

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
Dramatická umění
Alternativní a loutková tvorba a její teorie

TEZE DIZERTAČNÍ PRÁCE

OSOBNÍ GESTICKÝ SLOVNÍK

(VĚDOMÝ POHYB HERCE)

Tomáš Legierski

Vedoucí práce: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Konzultant práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

1. OBSAH

1. OBSAH.....	2
2. ÚVOD.....	3
3. POHYB	4
4. TŘI PILÍŘE MÉHO VÝZKUMU.....	9
4.1. PRVNÍ PILÍŘ – ŠKOLA	10
4.2. DRUHÝ PILÍŘ – DIVADLO.....	12
4.3. TŘETÍ PILÍŘ – SPECIFICKÉ SKUPINY	12
5. BIBLIOGRAFIE	16
5.1. SOUPIS CITACÍ	16
5.2. POUŽITÁ LITERATURA.....	17

2. ÚVOD

„K pochopení se nedojde vysvětlováním, ale důvěrným vnitřním pronikáním, které vychází z těla.“¹

Úvodní citace Louise Jouveta z knihy *Nepřevtělený herec* je motem mé divadelní tvorby i divadelní pedagogiky. Důvěrné vnitřní pronikání, nebo jak Jiří Havelka v knize *Zmrazit čerstvé ovoce* říká „zakoušení“², je pro mne elementárním prvkem pro vyjadřování se na jevišti. Srozumitelný pohyb není samozřejmostí a nepřichází tréninkem mluvy, tance či akrobacie. Jevištní přirozený (chcete-li civilní) pohyb je třeba hledat a zkoušet. Pohyb má svá pravidla a určité konkrétní principy. Hlavním tématem mého doktorského studia je jevištní pohyb. Nejedná se o popis nové metody nebo techniky, těch již máme mnoho (*např. mime corporel od Etienne Decrouxe, Mejercholdova biomechanika a mnoho dalších*). Nesnažím se ani vůči nějaké technice či metodě vymezit. Zajímám se o individuální tělesný přístup k danému jevištnímu úkolu a používám termín **osobní gestický slovník**. Jedná se o sestavu pohybů, které vycházejí z individuálního hereckého přístupu k danému tématu, jež se snaží zpracovat. Nejde o unifikovaný pohybový vzorec, ale o čistě osobitý vědomý pohybový výraz. Herec sám za sebe vytváří na jevišti pomocí svého těla, které se pohybuje, to, co je zrovna vhodné v danou chvíli na daném místě. Zde se již dotýkám základního pole, ve kterém je nutno se zorientovat. Pohyb je možný v prostoru, čase a v divadelním prostředí nelze pominout myšlenku, význam, obsah.

¹ JOUVET Louis, *Nepřevtělený herec*. Orbis, Praha 1967

² HAVELKA Jiří, *Zmrazit čerstvé ovoce*. NAMU, Praha 2012

„Nechtějme pouze rozumět, ale také zažít, nejen pochopit, ale také zakoušet.“ s. 71

3. POHYB

„Herec čerpá z konkrétního pozorování skutečného života, které obohacuje základní prvky jeho představení a jeho stylu dramatického výrazu. Život v ulicích zůstává jeho hlavním zdrojem: v něm se mu prezentují gesta, postoje a pohyby jako v otevřené knize.“³

Co to pro mě znamená, jaké jsou kvality pohybu, jaký význam s sebou pohyb nese, jak je možné pohyb rozvíjet a jak s pohybem pracovat. Co znamená pohybová stylizace. Vycházím ze své zkušenosti pedagogické, režijní a herecké. Jako pedagog jsem vedl několik workshopů v několika městech zde v České republice, ale i v zahraničí. Za zmínku stojí dlouhodobá spolupráce se středními školami v Severním Irsku (kam mám možnost se opakovaně vracet; od roku 2001 jsem uskutečnil více než 20 výjezdů), dále série workshopů v USA, Polsku, Německu, Francii a na Slovensku. Doma, v České republice, jsem vedl několik pohybových dílen a také působím jako externí pedagog na DAMU-KALD.

