něm vypovídá, a tím reagovat na skutečnou lidskou podstatu v něm. Při sledování partnera vždy dojde k neopakovatelné, neokoukané reakci. Pokud chceme vyvolat v partnerovi větší reakci na situaci, je nezbytné naučit se sledovat partnerovo chování a umět ho přechít, což rozvíjejí počáteční tréninky Meisnerovy metody.

⁵³Tamtéž viz poznámka 50.

⁵⁴Tamtéž viz poznámka 50.

Výhodou Meisnerovy metody je podle Caspeho možnost jejího využití jak **pro divadelní herectví**, tak **pro filmové**, neboť odbourává problémy týkající se obou typů herecké práce, tj. neschopnost komunikace s partnerem a nereagování na vlastní instinkt. Oproti ostatním hereckým metodám **nevyžaduje Meisnerova metoda vlastní emoční zkušenost s daným okamžikem postavy ani podobnou situací postavy**, v tom spatřuje Caspe nespornou výhodu. Dostat se do situace postavy lze jen **pomocí partnera a svých instinktů**.

Caspe se při své práci často setkává s problémem tzv. **falešného hraní** na jevišti. Při divadelním herectví je divák od herce dál a tato vzdálenost umožňuje herci přehrávání, i když danou situaci necítí (nic v ní necítí). Divák většinou takovou situaci pozná a vnímá jako nepravdivou. U filmového herectví je naopak herec divákovi velmi blízko a nemůže přehrávat, neboť kamera to „odhalí“, a proto je nutné před kamerou pracovat s tím, co se děje v dané situaci a zejména s partnerem. Nezbytná intimita, která vzniká mezi herci, je důležitá jak pro hraní před kamerou, tak pro hraní na divadle, kde je však nutné použít mnohem větší energii, aby hraní šlo tzv. ven na diváka.

Osobitost Meisnerovy metody spočívá v nemožnosti opakovat každou scénu se stejnou emocií. Pokud ji takto hrajeme, nepoužíváme své instinkty, protože kdybychom je používali, nedokázali bychom zopakovat přesně stejnou emoci jako před chvílí. **Okolnosti a myšlenky našeho instinktivního chování se mění**. Navíc je pro herce omezující pokaždé hrát scénu stejně. Cílem je na scénu převést „pravdivý život“, což není možné, pokud herec ustrne na technickém opakování emocií. Důležité je vědět, že jakýkoliv impuls na scéně přijde, je možné ho použít a pracovat s ním. **Zapotřebí je jen znát text, okolnosti scény, hry a především poslouchat partnera**. Caspe vzpomíná na své zážitky ze zkoušení. „Nejlepší okamžiky na jevišti pro mě byly ty, když

jsem najednou nevěděl, kam půjdu, a musel jsem vycházet jen z toho, co udělá partner, z toho co budu říkat a co cítím.“⁵⁵ A proto je nutné být skutečně přítomen v situaci, ve které se nacházíme, a reagovat na partnera. „Vím, že půjdu určitou cestou (text), ale nevím jakou (reakce s partnerem).“⁵⁶

B. Caspe vidí pozitiva Meisnerovy metody i v možnosti využití metody na **castinzích**. Zdůrazňuje, že je důležité **využít okolnosti situace**, ve které se dotyčný nachází, tj. na castingu. Soustředit se skutečně na to, co se kolem něj děje. Reakce na situaci se pak odvíjejí od textu. Vždy je však v takové situaci něco falešného, protože dotyčný například nemá skutečného partnera, na kterého by mohl reagovat, takže si partnerovu reakci „musí udělat sám“. Stejně tak i v případě, pokud režisér chce, aby herec udělal na scéně něco, co necítí, například aby plakal, musí to udělat technicky s pomocí využití dané emoční situace. „Pokud herec ví, že má s nějakým prvkem či akcí ve scéně problém“, konstatuje B. Caspe, „**je dobré přiznat si, že tento problém má** a nikoli ho popírat, ale využít svého osobního postoje k problému a propojit svůj osobní problém s akcí ve scéně.“

Herci často potřebují pochopit, proč mají určité věci dělat, což však paradoxně může vyvolat řadu nesnází. Caspe se s tímto problémem setkává i na svých kurzech. Jak sám říká, odpovídá na otázku „**proč?**“ odpovědí „**proto**“. Pokud herec příliš analyticky přemýšlí a pokládá si množství otázek, začne se blokovat, začne přemýšlet o možnostech a analyticky vymýšlet, jak scénu zahraje. Tento začarovaný kruh je pro přirozené herectví a reagování na partnera tím nejhorším způsobem práce. Herec se soustředí jen sám na sebe a nikoliv na partnera a promeškává impulzy, které k němu partner vyslal, a vymýšlí vlastní reakce bez napojení se na partnera. Často je také pokládání

⁵⁵Tamtéž viz poznámka 50.

