

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**ACTOR'S STUDIO A HERECKÝ STYL MARLONA BRANDA**

(ACTORS STUDIO AND THE ACTING STYLE OF MARLON BRANDO)

Bakalářská práce

Vypracovala : Karla Buchtová

Vedoucí práce : Mgr. Jan Křipač

Olomouc 2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a odborné literatury.

V Olomouci dne 27. března 2008

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Janu Křipačovi za podnětné rady a odborné vedení při zpracování bakalářské práce.

# O B S A H

<b>Úvod</b>	5
<b>I. Předchůdci Actor's Studia</b>	7
I.1. Systém Stanislavského a jeho žáci	7
I.2. Group Theatre	11
I.3. Dramatická dílna Erwina Piscatora	15
<b>II. Actor's Studio</b>	17
II.1. Strasbergova Matoda	18
II.2. Actors Studio Theatre	21
II.3. Současné Actor's Studio	23
<b>III. Stella Adler</b>	25
<b>IV. Metoda a film : rebelové Brando a Dean</b>	27
<b>V. Herec Marlon Brando</b>	30
<b>VI. Tramvaj do stanice Touha</b>	33
VI.1. Divadelní inscenace	33
VI.2. Filmová adaptace	35
<b>VII. V přístavu</b>	41
<b>Závěr</b>	47
<b>Resume</b>	49
<b>Seznam odborné literatury, pramenů a jiných zdrojů</b>	51

## Úvod

Filmové herectví tvoří jednu z nejpodstatnějších složek filmového díla, bez které hraný film, který chápeme jako syntézu jednotlivých složek a jejich výrazových prostředků, takřka nemůže existovat. Herectví jako takové se od let minulých, kdy se důraz kladl především na dobře zvládnuté řemeslo a výchovu různých dovedností, nesporně značně změnilo. Herci a režiséři se postupně začali zajímat především o povahu herecké inspirace a o způsoby, kterými by dosáhli spontánního a přirozeného jednání. Zájem o herecké metody a techniky tvorby vyvstal do popředí a zcela jistě vedl k hledání nových a neotřelých uměleckých stylů.

Předmětem mé práce je přehled nejvýznamnějších metod a technik herecké tvorby, které vyústily ve zrod a následující vývoj laboratorní dílny a semináře pro herce, režiséry i autory jak divadla, tak filmu - Actor's Studia. Herecká laboratoř směřující k realistickému projevu, bez velkých gest a slov byla založena koncem čtyřicátých let dvacátého století v New Yorku. Významná úloha při formování metod a technik Actor's Studia patří v první řadě předchůdcům této herecké školy. Actor's Studio přejímá mnoho podstatného z metody Stanislavského, jenž vyžaduje od herce ztotožnění s postavou a klade důraz na kolektivní práci. Důležitými prameny se stávají také divadelní seskupení Group Theatre, Theatre Guild a Dramatická dílna Erwina Piscatora. Myšlenky Stanislavského se dostaly do Ameriky nejen prostřednictvím hostování Moskevského uměleckého divadla, ale rovněž prostřednictvím jeho žáků, kteří vedli výuku právě v těchto hereckých dílnách.

V práci představuji Metodu Lee Strasberga, jenž měla zásadní vliv na formování Actor's Studia. Strasbergův přednášený herecký styl byl mnohem přirozenější a civilnější než nadnesená hra hollywoodských hvězd starého typu. Dále představuji herecké techniky a postoje Stelly Adler, která proti Strasbergově Metodě později vystoupila, nicméně utvořila velice důležitý mezník v umělecké tvorbě mnoha hereckých osobností.

Po podrobném zkoumání hereckých metod a technik aplikuji metody Actor's Studia a Lee Strasberga na nejvýraznějšího představitele moderního amerického filmového herectví, Marlona Branda. Druhá část bakalářské práce se tedy věnuje analýze hereckého projevu Marlona Branda, bývalého člena dodnes činného Actor's

Studia, který se spolu s ostatními herci věnoval herecké výchově modifikované ze Stanislavského Metody.