Pohyb, neboli **Lokomoce**⁴, je nahlížen v mnoha oborech. Ve fyzice, medicíně, architektuře, výtvarném umění a v dalších. **Kinestetika** je pohybový a komunikační koncept, který na základě analýzy pohybu umožňuje lépe pochopit základy lidského pohybu a využít pohybových rezerv pacienta. Jedná se o termín používaný nejvíce v prostředí fyzioterapeutů, ale jeho obsah je přenositelný i do divadelního prostředí. Hlavně v kontextu výuky pohybu,

³ LECOQ J., *Theatre of movement and Gesture*. Routledge London and NY 2006 s. 8
z anglického originálu: *The mime actor draws the fundamental elements of his performance from this observation of real life, which enrich him and his style of dramatic expression. Street life remains his chief source: there gestures, attitudes and movements present themselves to him as in an open book.*

⁴ *Schopnost a dovednost pohybu v prostoru z jednoho místa na jiné pomocí osobní svalové činnosti*

kinetických⁵ návyků a motorických dovedností. Lidský pohyb není nahodilý, je to série naučených, odpozorovaných a tělem přijatých impulzů. Opakováním určitého pohybového vzorce si tělo zapisuje pohybový tvar a je schopno si jej pamatovat a opakovat nevědomě. O tom píše Keith Johnstone v knize *Impro*, Jaroslav Vostrý v knize *O hercích a herectví*, dále také Charles Aubert v knize *The Art of Pantomime* a mnoho dalších, není to nic nového. Naučený, odpozorovaný pohyb se může stát pohybem, který již není vědomý, ale nevědomý a vychází z takzvané svalové paměti. Svalová paměť může herci velice pomoci, ale stejně tak mu může značným způsobem komplikovat jeho práci na přípravě vznikající inscenace. V divadelní řeči se tomu říká „šuplíček“. Moment, kdy herec takzvaně vytahuje své staré šuplíčky, tím v sobě probouzí svalovou paměť a snaží se prostřednictvím již naučených pohybových vzorců předvést něco nového. Svalová paměť ale nefunguje na vědomé úrovni. Jedná se o zautomatizovaný pohyb, a proto je nevědomý a často je zaměňován za pohyb přirozený („dělám to tak, jak to cítím“). Lecoq mluví o tom, že „*tělo se naučí tím, že se přizpůsobí úsilí požadované daným gestem*“.⁶ Svalovou paměť je tedy možné nahlížet ze dvou stran. Z té negativní regresivní, kdy se herec naučí několika pohybům a více je nerozvíjí, nebo z té progresivně pozitivní stránky, kdy pohyby rozvíjí a svou škálu pohybu stále rozšiřuje a obnovuje.

Lidský pohyb, neboli **MOTORIKU**, dělíme na dvě základní skupiny: **MOBILITU** čili pohyblivost, schopnost pohybu, přemístitelnost vykonávaná kosterním systémem a hladkým svalstvem, tedy pohyb řízený (vědomí). A **MOTILIKU**, pohyb reflexní (srdeční pohyb, mrkání očními víčky, pohyb orgánů atd.).

⁵ *Kinetika – část dynamiky zabývající se určováním dráhy pohybujících se hmotných bodů a těles ze známých působících sil*

⁶ *LECOQ J., Theatre of movement and Gesture. Routledge London and NY 2006 s. 8 z anglického originálu: "The body learns by adapting itself to the effort required by a given gesture."*