⁵⁶Tamtéž viz poznámka 50.

otázek pro některé herce smyslem jejich **sebekontroly, která však brzdí impulzivní reagování**. Pokud jsme v situaci, kdy **herec potřebuje „vědět“**, aby pochopil, co jeho postava vidí a cítí, jsou otázky nezbytné, diskuze je nutná. Přílišné pokládání otázek však může hercovu pozornost místo na partnera odvádět k sobě.

Meisnerova metoda není metodou, kterou si lze osvojit za krátkou dobu. Caspe ji přirovnává ke svému zážitku z dětství. „Když jsem začínal s Meisnerovou metodou, vzpomněl jsem si na jednu příhodu z dětství. Byl jsem šnorchlovat a zdálo se mi, že dno je hodně blízko. Chtěl jsem se ho dotknout. S Meisnerem jsem to měl stejné. To okouzlení něčím úžasným, co mám v podstatě na dosah rukou. Cíl byl ale u obojího velmi daleko.“⁵⁷

Meisnerovu metodu přijímá B. Caspe jako metodu, jež nás vede k pozorování a uvědomění si sám sebe, toho co v daný okamžik cítíme. K „uvědomění si“ však vede dlouhá cesta, která zahrnuje pozorování sám sebe a vypořádání toho, jak se chováme v určitých situacích, abychom se pak mohli lépe napojit na svůj instinkt během hraní. Metoda nabízí při dobrém pozorování několik možností reakce na situace, záleží ovšem na našich schopnostech pozorování chování lidí a jejich reakcí na situace, ve kterých se nacházejí.

3. 2. 1. Lekce Briana Caspeho

Při setkání s Brianem Caspem se přítomný stává mimoděk účastníkem tréninku Meisnerovy metody. Caspe není žádnou celebritou, byť by si s tím,

⁵⁷Tamtéž viz poznámka 50.

co dokázal, mohl na tento titul činit nárok. Chová se přirozeně a otevřeně. Chce-li něco říct, řekne vše na rovinu, byť se vidí s dotyčným prvně. Pokud je něco esencí Meisnera a přirozené pravdivé reakce poslouchání instinktu, je to právě toto chování, které si člověk, ať už vědomě či nevědomě, nese s sebou i v běžném životě.

Lekce B. Caspeho, které se zúčastnila autorka práce v Praze v říjnu 2018, začínají společnou diskuzí na téma pozorování. Jedná se o trénink pozorovacích schopností a uvědomění si věcí, jež považujeme díky jejich všednosti za nezajímavé a přestáváme je vnímat. Schopnost třídění a rozvíjení vidění tzv. všednosti a všedních okamžiků se stává při použití Meisnerovy metody klíčovou, proto je jejímu rozvíjení věnována diskuze na začátku lekce. Diskuze napomáhá studentům připomínat si výjimečnost každodenně viděných věcí.

Vzhledem k tomu, že Brian Caspe má na svých lekcích i neherce, kteří se chtějí jen naučit lépe komunikovat ve společnosti, zaměřují se jeho tréninky především na opakovací cvičení s rozvíjením pozorovacích schopností a reakcí na partnera.

Po společné diskuzi si studenti vyberou svého partnera a začne opakovací cvičení. Nejprve se na sebe studenti chvíli dívají a pozorují jeden druhého, aby došlo k jejich propojení až do chvíle, kdy jeden ze studentů ucítí jakoukoliv proměnu. V té chvíli začíná opakovací cvičení. Změna by měla být vyvolána emočním pocitem doprovázeným fyzickou proměnou partnera. Například partner pohodí hlavou nebo se začne usmívat, opakují se tyto věty: „Směješ se. X Směju se.“ Ke změně věty, která je vždy pouze větou oznamovací, nikoliv otázkou, dochází opět při přeměně vnitřního impulsu, který většinou změní i pohyb partnerova těla. Po cvičení je na řadě diskuze, kdy se Caspe ptá

předvádějících studentů, co při cvičení cítili, co se u nich změnilo. Po jejich výpovědích přichází na řadu ostatní studenti, kteří pozorovali tento pár, aby se vyjádřili k viděnému. Cokoliv, co ostatní studenti vyzorují během cvičení u páru, je klíčové, jelikož si tím tříbí své pozorovací schopnosti.