Cílem předkládané práce je důkladná studie tématu moderního amerického filmového herectví. Představení jednotlivých dramatických dílen a laboratoří, které měly podstatný vliv na vznik Actor's Studia. Popis produkce a metod uplatňovaných v této herecké laboratoři, a následně analýza tvůrčího stylu Marlon Branda s vystižením hlavních charakteristických znaků jeho filmového herectví v předem vybraných filmech *Tramvaj do stanice Touha* a *V přístavu*. Herectví Marlon Branda hodnotím nejen jako samostatnou složku filmového díla, ale i v kontextu celého filmu. Věnuji se její vnitřní i vnější charakteristice a snažím se pojmenovat i to, co je na Brandově herectví tak fenomenálního, že postavy, které Brando ztvárnil, dokáží oslovovat diváky stále. Částečně vycházím také z politického a dobového kontextu, ve kterém daný film vznikl.

Volba tématu vychází z mého zájmu o americkou kinematografii a hereckou tvorbu Marlon Branda. Bakalářská práce představuje snahu podat alespoň částečně ucelený přehled toho, co osobně považuji za podstatné v oblasti moderního amerického filmového herectví a by měla přispět k poznání moderních hereckých metod Actor's Studia.

## I. Předchůdci Actor's Studia

### I.1. Systém Stanislavského a jeho žáci

V prosinci 1898 měla v Moskevském uměleckém divadle premiéru Čechovova hra *Racek*. V půlce prvního aktu seděla skupina herců na dlouhé lavici otočena zády k divákům, což se na přelomu 19. a 20. století jevílo jako hrubé porušení divadelních pravidel. Hru režíroval do té doby téměř neznámý Konstantin Sergejevič Stanislavskij /1863-1938/, který toužil tímto až triviálním gestem smést veškeré konvenční postupy na divadle a zahájit jeho duchovní obnovu. Celé představení překypovalo znaky osobitého režisérského stylu, jehož dosah byl nesmírně intenzivní. Namísto zvukného a pompézního hlasového projevu, které publikum očekávalo, mluvili Stanislavského herci velice intimně, jemně a spontánně. Hráli tak přirozeně, jakoby na scéně nehráli, ale existovali. Dokázali uvrhnout diváky, jako skryté posluchače a pozorovatele, do prostředí ruského venkova a jeho atmosféry. Tato inscenace byla posléze vyhodnocena jako představení, které „*donutilo diváka přestat hru sledovat a začít ji žít*“<sup>1</sup>. Paradoxně se to vše odehrávalo v období, kdy Stanislavskij ne zcela chápal Čechovovy hry a zdaleka ještě nezačal pracovat na svém systému. V mnoha směrech to byl pouze amatér. Měl představu o divadle a hereckém stylu, které by chtěl zformovat, ale přesně netušil jak. Ve své autobiografii *Můj život v umění* napsal: „*Začal jsem nenávidět divadlo v divadle a hledám v něm živoucí, skutečný život, ale ne všední, nýbrž umělecký*“.<sup>2</sup> Jelikož všední život je plný teatrality, hraje zde přívlastek „umělecký“ důležitou roli.

Stanislavskij měl představu takového hereckého stylu, jenž by proměnil život v umění, a postupně zasvětil svůj život hledání emocionální pravdy a jejího zachycení na divadle. Roku 1898 zakládá Stanislavskij, který je v té době silně ovlivněn hrami Meiningenských hostujících v Moskvě, spolu s dramatikem Vladimírem Němirovičem-Dančenkem Moskevské umělecké divadlo (Moskevskij chudožestvennyj teatr, MCHT). Dovedla je k tomu společná motivace – snaha oddělit tradice spjaté se samotnou podstatou hereckého umění od rutiny a touha poskytnout více prostoru fantazii a tvorbě. V roce 1920 se MCHT přejmenovává na MCHAT (Moskovskij chudožestvennyj akademičeskij teatr) – do názvu přibývá přívlastek „akademické“. Jeho program z velké

---

<sup>1</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness -The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 18.

<sup>2</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin S.: *Můj život v umění*. Praha: 1983, s. 84.