Lidský pohyb – **motorika (mobilita, molitika)**⁷

Další způsoby dělení pohybů více rozepisují v disertační práci (např.: trajektorie pohybu, křivka pohybu, dráha pohybu atd.). Kvalita pohybu ovlivňuje tvar, a potažmo čitelnost gesta, to je výsledkem tělesného pohybu. Tělesný vědomý pohyb je třeba zkoumat, zkoušet a zakoušet. „Problémem západní kultury, a zvláště pojetí ‚činoherního‘ divadla, je, že se pohyb často vyučuje mylným způsobem. Důvodem tohoto omylu je separace. Studium totiž většinou přistupuje k fyzickému rozvoji herce bez vazby k jevištnímu jednání. Herec si tak neuvědomuje, že pohyb sám o sobě je nositelem významu, emoce, myšlenky; tedy neuvědomuje si možnost neustálé vědomé přítomnosti těla při herecké akci, při budování charakteru postavy, rozvoji divadelní situace, při práci s hlasem apod.“⁸ Pozornost, která je v současnosti věnována pohybu herce, je velice podceňována. U studentů převažuje pocit, že pohybovat se už všichni umí a je třeba věnovat pozornost „opravdovému“ divadlu, popřípadě pohybu vedenému, tedy choreografii, tanci, akrobacii a podobně. Přirozenému, osobnímu, civilnímu pohybu se z pedagogického hlediska mnoho času nevěnuje. V profesionálním divadle herci mají za to, že nejdůležitější je mluva a cílem je vytvořit srozumitelnou inscenaci. To, jakým způsobem se herec individuálně mimo divadelní zkoušky připraví, je čistě na osobním přístupu každého herce. Divadelní (ale i filmový) režiséři se za poslední dekádu začínají učit využívat pohybovou spolupráci, která se zaměřuje na držení a význam těla, ale není to samozřejmostí. Často však dochází k záměně s prací choreografa, což je úplně jiný obor. Je třeba více se soustředit na výuku jevištního pohybu v pravém smyslu slova. V současnosti probíhá na DAMU-KALD program, kdy v prvním ročníku procházejí základy

⁷ VOBR R., *Antropomotorika, Masarykova univerzita, Brno 2013*

⁸ RIEDLBAUCHOVÁ, V., *Vědomé tělo. Disertační práce DAMU-KALD, PRAHA 2015*

pohybu jak studenti herectví, tak i režiséři a scénografové. Myslím si, že je to velice šťastné rozhodnutí. Budoucí režiséři tak mohou nahlížet na pohyb a jeho význam z více úhlů pohledu (i zvláštního prožitku) a scénografové si mohou mnohem jasněji představit ve své budoucí práci, jak se herec bude moct pohybovat v jimi vytvořené scéně a kostýmech nebo jakým způsobem se bude manipulovat loutkami či objekty. Samotná výuka pohybu se soustředí momentálně primárně na první ročníky. Je třeba studenty k pohybu vést neustále, stejně tak i herce po ukončení školy.

„Herci musí být jemně vyladěný nástroj, reagující na každý měnící se impuls, na každou změnu v představitivosti.“⁹

Jde o pohybovou paměť, kterou je třeba rozvíjet stejně tak jako například zpěv. Pohybová paměť se dělí na dvě základní skupiny:

1) **krátkodobá pohybová paměť** (naučí se něco v určitém okamžiku, pokud nedochází k opakování a zdokonalování – přichází vyhasínání, zapomínání)

2) **dlouhodobá pohybová paměť** – dovednosti jsme schopni produkovat i po letech – (sedneme na kolo a jede)

Dlouhodobá paměť se zdokonaluje opakováním po určitou dobu (ta doba je velice individuální), ale v každém případě se nejedná o krátkodobý trénink. Pokud mluvím o naučeném jednotlivém konkrétním pohybu, je možné to zvládnout a zapamatovat si, ale není možné mluvit o Decrouxovském „myslícím těle“.

Během mého působení na katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU jsem přešel na způsob učení v několika fázích, vycházím tak ze

⁹ „Actors need to be finely turned instrument, responsive to every changing impulse, every leap of the imagination.“ Stanislavski

BENEDETTI, J., *Stanislavski and the actor*. Methuen 1998, s. 13

zkušeností tanečníků a sportovců, kde pohyb těla je primárním prvkem v dané činnosti.