Hlavním přínosem lekcí B. Caspeho pro studenty je znovu nalezení důležitosti vnímání každodenních situací, u nichž opomíjíme jejich nezbytnost, což je podstatou Meisnerovy metody. Vnímání těchto někdy až banálních situací ukazuje zároveň nejpřirozenější lidské instinktivní reakce.

3. 3. Porovnání použití Meisnerovy metody u B. Caspeho a D. Kellyho

Základní motto Meisnerovy metody se u Briana Caspeho a Dominika Kellyho shoduje. Mottem, které s sebou metoda pro herce nese, je řízení se instinktem. Každý lektor metody však klade odlišné cíle na své studenty, upřednostňuje různá cvičení a přístupy ke studentům.

Podstatnou skutečností, kterou je nutné zohlednit, je samotný proces zkoušení metody, trvající velmi dlouho. Jednotlivá cvičení mají své fáze a vyžadují proto kontinuitu a čas. Pokud studenti u Briana Caspeho navštěvují jeho lekce jen krátkodobě, musí se těmto podmínkám přizpůsobit i systém lekcí. Je nutné pro tyto studenty vytvořit speciální program, který se věnuje praktikování jiných cvičení než u Dominika Kellyho na Regent's University, kde jsou podmínky přizpůsobeny studentům - hercům, kteří už mají zkušenosti s jinými hereckými metodami a studují kontinuálně. Věnují se Meisnerově metodě v plném rozsahu během svého několikaletého studia.

Tréninky Meisnerovy metody probíhají na lekcích Briana Caspeho i Dominika Kellyho v časovém rozsahu tří hodin za týden. Oba zároveň pracují se zásadní podmínkou, kterou je důležitost **tréninků bez pauz**, aby se zbytečně nepřerušovala kontinuita mezi partnery. Ta je na začátku práce s metodou velmi snadno narušitelná. Vyžaduje naprosté ticho od přítomných studentů. Pozornost všech se vždy zaměřuje jen na jeden pár, u kterého právě probíhá cvičení. Ostatní studenti se učí **pozorováním páru**. Učí se vnímat „falešnost“ emocí jednoho z partnerů, neposlouchání vlastních instinktů nebo poznat snahu uměle vyvolat reakci. Pokud se jednoho z partnerů něco dotkne, i když se snaží své pocity maskovat, je nutné si toho všimnout a reagovat.

Cvičení u jednoho páru trvá přibližně 45 minut. Po provedeném cvičení se vede diskuze, co partneři cítili, jak se přitom cítili, proč případně potlačovali své emoce, když bylo očividné, že chtějí udělat něco jiného, než co udělali.

V lekcích vedených Brianem Caspem je většina studentů neherců, a proto výuka probíhá hlavně formou opakovacího cvičení, kdy partneři jsou naproti sobě a pomocí replik, které se mění dle toho, jak partner reaguje, vyvolávají v druhém reakce. Zároveň pokud se jeden z partnerů snaží uměle ovládat situaci mezi partnery, začne nad ní přemýšlet nebo se snaží uměle vyvolat konflikt, a tím ovlivnit a převzít kontrolu nad partnerem, je přerušeno. Bojkotuje tím, ať již vědomě či nikoli, sám sebe, protože partner, i když nemá odpovídající reakci, může na takového partnera reagovat. Může reagovat na partnera, který se snaží převzít kontrolu nad celou situací.

Caspe, jak už bylo zmíněno, vede své kurzy v kratším intervalu, kdy celý kurz probíhá v půlročních cyklech. Na každý půlrok se mohou přihlásit jiní studenti. Nejefektivnější je proto využít z Meisnerovy metody základní cvičení, tj. napojení se na partnera, a posléze přejít na cvičení opakovací,

v rámci kterého se mohou studenti v krátkém intervalu nejvíce naučit. Pokud se rozhodnou opustit lekce Meisnerovy metody, není na nich jejich partner, se kterým spolupracovali, nijak závislý, jelikož se partneři mění a nejsou stálou dvojicí. Umožněn je tak i progres stálých studentů, kteří na lekcích Meisnerovy metody setrvávají déle.