části odpovídal programu německého a francouzského naturalismu, protestoval proti deklamaci, nerozumným konvencím v inscenaci a jevištním obraze, systému hereckých hvězd, programu tehdejších divadel a komerci, která ovládla ruské divadlo druhé poloviny 19. století. Až do roku 1940 se Stanislavskij snažil rychlým sledem vynikajících inscenací napomáhat prosazení naturalismu a také Antonu Čechovovi, který však nesouhlasil s tím, aby se jeho dílo inscenovalo jako melancholická existenciální dramata bez špetky humoru. Stanislavskij zpočátku zcela opomíjel čechovovskou ironii, přesto byl Čechov ten, kdo jej přivedl k intuici a citu, a ve skutečnosti by bez něj téměř nerozvinul svůj systém. Pětadvacet let poté, co režíroval *Racka*, napsal: „Čechov dodal jevištnímu umění vnitřní pravdu, a ta posloužila jako základ tomu, co bylo později nazváno Stanislavského systémem“.<sup>3</sup>

Byly to především inscenace čechovovského repertoáru, které soubor proslavily v Rusku i po celé Evropě a Americe. Stanislavskij zcela přijal poezii Čechovových her a během let 1898 až 1904 vytvořil ucelenou a podrobnou metodiku především vnitřních pochodů herecké tvorby.

Stanislavskij byl fanatikem věrnosti originálu. Na jevišti muselo být vše pravé. Dokonalé iluze se ovšem podle jeho názoru nedalo dosáhnout jen scénou se skutečným prostředím. Vyžadoval naprostou pravdomluvnost svých herců, identifikaci s rolí a používání instinktů pro tvorbu charakteru. Právě prostřednictvím improvizace se měl herec naučit důvěřovat svým instinktům místo toho, aby se jen naučil a předváděl nazkoušené rysy své postavy. Stanislavskij musel změnit navyklý způsob tvorby – našel zálibu ve zkouškách, vymýšlel etudy a při jejich realizování žádal od herců, aby je osobitě rozvíjeli. To vyvolalo mezi některými herci nechuť dále spolupracovat, avšak Stanislavskij byl neoblomný: „*Ať chybuji, ale je to jediný způsob, jak se posunout ku předu. Jsem totiž pevně přesvědčen, že jsem na správné stopě. Věřím, že brzy naleznu prosté slovo, které všichni pochopí, divadlu pomůže nalézt to podstatné a bude sloužit jako kompas na mnoho let. Jsem přesvědčen, že bez takového kompasu divadlo rychle zabloudí*“.<sup>4</sup>

První podmínkou nové herecké metody bylo odstranění řemeslných návyků a tradiční hry podle návodů z příruček. Herec už neměl vyjadřovat smutek tím, že ukázal tragický obličej, neměl se usmívat, když mluvil o kráse. S touto zdánlivou divadelností se Stanislavskij potýkal po celý život, neboť jak v MCHATu, tak ve Studiích vznikaly

---

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 408.

<sup>4</sup> HYNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 11.



stále nové manýry a stereotypy.<sup>5</sup> Stanislavskij podrobně studoval odbornou literaturu zabývající se psychologíí obecně, zejména však psychologíí tvorby jako takové, konzultoval s I. P. Pavlovem, G. Spetem, I. I. Lapšinem.

Vnitřní techniky herce vnímá Stanislavskij jako daleko podstatnější nežli záměrné postupy (např. vědomé přípravy). Herec by měl hrát postavu s jakousi vnitřní nutností, aby nedocházelo jen k jejímu vnějšímu a hravému předvádění. Prožívání bylo základní podmínkou herecké tvorby. Z pojmů, které používal – umění prožívání, umění představování, vnitřní technika prožívání, vnitřní technika ztělesňování, veřejná samota, magické kdyby, emocionální paměť, metoda fyzického jednání, gramatika herecké tvorby, tvůrčí stav toalety duše, řídicí úkol – se stala běžně užívaná divadelní terminologie.<sup>6</sup>