Fáze motorického učení:

1. **generalizace** – v této fázi dochází k iradiaci spojů v centrálním nervovém systému, pohyby jsou nekoordinované, neekonomické. Herec není schopen myslet na více úkonů najednou, soustředí se na daný konkrétní pohybový úkon.

2. **diferenciace** – v CNS dochází ke koncentraci – pohyb je v zásadě pochopen, pokusy ale nejsou vyrovnané, je nutná soustředěnost na provedení pohybu, stále se herec soustředí na daný úkon, ale je si již jistější v provádění daného pohybu. Pohyb je technický.

3. **automatizace** – v CNS dochází ke stabilizaci, pohyb je proveden pokaždé správně, bez soustředění, pokusy jsou úspěšné. Jde o podvědomou kontrolu pohybu, má ji již zautomatizovanou. Pohyb je stále technický, ale je možné přidávat další zadání (sendvič systém).

4. **tvořivá koordinace** – schopnost přizpůsobit pohyb podle aktuálních podmínek – jde o tvořivou asociaci, pohyb již není technický, herec si s daným pohybem, gestem, tělesným výrazem začíná hrát a hledá konkrétní polohy a významy.

4. TŘI PILÍŘE MÉHO VÝZKUMU

Prvním pilířem mého výzkumu byla práce se studenty herectví, primárně na DAMU-KALD, ale měl jsem možnost se setkat i se studenty HAMU, pohybové školy Die Etage v Berlíně a také s mnoha dalšími na různých workshopech pořádaných ať už mnou, nebo různými divadelními a kulturními organizacemi či festivaly v České republice i v zahraničí. Práce se studenty byla a je velice přínosná, a to hlavně pro jejich otevřenost a řekněme profesní nezkaženost (*v tom smyslu, že ještě nemají vytvořeny pomyslné škatulky, po kterých by v momentě zkoušení sahalí*).

Druhým pilířem mé práce bylo studium pohybu v profesionálním prostředí, v kamenných divadlech. Během svého doktorského studia jsem měl možnost spolupracovat na mnoha inscenacích v roli pohybové spolupráce, asistenta režie a jako režisér v několika divadelních domech jak zde, v České republice, tak i v zahraničí. V této práci jsem vybral několik zásadních inscenací, na kterých jsem se podílel a které byly určitým přínosem pro můj výzkum.

Posledním, třetím pilířem mého výzkumu byla práce s herci ze specifických skupin, konkrétně s lidmi s lehkým a středním mentálním znevýhodněním.

Během doktorského výzkumu jsem pracoval s herci, kteří mají mnohaleté herecké zkušenosti, s herci, již jsou určitým způsobem znevýhodnění, se studenty herectví i s lidmi neherci, tedy amatéry¹⁰, kteří ale mají vztah k divadlu.

¹⁰ Amatér původně z latinského *amor*, milovník od slova *amare* milovat. Člověk bez profesionální přípravy, ale jedinec, který miluje v našem případě divadlo a jeho výrazové prostředky.

4.1. PRVNÍ PILÍŘ – ŠKOLA

Etienne Decroux zdůrazňuje, že podstatné není naučit se obratně hýbat, ale naučit se myslet. Tělo pak nazývá „myslícím tělem“.