Dominic Kelly, na Regent's University London, začíná výuku stejným cvičením jako Brian Caspe, jak je uvedeno výše, avšak pracuje se studenty herectví po několik let, a tak při využití Meisnerovy metody nemusí řešit její časovou náročnost a může postupovat podle metody jako celku, který je upraven pro danou skupinu studentů. Výstupem je nejen osvojení si základů Meisnerovy metody, ale také konkrétní předvedení inscenace připravené pomocí této metody.

Na základě dvou uvedených příkladů využití Meisnerovy metody je možné konstatovat, že se jedná o metodu **s individuálním přístupem ke studentům**, což v důsledku vyžaduje individuální řešení jejich problémů a tím i individuální nastavení lekcí.

4. Závěr

V Meisnerově metodě, jak řekl Sydney Pollack⁵⁸, není místo pro schovávání se. Herec vystupuje skutečně sám za sebe a za svoje emoce, nemůže se schovat za postavu, šmíru či jiné zlovyky. U Meisnera se stává emocionálně nahým a hercovo osobní „já“ se skutečně probouzí pod nánosy společností očekávaného „správného“ chování.

Syrovost vlastního „já“ se stává katarzní a dostane-li se herec tzv. pod vlastní kůži, stane se něčím víc, něčím možná až transcendentálním. Stane se poslušen jen sám sobě a svému instinktu. Skutečná realističnost a instinktivnost herectví nevychází z tréninků metod, ale z něčeho, co si musí každý herec „odžít“. Osobní zkušenost herce, kdy vlastní „já“ je vystaveno hraničním situacím, ho přivádí zpět k instinktu. Učí herce uvědomit si, kde je jeho instinkt, který není omezen, pokud je mu to dovoleno. Instinktivní zkušenost je nenahraditelná a nemůže ji plně zastoupit žádná metoda se svými postupy.

Všechny metody herectví mají kromě nespočtu benefitů a pohledů na techniky herectví ještě jeden společný jmenovatel a to přiblížení se vlastnímu „já“, pochopení vlastních emocí a povahových osobnostních rysů. Ty se jak pomocí fyzického, tak psychického vypětí, jemuž je herec vystavován, objevují a dávají tak poznat skutečnému „já“ člověka v jeho rozmanitých proměnách a nevypočitatelnostech.

⁵⁸ MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-750-59-4.s. XIV – XVI.

Specifičnost Meisnerovy metody spočívá v jejím využití. Nelze ji brát díky její individuální terminologii za paušální metodu na rozdíl například od obecného návodu pro herce Declana Donnellana, který platí paušálně na všechny studenty – herce stejně. Metoda Sanforda Meisnera je založená na individuálním způsobu komunikace lektora a studentů, proto není možné použít jednu konkrétní poučku a aplikovat ji na každého studenta. Nezbytností však je, aby se ke každému studentovi přistupovalo individuálně a postupovalo se tak i při odstranění problému, který daný student má. Metoda je díky tomu časově velmi náročná a její trénink obvykle zabírá několik let.

Meisnerova metoda ovlivňuje studenty i lidsky, neboť každý lektor je vlastně vystavován Meisnerově technice pozorování. Musí vypozerovat, jakým typem člověka je konkrétní student, aby mu mohl přizpůsobit terminologii, skrze kterou ho dokáže přivést k jeho instinktu. Tato skutečnost ovlivňuje třibení schopnosti empatie jak u studentů, tak u lektorů. Meisnerova metoda se používá v praxi především při výchově herců, anebo jako příprava před zkoušením inscenace. Její největší význam spočívá v procesu přípravy, kdy herci skrze práci s partnerem nejvíce pracují sami se sebou. Tento paradox je v protikladu ke všem ostatním tradičním hereckým metodám, kdy se naopak herci snaží pomocí uzavírání do sebe otevřít partnerovi.