Lidská činnost je založena na neustálé komunikaci a koordinaci mezi sférou vnitřní a vnější. Technika herce je také založena na propojenosti projevů vnějškově viditelných a slyšitelných s těmi, které probíhají uvnitř.<sup>7</sup> Stanislavskij podobně rozděluje svou metodu na dvě základní části – vnitřní a vnější práci na sobě a vnitřní a vnější práci na roli. Vnitřní práce souvisí s psychotechnikou, která přivádí herce k inspirovanému stavu *existuji*. Je také důležité, aby svět na jevišti herce zaujal a aby v něj uvěřil, jakoby šlo o svět reálný. Pokud herec uvěří, že existuje jevištní skutečnost, jeho jednání bude přirozené. Proto zavádí Stanislavskij magické slovíčko *kdyby*, kterým si může herec pomoci v různých situacích. Dalším důležitým bodem jsou emoce, které nelze hrát, ale dají se vyvolat jen skrze představivost, fantazii a emocionální paměť. Proto je také pro herce silná a pružná představivost základem jeho herectví. Hercova emocionální paměť slouží jako „depozitář zážitků“, díky kterému si může emocionální a estetické zážitky s odstupem doby vyvolat a naprosto identicky zopakovat jednání, během kterého vznikly.<sup>8</sup> Podstatná je tedy schopnost detailně si vyvolat konkrétní vjemy, které vzpomínané pocity způsobily, zafixovat je a přesně napodobit.

Na emocionální paměť nebo také afektivní paměť (pojem spíše uváděný ve spojitosti s Lee Strasbergem) kladl zpočátku Stanislavskij velký důraz, později začal nabývat domněnky, že emoce, které jsme prožili, jsou vlastní našemu minulému já, nikoli já přítomnému. „*Přivoláme-li je vědomě, zůstane z nich jen stín, neboť rozum má*

---

<sup>5</sup> Pozn.: První Studio založil Stanislavskij roku 1905, když si uvědomil potřebu herecké dílny, kde by se měly moderní styly, které pronikaly pozvolna do ruské literatury, malířství a hudby zkoušet také na divadle. Postupně vznikala další Studia, která se stávala laboratořemi, kde se herci učili systému, a kde začínající režiséři jako např. V. Mejerchold mohli získat potřebné zkušenosti.

<sup>6</sup> MARTINEC, Václav: *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha: 2003, s. 16.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 35.

*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.*“<sup>9</sup> Proto Stanislavskij zanechal dlouhých experimentů s pamětí a zaměřil se na metodu fyzického jednání, která je dnes z celého jeho systému oceňována nejvíce. Tuto metodu také začal používat během dvacátých let při výchově herců ve Studiích.

Stanislavskij chtěl zabránit schématickému hraní. Rozčlenil tedy roli na části a hledal drobné fyzické úkony, které by herci usnadnily snáze získat pocit pravdy, což by dále vedlo ke stavu *existuji* a spontánnímu prožívání role. „*Vyhýbejte se proto na scéně šablonovitému zobrazování výsledků, ale zaměřte své opravdové, účelné a produktivní jednání k vyplnění přijatých a vzrušujících úkolů.*“<sup>10</sup> Přestože se zdají být technika emocionální paměti a metoda fyzického jednání opačné, mají stejný cíl – přimět herce, aby se obrátil k nejnaternějšímu zdroji jeho kreativity.

Metodu fyzického jednání přejímá koncem 30. let 20. století americká herečka a profesorka Stella Adler, která ji uplatňovala ve svých hereckých kurzech v New Yorku.

Pozitivní ohlas, který doprovázel hostování mchatovského souboru, vzbudil pochopitelně velký zájem o metodu Stanislavského práce – o utvářející se, dosud písemně nezformulovaný systém. Na západ od hranic sovětského impéria i za oceánem panovala k jeho uměleckému odkazu úcta a systém, jenž vypracoval, se stal základem mnohých prestižních hereckých škol.

Zde je také důležité zmínit Stanislavského žáky, kteří šířili jeho teze a ideje. Jedním z nejuznávanějších byl Jevgenij Bagrationovič Vachtangov /1883-1922/, jenž prošel kurzem Studia, kde posléze i vyučoval.<sup>11</sup> Vachtangov nebyl pouze talentovaným pedagogem moskevských Studií, ale rovněž nadaným režisérem, který se snažil nalézat nové formy a modernější poetiku inscenací. Vachtangov budoval divadlo na principu kolektivnosti a chápal jej jako jednu velkou rodinu, v níž je tvorba jedince neoddělitelně spojena s jeho životem i za stěnami divadla. Herecká výchova měla směřovat k ovládnutí nejrůznějších druhů dovedností, které si musel žák zautomatizovat, uložit do podvědomí a později z nich čerpat.