V rámci doktorského výzkumu jsem přednášel jako externí pedagog na DAMU na Katedře alternativního a loutkového divadla. Výsledky své práce se studenty jsem si zaznamenával a chronologicky zde popisuji, jakým způsobem jsem postupoval a se studenty pracoval. Nejedná se zde o popis nějaké inovativní osobní techniky či metody, nikoliv¹¹. Sám jsem prošel pohybovým výcvikem na školách (HAMU, Die Etage – Berlín, Ustroń – Polsko atd.) a v rámci mnoha divadelních projektů. To, co jsem studentům přednášel (*přednáším*) a jakým způsobem jsem s nimi pracoval, je čistě výtažek toho „nejlepšího“, co mně osobně vyhovuje. Mou snahou není studenty učit nějaký konkrétní způsob pohybu či pohybovou techniku. Nechci, aby strojově opisovali mé pohyby. Většinou na to ani není prostor a čas. K osvojení si nějaké pohybové techniky nebo metody je třeba několikaleté fyzické přípravy. Svou práci se studenty nazývám „**ochutnávka**“, zvu studenty, aby se zúčastnili společně se mnou zkoušky, kde je možné posluchačům něco předat.

„Pohyb mima¹² se při představení vyznačuje používáním zkratky a téměř filmových střihů, které se komponují přímo v těle s vytvářením kontrastů, protikladů a neobvyklých spojení.“¹³

¹¹ V článku *Herecké metody a techniky* od J. Hyvnara jsou stručně uvedeny různé divadelní techniky, které vznikaly během 20. století, a dále jaký je rozdíl mezi technikou a metodou.

¹² Slovo mim v terminologii Etiennea Decrouxe, Rudolfa Labana nebo například mé učitelky pantomimy Anke Gerber znamená herec, který ovládá manipulaci s imaginárními předměty.

¹³ HYVNAR J., *Herec v moderním divadle*, PRAŽSKÁ SCÉNA 2000, s. 131

Jde primárně o způsob myšlení (*myslíci tělo* – Decroux; Laban). „Pohyb tedy zjevně přináší mnoho různých věcí. Je výsledkem snahy o objekt, který je považován za hodnotný, nebo stavu mysli.“¹⁴ Hlavním cílem při práci se studenty je ukázat jim způsob přemýšlení. „Herec-mim využívá svůj talent, aby nám umožnil vidět, co je neviditelné: skrytý význam. Pokud hraji moře, není to o tom, že budu máchat rukou v prostoru, jako by tam byly vlny, abych pochopil, že se jedná o moře, ale že se chopím různých pohybů mého vlastního těla...“¹⁵ Má práce se studenty se samozřejmě neustále mění a vyvíjí. I proto jsem tuto reflexi pojal chronologicky. Nemám ustálenou didaktiku. Vždy vycházím z toho, co mi sami studenti nabídnou. Jsem připraven na každou hodinu, ale zároveň jsem připraven kdykoli svůj plán zahodit a pokračovat tak, aby to dané skupině studentů vyhovovalo. Je to takový oxymoron stavu být připraven a současně předstoupit před studenty s „čistým štítem“ (*bez očekávání, bez předsudků*). Výuka na DAMU je jako taková divadelní zkouška. „Divadelní zkouška zkouší vás samotného.“¹⁶ To platí v oboustranném pohybu, od pedagoga ke studentům, tak i od studentů k vyučujícímu.

¹⁴ LABAN R., *The Mastery of Movement. Dance books-Alton UK 1950 s. 2* „So movement evidently reveals many different things. It is the result of the striving after an object deemed valuable, or of a state of mind.“

¹⁵ „The actor-mime uses talent to allow us to see what is invisible: hidden meaning. If I mime the sea, it is not about drawing waves in space with my hands to make it understood that it is the sea, but about grasping the various movements into my own body... “ s. 69 Lecoq

¹⁶ HAVELKA Jiří, *Zmrazit čerstvé ovoce. NAMU, Praha 2012 s. 88*

4.2. DRUHÝ PILÍŘ – DIVADLO

„...divadlo vděčí za svou existenci lidské potřebě rozpoznávat sebe sama jako hrajícího roli. Neustále jej osvobozuje od pocitu uvěznění a od pokušení vidět existenci jako něco samo v sobě uzavřeného. Prostřednictvím divadla si člověk navyká hledat smysl kdesi nad běžnou rovinou významu.“¹⁷