Výuka Meisnerovy metody je předávána od původních Meisnerových studentů, kteří již vychovali několikátou generaci, dalším studentům a hercům. Metoda proniká i do neanglofonního prostředí, kdy jedním z významných režisérů, který využívá metodu při práci s herci, je i německý režisér Thomas Ostermeier.⁵⁹ Lze tak konstatovat, že se jedná sice o náročnou metodu, avšak

⁵⁹ Viz přednáška T. Ostermeiera na DAMU 1. 12. 2018 v Praze při příležitosti Pražského divadelního festivalu německého jazyka, kde hovořil o své tvorbě založené na několika pilířích, přičemž jedním z nich je i Meisnerova metoda. Dále se věnoval inscenaci Richarda III. z divadla Schaubühne v Berlíně.

metodu, která herce a studenty herectví přivádí k oné nutnosti pravdivosti a divákům dává pocit skutečné existence postav a vztahů mezi nimi.

„Jedním z hlavních důvodů, proč chodíme do divadla, je, abychom viděli lidi řešit situace s nebetyčně vysokými sázkami. Divadlo nám pomáhá zkoumat extrémní city v kontrolované situaci. Ve svém soukromém životě bychom asi o tak bolestně vysoké sázky nestáli, ale rádi se podíváme, jak takovou intenzivní polaritu prožívají jiní. Můžeme tak být svědky toho, co se sami neodvážíme prožít, ukrytí v bezpečí skupiny a uklidňující jistotě fikce.“⁶⁰

Další informace o pilířích Ostermeierovy tvorby lze nalézt v článku z 24. 6. 2015 v deníku Le Monde. Dostupné z: <https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/06/26/thomas-ostermeier-detaille-sa-methode-lors-d-une-master-class-a-paris_4662878_1654999.html>

⁶⁰ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903-842-1-7.s. 65.

5. Literatura

5. 1. Použité zdroje

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903-842-1-7.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.

NOUSKA, Hanly. UK vs US: how is drama training different?. *The Stage* [online]. 19. 08. 2016 [cit. 2016-08-19]. Dostupné z: <https://www.thestage.co.uk/features/2016/uk-vs-us-drama-training-different/?login_to=https%3A%2F%2Fwww.thestage.co.uk%2Faccounts%2Fusers%2Fsign_up.popup>

LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: SPN, 1978.

MEISNER, Sanford a Dennis LONGWELL. *Sanford Meisner on acting*. New York: Vintage Books, 1987. ISBN 0-394-75059-4.

MILLER, Arthur: *It takes twenty years to be a master!* [online]. Seattle/Los Angeles: The Sanford Meisner Center, 2015 [cit. 2019-01-13]. Dostupné z: <<http://www.themeisnercenter.com/history.html>>

PÖSINGEROVÁ, Karolína, ed. *Rozhovor s Brianem Caspem*. Praha, 2018. Nepublikovaný dokument, viz kapitola 6. 1 této práce.

PÖSINGEROVÁ, Karolína. *Poznámky z praktických cvičení na Regent's University London v rámci předmětů Movement, Meisner Method, Shakespeare and Classics Texts*. London, 2017. Nепublikovaný dokument.

ROSTAIN, Michel. *Deník zkušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6.

STANISLAVSKIJ, Konstantin, Sergejevič. *Moje výchova ke herectví I: Z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.

STRASBERG, Lee a Robert H. HETHMON. *Strasberg at the Actors Studio: tape-recorded sessions*. New York: Theater Communications Group, 1991. ISBN 1-55936-022-4.

VELINGER, Jan, ed. For me, playing the bad guy is the most exciting, says Prague – based actor Brian Caspe. *Czech Radio* [online]. Praha: ČRo, 2017, 2017-08-19 [cit. 2018-10-14]. Dostupné z: <<https://www.radio.cz/en/section/arts/for-me-playing-the-bad-guy-is-the-most-exciting-says-prague-based-actor-brian-caspe>>

VYSKOČIL, Ivan. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-86928-02-0.

5. 2. Související zdroje

BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The theatre of Thomas Ostermeier*. New York: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-9-1446-9.

BOGART, Anne. *A director prepares: seven essays on art and theatre*. New York: Routledge, 2001. ISBN 978-0415238328.

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

HYVNAR, Jan a Stanislav PERKNER. *Řeč dramatu, I. Divadlo a rozhlas: Umění vnímat umění*. Praha: Horizont, 1987.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Druhé vydanie. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2018. ISBN 978-80-224-1645-0.

STANISLAVSKIJ, Konstantin, Sergejevič. *Moje výchova k herectví II*. Praha: Orbis, 1954.