Dalším talentovaným žákem Stanislavského, jehož metoda herecké tvorby by bez podnětu systému asi nevznikla, byl Michail Čechov /1891-1955/. Patřil mezi zakládající členy Prvního studia, kde na sobě vyzkoušel rodící se systém. O jeho Hamletovi psal básník Andrej Bělyj, že byl hrán ve dvou plánech – osobním a

<sup>9</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 28.

<sup>10</sup> LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: 1978, s. 39.

<sup>11</sup> Pozn.: Třetí studio MCHATu, od roku 1921 existovalo jako Vachtangovo divadlo.

nadosobním – v neskutečné atmosféře. Bělyj popsal charakteristický rys budoucí Čechovovy metody, tzn. intuitivní zachycení celostního tvaru postavy s akcentem na rytmus, který jí dával duchovní rozměr.<sup>12</sup> Jedním z hlavních prvků jeho metody je vnořování se do akce a její atmosféry. U Čechova je vše obnaženo, nic není skryto, vše vyrazí na povrch impulzivně a prudce. Kritici ani herci sami nechápali, jakou techniku v inscenaci používá. Levicoví kritici neustále na Čechova útočili, proto se rozhodl odejít do emigrace. Působil v Německu u Maxe Reinhardta a v roce 1935 se setkal s americkým divadelním souborem Group Theatre, které podnítilo zrod Actor's Studio.

Myšlenky Stanislavského se dostaly do Ameriky nejen prostřednictvím hostování Moskevského uměleckého divadla, ale také prostřednictvím jeho žáků. Herec Richard Boleslavskij vedl v letech 1923-1930 American Laboratory Theatre (původní název je Theatre Arts Institute). Spolu s Marií Uspenskou a dalšími představili americkým hercům a budoucím propagátorům systému – Stelle Adler, Haroldu Clurmanovi a Lee Strasbergovi – systém Stanislavského, který později zpopularizovala Boleslavského kniha *O herectví – prvních šest kapitol* (Acting, the first Six Lessons, 1933). Boleslavskij chtěl vytvořit organickou skupinu herců, kteří by stejně jako herci v Rusku společně trávili veškerý volný čas, učili se kolektivní metodě a vystupovali jako ucelené těleso. Výsledkem jeho „kolektivní metody“ bylo představení *The Sea Woman's Cloak*, na kterém pracoval spolu se svými studenty deset měsíců. Mladí herci hráli postavy starých žen a mužů s tak absolutním pochopením a vcítěním se do role, že vypadali staře a velice věrohodně i bez použití jakýchkoliv masek nebo make-upu.<sup>13</sup> Bylo to představení, které inspirovalo Lee Strasberga a Stellu Adler v jejich cvičebních metodách.

### **I.1. Group Theatre**

Americký divadelní režisér Harold Clurman /1901-1980/ byl myšlenkou Stanislavského tvorby posedlý pravděpodobně nejvíc. V roce 1921 navštěvoval tento syn ruských židovských přistěhovalců v Paříži Cocteauovy přednášky a měl zde možnost zhlédnout několik představení Moskevského uměleckého divadla. Po návratu do Spojených států začal rozvíjet myšlenky francouzského divadelního reformátora a režiséra Jacquese Copeaua, jenž pojímal divadlo jako dílnu, kde se k tvořivé práci

---

<sup>12</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 50.

<sup>13</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 61.

sjednocují básník, herec a divák. Clurmana zaujala emocionální prudkost proslulého židovského herce Jacoba Adlera. Obdivoval jeho výrazný projev a především pak práci jeho dcery Stelly Adler. V Americe se na počátku století herci učili podle tradičních technik dikce, mimiky a gestiky. Často vycházeli z francouzské metody Françoise Delsarta, která ovlivňovala moderní výrazový tanec, jímž proslula především Isadora Duncan.<sup>14</sup>

Harold Clurman se svým nakažlivým entusiasmem postupně přichází s myšlenkou divadla, které by zpracovávalo nové americké hry, zobrazující rozpoložení a duševní stavy jedince, a ve kterém by vystupovala skupina herců sejitá společným tréninkem a hodnotami.