Druhým pilířem výzkumu byla spolupráce v několika etablovaných divadlech s herci, kde jsem zastupoval roli pohybové spolupráce, asistenta režie nebo režie samotné v nově vznikajících inscenacích. Během této práce jsem měl možnost vyzkoušet si různé přístupy, ale vždy se má práce alespoň okrajově dotýkala pohybu a možnosti projevit se za pomoci těla, tělesného mimu a gesta. V doktorské práci popisují pár konkrétních příkladů z Malého divadla v Českých Budějovicích, Dejvického divadla nebo ze slovinského Lutkovno gledališče Ljubljana.

4.3. TŘETÍ PILÍŘ – SPECIFICKÉ SKUPINY

„Naše divadelní práce ve specifické skupině je pomyslným krokem, který nás zavádí k úvahám o divadle (a víře v něj), o člověku a jeho vystupování na scéně jak divadelní, tak životní, o světě postižených a jinakosti, o naději, o neodbytné nutnosti hledat odpovědi a klást si stále další a další otázky. Náš život by měl být odpovědí, co na té scéně světa a života dělám, kam jdu a co chci, jaký mám vztah ke světu, k druhým, k sobě samému...“¹⁸

Divadlo ve specifických skupinách je divadlo, jež se zaměřuje na práci s lidmi, kteří jsou součástí nějaké blíže nespecifikované skupiny lidí, které

¹⁷ Kierkegaard z knihy OSOLSOBĚ, P., Kierkegaard o estetice divadla a dramatu. CDK, Brno 2007

¹⁸ NOVÁK, V. a kol., Divadelní tvorba ve specifických skupinách. NAMU, Praha 2013, s. 2

spojuje nějaké dané prostředí nebo životní situace. Může se jednat o lidi v určité sociální skupině, stejně tak ale i o lidi, kteří jsou v určitém prostředí a vzájemně je spojuje určitá životní situace, která je svedla do stejného prostředí či do stejné sociální skupiny. Existuje mnoho organizací, které se specializují na práci se specifickými skupinami jako například se seniory, s lidmi mimo obecnou sociální skupinu, s lidmi jakkoliv znevýhodněnými a hendikepovanými, s lidmi osamocenými, se sirotky a mnohé jiné. Takových skupin je nespočet a způsobů práce s nimi je také mnoho. Osobně jsem se setkal se skupinou, která pracuje s lidmi s mentálním znevýhodněním a společně s nimi se snaží vytvořit divadelní inscenace, ke kterým je přistupováno na určité profesionální úrovni jak ve fázi zkoušení, tak pak i následně ve fázi jednotlivých veřejných repríz. A dále jsem se potkal se skupinou, jež provozuje takzvaný sociální cirkus, kde si za cíl klade naučit alespoň ten „nejjednodušší“ žonglovací trik každého, kdo se zúčastní společné hodiny.

Samozřejmě v obou skupinách není ambice z lidí, již jsou součástí jakékoliv specifické skupiny, vytvořit profesionální herce či cirkusáky. Práce ve specifických skupinách má cíl v samotné práci a přístupu k jednotlivým lidem, již jsou zapojeni do projektu.

Můj výzkum je zaměřen na lidský pohyb a gesto, které je tvořeno celým tělem, a to jsem měl možnost zkoumat i při práci ve specifických skupinách, konkrétně v Neratově, kde jsem členem realizačního týmu již od roku 2014, a dále jsem byl přizván ke spolupráci v Psychiatrické nemocnici Bohnice, v rámci programu sociální cirkus v kooperaci s centrem pro nový cirkus Cirqueon.