TUCKER, Patrick. *Secrets of screen acting*. Third Edition. London: Routledge, 2015. ISBN 978-1-138-79340-8.

6. Přílohy

6. 1. Rozhovor s Brianem Caspem

Rozhovor vedla autorka práce dne 26. 10. 2018 v Praze.

- Čím Vás oslovila Meisnerova metoda?

V LA jsem předtím chodil i na jiné kurzy herectví, ale necítil jsem, že by při nich herci jednali „pravdivě“. Když jsem viděl lekce Meisnerovy metody a tu pravdivost, s jakou studenti pracovali, byl jsem jí uchvácen. Zaujalo mne to a chtěl jsem Meisnerovu metodu zkusit.

Meisnerova metoda je technika, pomocí které můžete upoutat svou pozornost na partnera a dovolit si reagovat na něj svým instinktem. Mění se to, jak druhá osoba odpovídá (dle svého instinktu, nálady, emočního rozpoložení) a jak moc druhému dovolí, aby reagoval, zda přijme reakci v konotacích lidské společnosti nebo osobně a pravdivě.

- Co si myslíte o ostatních hereckých metodách?

Samozeřejmě Meisnerova metoda není jediná herecká metoda, kterou se dá dojít k pravdivosti, ale já ji znám nejlépe.

- Dokážete rozpoznat dle herecké práce herce praktikující Meisnerovu metodu?

Když mluvím s kolegy o herectví, proč ho děláme a co nás na něm baví, tak Meisnerova metoda je jazyk, který nás spojuje. Když mluvím s „Meisnerovými herci“, tak vidím, že jdeme stejným směrem, děláme stejné věci.

Je jiné pokud hrajete s herci, kteří používají Meisnera. nadno se na sebe napojíme a celý proces herectví, jde mnohem pravdivěji a lehčeji. Nicméně pokud partner nepracuje

s Meisnerem, lze se na něj také napojit, ale nedojde většinou k vzájemnému propojení, ale není to tak, že „meisnerovci“ by byli špatní herci.

- Poznají se „Meisnerovi herci“?

Při herectví jdou „Meisnerovi herci“ pocitově ven, není to vnitřní hraní emocí, které jsou ve mně. Hercova pozornost jde od sebe na partnera a situaci. Zaměřit se na partnera je vlastně nejjednodušší, protože je to živá bytost, na kterou reagujete. Když zaměříte pozornost na židli, tak se v průběhu scény nebude měnit, stále to bude židle. Pokud spolupracujete s hercem, který si není sám sebou moc jistý a hraje, tak že si sám vyvolává reakce a ne dle partnera (ve spolupráci s partnerem), tak je to znát. Reakce na partnera jsou zpožděné, jelikož se soustředí sám na sebe, na vyvolávání vnitřního stavu a ne na situaci a partnera. Dojde k tomu, že herec si musí veškeré situace a reakce vytvořit sám, protože skutečnou reakci na partnera promeškal. Výhodou je, že „Meisnerovi herci“ můžou pracovat i s takovým partnerem. Můžeme situaci s ním využít a reagovat na „zmateného“ partnera, přesto s ním můžeme být v kontaktu, reagovat na to, co skutečně dělá, na snahu se uzamknout do sebe.

- Jak se odlišuje použití Meisnerovy metody na divadle a ve filmu?

Já Meisnerovu metodu vnímám jako základ, s kterým můžu jako herec pracovat. Ukazuje, jak je možné pracovat s určitými problémy (neschopnost komunikace, nereagování na vlastní instinkt) a odbourat je. Proto ji používám i při školení businessmanů.

Rozdíl mezi ostatními metodami herectví je v tom, že nepotřebuji mít zkušenosti daného okamžiku, který hraji. Díky tomu, že v divadle je divák od herce dál, může herec „brát“, i když nic necítí. Ta vzdálenost umožňuje „falešné hraní“. Divák nemusí vědět, že to dělá, nicméně cítí, že něco není v pořádku. Před kamerou je herec divákovi blízko a nemůže přehrávat, to vypadá hrozně. Každý způsob, který pracuje interně s tím, co se děje v okamžiku, tak funguje dobře před kamerou.