Američané se začali postupně seznamovat s ruským divadlem. Zpočátku to bylo prostřednictvím vystoupení hostujících hereckých hvězd Věry Komissarževské nebo Fjodora Šaljapina, ale rozhodující impuls přišel až s návštěvou MCHATu, který vystupoval v řadě amerických měst od ledna do června roku 1923 a také od listopadu 1923 do května 1924. Amerika tak měla možnost celou sezónu sledovat mchatovské inscenace Čechovových her nebo Dostojevského dramaturgie, kde ruští herci již naplno pracovali podle nové metody. Zvlášť se konala také speciální představení pro americké herce. Moskevské umělecké divadlo bylo úspěšné. Oliver Seyler, autor mnoha článků a monografie o MCHATu, sugestivně popsal, jak diváci během představení Gorkého hry *Na dně* spoluprožívali s postavami jejich hladovění, bolest, smutek a zoufalství. Přitom nerozuměli ani slovo z exotické ruštiny.<sup>15</sup> Na druhou stranu to několik dalších kritiků považovalo za něco degradujícího, za naprostou odchylku od pevně stanovených amerických norem, od amerického ideálu spořádaných životů.

Harold Clurman, jenž byl stejně jako ostatní překvapen působivou a přirozenou souhrou celého souboru, se zúčastnil Boleslavského přednášek. Boleslavský vycházel z první verze metody Stanislavského, všichni se řídili podle jeho příručky, která obsahuje cvičení koncentrace, emocionální paměti, jednání, charakterizace, rytmu a pozorování. Boleslavskij cvičil s žáky paměť smyslovou, pocitovou, vizuální, obrazotvornou, aby se herec mohl stát citlivým filmem, na který se zachytí co nejvíce stop životních zážitků. Žáci měli např. pět minut sledovat zápalky a poté tři minuty popisovat, co si z toho zapamatovali.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Pozn.: Tato charismatická a nekonformní umělkyně prosazovala tanec vymaněný ze strnulých forem klasického baletu. Strasberg ji obdivoval a viděl v technice jejího tance ideální uskutečnění Stanislavského vize prožívání.

<sup>15</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 65.

<sup>16</sup> Tamtéž.

Ve 20. letech 20. století v Americe již existovalo seskupení herců Theatre Guild, které se nejvěrněji přibližovalo hereckým metodám MCHATu, ovšem stále ještě nenaplňovalo veškeré Clurmanovy představy o dokonalém divadle. Ačkoli patřilo mezi nejnavštěvovanější divadla na Broadwayi, postrádalo hluboké propojení mezi hercem, divákem a samotnou hrou.

Harold Clurman a Lee Strasberg začali postupně formovat společnost, která měla ruské prameny, ale stala se výhradně americkou. V roce 1931 zakládají společně s americkou divadelní producentkou a režisérkou Cheryl Crawford laboratoř a zároveň divadlo Group Theatre, které začalo používat metodu při tvorbě inscenací. Byl to jeden z klíčových momentů růstu amerického divadla, který sjednocoval dramatiky Clifforda Odetse a Williama Saroyana, režiséra Eliu Kazana a herce Johna Garfielda a Franchota Tonea. Členové tohoto souboru byli vedoucími interprety metody, jež způsobila revoluci na americké divadelní scéně. Nová metoda hraní byla prvním systematickým tréninkem, pomocí kterého se vytvářely vnitřní dovednosti herce – smyslové, psychologické a především emocionální. V roce 1923 vyšel v Americe Stanislavského *Můj život v umění* a v roce 1936 první díl *Práce herce na sobě*. Informací začalo postupně přibývat.

Harold Clurman se stal mluvčím divadla, literárním poradcem, rozhodoval o výběru her. Cheryl Crawford se věnovala administrativě a divadelní produkci. Avšak vůdčí osobností byl jednoznačně rakousko-maďarský emigrant a obdivovatel Židovského Divadla v Lower East Side Lee Strasberg /1901–1982/.