V rámci svého výzkumu jsem si psal deník, kde jsem zapisoval jednotlivé přístupy a postupy v daných situacích a v disertační práci¹⁹ je možné nahlédnout, jakým způsobem pracujeme, jaký to má vývoj a kam tato práce

¹⁹ Kapitola č. 4

směřuje. Práce ve specifických skupinách nemá žádný lékařský cíl, součástí našeho týmu nejsou lidé jakkoliv lékařsky vzdělaní. Nesnažíme se nikoho uzdravovat nebo léčit. Hlavním cílem je profesionální přístup k jednotlivým účastníkům a jejich zapojení do daného projektu v nejvyšší možné míře vzhledem k jejich znevýhodněním. Důležitý je mezilidský vztah a interakce, ne hodnocení a zlepšování daného individuálního účastníka.

„Chcete-li dělat divadlo, musíte se sami sebe zeptat, zda je divadlo pro váš život nezbytné. Ne jako divadlo. Ne jako instituce a budova, a ne jako profese, ale jako skupina a místo. Takhle může být k životu nutné, když se v něm hledá prostor, kde se neobelháváme. Kde se neschováváme, kde jsme, jací jsme, kde to, co děláme, je takové, jaké to je, nic jiného nepředstírá; tedy prostor, kde nejsme rozdělení...“²⁰

Jako skupina máme vždy společný cíl a společně, bez rozdílů se snažíme cíle dosáhnout.

Formou deníkového zápisu v disertační práci popisuji, jakým způsobem se naše práce ve specifických skupinách vyvíjí. Formu deníkového zápisu jsem zvolil hlavně z toho důvodu, že mám za to, že může mít velký přínos pro začínající pracovníky v podobných skupinách, kteří zatím nemají mnoho zkušeností s danou prací, ale zajímá je daná problematika. V textu je uvedeno mnoho cvičení a her²¹, které jsou nezbytnou součástí naší práce. V současné době není dostupná literatura, která by poskytovala seznam cvičení a her v kontextu určité skupiny. Nejedná se však „pouze“ o jednoduchý seznam cvičení a her, ale o konkrétní situace, ve kterých jsou cvičení použita s určitým výsledkem, který není vždy možné předvídat. V práci se specifickými skupinami je třeba notná dávka improvizace a otevřenosti vůči novým vjemům a nápadům. Deníková forma také nabízí určitou úlevu. Zvláště když přicházejí

²⁰ GROTOWSKI, J. *Texty. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 195 (3. sv.)*

²¹ Kapitola 4.6 (se zaměřením na spec. skupiny) a kapitola 7 (v obecnějším měřítku)

špatné pocity a pochyby o smyslu toho, co děláme, na základně vnitřního pnutí ze zdánlivě špatně odvedené práce. Ne vždy je výsledek takový, jaký si předem naplánujeme, ne vždy se podaří plán naplnit a zřídka se postupuje dle předem domluveného vzorce. Zdánlivý neúspěch, který se v danou chvíli jeví jako velká „prohra“, může být nakonec něčím velice přínosným a obohacujícím pro všechny ve skupině. Plán nesmí být cílem, ale „pouze“ pomůckou. Nesplnění plánu není automaticky neúspěch. Neúspěch není selhání nebo odklonění se od předem připraveného plánu, ale odmítnutí individua, člověka. V této práci se specifickými skupinami je člověk to nejdůležitější.