Pokud hraje tzv. intimně (např. John Malkovich) spolu s ostatními herci před kamerou, tak pokud budete na jevišti, tak to fungovat bude, ale musíte použít mnohem víc energie, aby hraní šlo i ven. Nejlepší okamžiky na jevišti pro mě byly, když jsem najednou nevěděl, kam půjdu, a musel jsem vycházet jen z toho, co udělá partner, z toho co budu říkat a co cítím. Myslím, že jak pro divadelní, tak pro filmové herectví má Meisnerova metoda svoje obrovské plusy.

- Jakou techniku z Meisnerovy metody nejvíce používáte?

Z Meisnerovy metody nejvíce používám proces poslouchání partnera/ /naslouchání partnerovi, vyvodit z partnera reakci a vyvodit z partnerovy reakce tu svou reakci. (tzv. hraní reakce z partnera).

- Proč je u Meisnerovy metody tak důležité pozorování partnera?

Dává to mnohem více možností, než jen soustředění se sám na sebe. Při sledování partnera dojde k několika možnostem reakcí. Za prvé můžeme reagovat podle společenských konvencí, tzv. v mezích slušnosti. To se ale pro herectví hodí málokdy. Za druhé můžeme reagovat na přímou partnerovu reakci vyslanou k nám. Za třetí můžeme vidět, co se skrývá hlouběji za partnerovým povrchním chováním, tzn., co jeho reakce o něm vypovídá, a reagovat podle toho na lidskost pod tím vším.

Při sledování partnera vždy dojde k jedinečnosti reakcí. Vždy je důležité sledovat chování, které se rozvíjí na začátku tréninků Meisnerovy metody. Pokud chci vyvolat větší partnerovu reakci, musím vědět, kam mám zasáhnout, kam vyslat signál pro reakci, proto je nezbytné sledovat dobře partnerovo chování a umět ho přechít.

Když dělám semináře pro businessmany, kladu důraz na pozorování partnera a na to, co se z jeho chování dá vyvodit, a to podle toho, jaký chci dostat výsledek. Musím však jednat v mezích slušnosti. To v umění nejde. V herectví vychází reakce z textu, který chceme, aby šel dopředu a byl opravdový.

V reálném životě se jedná o improvizaci, která má určitá společenská pravidla. Zároveň člověk v reálném životě reaguje podle toho, jak je naučený ze své rodiny. To jsou mantinely, ve kterých se pohybujeme v reálném životě. V herectví to jsou mantinely vytvořené scénářem a režijní koncepcí.

- Jak dlouho trvá naučit se Meisnerovu metodu?

Když jsem začínal s Meisnerovou metodou, vzpomněl jsem si na jednu příhodu z dětství. Byl jsem šnorchlovat a zdálo se mi, že dno je hodně blízko. Chtěl jsem se ho dotknout. S Meisnerem jsem to měl stejně. To okouzlení něčím úžasným, co mám v podstatě na dosah rukou. Cíl byl ale velmi daleko u obojího.

Meisnerova metoda není o chápání, ale o prožití, není snadné se k tomuto stavu dostat a trvá to velmi dlouho.

- Co je pointou Meisnerovy metody?

U Meisnerovy metody je herectví vždycky jiné. Nelze brát pořád stejně, to je omezující. Důležité je vědět, že cokoliv přijde, můžu použít a pracovat s tím. Vím, že znám text, okolnosti a umím poslouchat, to stačí. Pokud se cokoliv stane, stačí mi „být tady s partnerem“ a reagovat. Vím, že půjdeš určitou cestou (text), ale nevím jakou (reakce s partnerem).

- Je možné použít Meisnerovu metodu, i když mám režisérem přesně danou choreografii?

Technické parametry je nutné brát jako hereckou okolnost. Což znamená, pokud vím, že si musím sednout na třetí repliku, musím vědět (pro sebe), proč to v tu chvíli dělám. Musí to mít význam a s tím pracuji. Čím víc je technických parametrů, tím víc je komplikací (např. proč si v danou chvíli sedám). Zabrát to pravdivě znamená vědět, proč to v danou chvíli dělám a co to znamená.

- Jak se používá Meisnerova metoda na castinzích?

Důležité je brát si věci dané v textu a soustředit se na danou situaci v místnosti castingu, kde jsem. Soustředím se na to skutečné, co se děje kolem mě. Jak na to reaguji, závisí na textu, který mám. Vždycky je v tom i trocha falešnosti, což je dané tím, že například nemáte skutečného partnera, takže si jeho reakci musíte „udělat“ sami.