5. BIBLIOGRAFIE

5.1. SOUPIS CITACÍ

- ¹ JOUVET Louis, *Nepřevtělený herec*. Orbis, Praha 1967
- ² HAVELKA Jiří, *Zmrazit čerstvé ovoce*. NAMU, Praha 2012
„Nechtějme pouze rozumět, ale také zažít, nejen pochopit, ale také zakoušet.“ s. 71
- ³ LECOQ J., *Theatre of movement and Gesture*. Routledge London and NY 2006 s. 8
z anglického originálu: *The mime actor draws the fundamental elements of his performance from this observation of real life, which enrich him and his style of dramatic expression. Street life remains his chief source: there gestures, attitudes and movements present themselves to him as in an open book.*
- ⁴ *Schopnost a dovednost pohybu v prostoru z jednoho místa na jiné pomocí osobní svalové činnosti*
- ⁵ *Kinetika – část dynamiky zabývající se určováním dráhy pohybujících se hmotných bodů a těles ze známých působících sil*
- ⁶ LECOQ J., *Theatre of movement and Gesture*. Routledge London and NY 2006 s. 8
z anglického originálu: *"The body learns by adapting itself to the effort required by a given gesture."*
- ⁷ VOBR R., *Antropomotorika*, Masarykova univerzita, Brno 2013
- ⁸ RIEDLBAUCHOVÁ, V., *Vědomé tělo*. Disertační práce DAMU-KALD, PRAHA 2015
- ⁹ „Actors need to be finely turned instrument, responsive to every changing impulse, every leap of the imagination.“ Stanislavski
BENEDETTI, J., *Stanislavski and the actor*. Methuen 1998, s. 13
- ¹⁰ Amatér původně z latinského *amor*, milovník od slova *amare* milovat. Člověk bez profesionální přípravy, ale jedinec, který miluje v našem případě divadlo a jeho výrazové prostředky.
- ¹¹ V článku *Herecké metody a techniky* od J. Hyvnara jsou stručně uvedeny různé divadelní techniky, které vznikaly během 20. století, a dále jaký je rozdíl mezi technikou a metodou.
- ¹² Slovo *mim* v terminologii Etiennea Decrouxe, Rudolfa Labana nebo například mé učitelky pantomimy Anke Gerber znamená herec, který ovládá manipulaci s imaginárními předměty.
- ¹³ HYVNAR J., *Herec v moderním divadle*, PRAŽSKÁ SCÉNA 2000, s. 131
- ¹⁴ LABAN R., *The Mastery of Movement*. Dance books-Alton UK 1950 s. 2 „So movement evidently revels many different things. It is the result of the striving after an object deemed valuable, or of a state of mind.“
- ¹⁵ „The actor-mime uses talent to allow us to see what is invisible: hidden meaning. If I mime the sea, it is not about drawing waves in space with my hands to make it understood that it is the sea, but about grasping the various movements into my own body...“ s. 69 Lecoq
- ¹⁶ HAVELKA Jiří, *Zmrazit čerstvé ovoce*. NAMU, Praha 2012 s. 88
- ¹⁷ Kierkegaard z knihy *OSOLSOBĚ, P.*, Kierkegaard o estetice divadla a dramatu. CDK, Brno 2007
- ¹⁸ NOVÁK, V. a kol., *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. NAMU, Praha 2013, s. 2
- ¹⁹ Kapitola č.4
- ²⁰ GROTOWSKI, J. *Texty*. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 195 (3. sv.)
- ²¹ Kapitola 4.6 (se zaměřením na spec. skupiny) a kapitola 7 (v obecnějším měřítku)

5.2. POUŽITÁ LITERATURA

- BENEDETTI, J.**, Stanislavski and the actor. Methuen 1998, s. 13
- GROTOWSKI, J.**, Texty. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990
- HAVELKA, J.**, Zmrazit čerstvé ovoce. NAMU, Praha 2012
- HYVNAR, J.**, Herec v moderním divadle, PRAŽSKÁ SCÉNA 2000, s. 131
- JOUVET, L.**, Nepřevtělený herec. Orbis, Praha 1967
- LABAN, R.**, The Mastery of Movement. Dance books-Alton UK 1950 s. 2
- LECOQ, J.**, Theatre of movement and Gesture. Routledge London and NY 2006
- NOVÁK, V. a kol.**, Divadelní tvorba ve specifických skupinách. NAMU, Praha 2013
- OSOLSOBĚ, P.**, Kierkegaard o estetice divadla a dramatu. CDK, Brno 2007
- RIEDLBAUCHOVÁ, V.**, Vědomé tělo. Disertační práce DAMU-KALD, PRAHA 2015
- VOBR, R.**, Antropomotorika, Masarykova univerzita, Brno 2013