Při natáčení je to zase díky kameře, která pomyslně předěluje intimitu mezi partnery. Vždy se najde něco, co není tak úplně pravdivé, a proto se soustředím na druhého partnera a snažím se pracovat s okolnostmi. Ideální samozřejmě je, aby všechno bylo pravdivé, ale pokud režisér chce, abys teď „brečel“, musíš to „nafejtkovat“ a udělat to technicky.

Důležité je snažit se vždy využít danou emoční situaci. Například když mi něco nejde, tak dobrá. Nejde to, tak pojďme právě toto použít. Přijmeme tu skutečnost a využijme ji.

Když něco nejde, soustředím se na sebe – uzavírám se do sebe. Meisnerova metoda jde naopak od nás na partnera.

- Vyplatí se u Meisnera „přemýšlení“?

Někteří mí studenti potřebují pochopit „Proč?“, já na to odpovídám „Proto!“ Nejhorším nepřitelem některých studentů je přemýšlení a množství otázek. Je nutné u nich „vypnout“ inteligenci, neboť to je jejich způsob sebekontroly, který brzdí jakékoliv impulzivní jednání. Samozřejmě pokud jsme v situaci, kdy student nechápe a „potřebuje vědět“, aby mohl dostat postavu pod kůži, jsou otázky nutné. V obou případech je také nutná diskuze.

Někdy však další otázky podporují mozek v přemýšlení, a to není dobře. Situace se zamotá a odklání se soustředění na partnera.

- Jak ovlivnila váš osobní život Meisnerova metoda?

Meisnerova metoda ovlivnila moji filosofii. Posunula mne v tom, abych se těšil z každého okamžiku a naplno ho prožil. Ať už jdu na konkurz nebo zkoušku v divadle. Hodně herců má problém s chozením na castingy. Řeší, že (teď) musí něco někde udělat, aby mohli dostat dobrou práci. Berou konkurzy jako „nutné zlo“.

Ve skutečnosti to není o tom, že já musím na konkurz, abych dostal (tu) práci, tzn. o výsledku, ale jde o přítomný okamžik. Jít na konkurz bez toho aniž bych myslel, že je to jedna z cest, že je to můj cíl. Beru castingy jako malé představení, kde chci vypadat sebejistě a dobře udělat svoji práci. Není to o výsledku, ale o přítomném okamžiku, ve kterém právě jsem, nikoli o budoucnosti. V tom je rozdíl ve vnímání života dle Meisnera.

Co se týká studentů, Meisnerova metoda dává hodně možností, jak reagovat. Pokud jste hodně dobří ve studiu chování lidí a jejich reakcí, pak Meisnerova metoda pomáhá vidět věci, dějící se nám v reálném životě, a jejich rozkódování v chování ve společnosti.

6. 2. Porovnání základních rysů Meisnerovy metody s metodou I.

Vyskočila

Zpracováno na základě vlastních poznatků autorky práce.

Společné rysy obou metod

Meisnerova metoda	Metoda I. Vyskočila
<ul style="list-style-type: none">• Celoživotní proces hledání – ovlivnění vnímání života	
<ul style="list-style-type: none">• Metody s terapeutickými účinky	
<ul style="list-style-type: none">• Specifickým způsobem navádí k sobě samému a vlastnímu „já“	
<ul style="list-style-type: none">• Časová náročnost u obou metod	

Odlišné rysy obou metod

Meisnerova metoda	Metoda I. Vyskočila
<ul style="list-style-type: none">• Veškeré impulzy jsou jen z partnera – <i>neuzavírání se do sebe a hledání vnitřního „já“</i>.	<ul style="list-style-type: none">• Soustředění se na sebe a hledání partnera uvnitř sebe – <i>uzavírání se do sebe, do vnitřního „já“</i>.
<ul style="list-style-type: none">• Nezávislost na místě zkoušení	<ul style="list-style-type: none">• Závislost na místě zkoušení (specifické požadavky na prostor)
<ul style="list-style-type: none">• Cílem je používat naplno své instinkty v jakýchkoli situacích, což v reálném životě není zcela možné. A tím tak docílit lepšího propojení s partnerem.	<ul style="list-style-type: none">• Cílem je umět převést pocit samomluvy, který se nám běžně děje, na vedení dialogu s vlastním „já“. A tím tak docílit lepšího propojení s partnerem.