Pro Strasberga bylo představení MCHATu ztělesněním jeho vlastního pojetí divadla – přál si utvořit skupinu herců, kteří jednoduše znázorňují své emoce. Strasberg byl přesvědčen, že Stanislavskij zformuloval nový a unikátní způsob herectví, aby podnítil a odkryl ty nejnítěrnější pocity na jevišti. Richard Boleslavskij a Maria Uspenskaja představovali pro Strasberga klíč k ruskému hereckému stylu. Vstříbal Boleslavského pojetí herce, který má dvě možnosti: buďto se naučit postavu zručně imitovat, nebo ji žít.<sup>17</sup> Tato myšlenka utvrdila Strasberga v názoru, že u herce dochází k rozpolcení se mezi vnitřní – opravdovou a vnější – umělou práci. Přednášky Uspenské zahrnovaly metodu smyslové vzpomínky na užitečné události z minulosti, cvičení koncentrace a metody tělesného uvolnění – relaxace. Strasberg si uvědomil, že je třeba systematicky zdokonalovat smyslovou a emoční techniku. S tímto přístupem by mohl

---

<sup>17</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 71.

profesor nebo režisér položit základy pro disciplinované kolektivní úsilí – přesnou kopii moskevského souboru.

Seskupení Group Theatre vybíralo herce intuitivně, bez konkurzů, prostřednictvím rozhovoru. Stejně jako zakladatelé MCHATu i oni oslovili nejdříve herce, které již určitou dobu znali – mladé herce z Theatre Guild (Morris Carnovsky, Phoebe Brand, John Garfield) a z American Laboratory Theatre (Stella Adler, Ruth Nelson, Eunice Stoddard). V Group Theatre se herci učili hlouběji pracovat na svých vnitřních životech, aby mohli oživit své postavy a naplnit tak dramatikův záměr. Strasberg se snažil najít způsoby, kterými by osvobodil herce od textu, oživil jejich představitost a přiměl je k hlubokému prozkoumání niterných pocitů. Proto rozvíjel především techniku afektivní paměti a improvizace. Improvizace sloužily k dokonalému osvojení si jednotlivých situací. Studovaly se různé životní profese a uskutečňovaly se etudy s imaginární rekvizitou. Reprodukovaly se postoje a gesta z obrazů, přičemž herci museli vycítit a předvést vnitřní atmosféru kresby.

Ze zdůraznění hercovy minulosti, což bylo nutné pro přípravu na určitou roli, Strasberg postupně přechází na práci s konkrétní situací ve hře. Etudy s afektivní pamětí sloužily k tomu, aby si herci snažili připomenout pocity a dojmy z minulosti. Strasberg tato cvičení silně přeháněl a herci se časem začali vyhrazovat proti užívání emotivní paměti. Před každým výstupem se herec musel minutu soustředit, byl vyzván k pomalému a postupnému návratu zpět, aby si tak mohl vybrat vhodnou vzpomínku z osobního života, emoce se mohly vyvolat jedině nepřímou. Napětí mezi Strasbergem a herci ale začalo postupně gradovat. Někteří herci odmítali vyvolávat choulostivé a většinou negativní vzpomínky ze své minulosti, tento postup je citově vyčerpával. „*Jakmile začneš jednat, pocítíš v sobě nový život. Bez příčiny. V našem umění nepotřebujeme příčiny.*“<sup>18</sup> Tohle byla zjevná narážka na techniku emocionální paměti, jak ji ve své Metodě interpretoval Lee Strasberg. Např. herec u Michaila Čechova má plakat bez důvodu a pokud si k pláči musí nejdříve představit smrt svého otce, je špatným hercem.<sup>19</sup>

„*Lee po nás chtěl v podstatě pořád jen práci na tom nejnítěrnějším detailu naší emotivní paměti, což bylo často bolestivé. Tímto zranil spoustu nezkušených herců a často je i od herectví odradil. Emotivní paměť způsobovala hysterii*“<sup>20</sup>, tvrdila členka Group Theatre Stella Adler, s níž se Strasberg dostával do nekonečných sporů. Herci i

---

<sup>18</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 55.

<sup>19</sup> Tamtéž.

<sup>20</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 48.

nadále respektovali Strasbergův smysl pro koncentraci, ansámblové herectví a pracovní morálku. Výrazně však opustili od užívání afektivní paměti a improvizace spojené s jejich osobním životem.

Group Theatre mělo velký význam pro vývoj amerického divadla ve 30. letech 20. století. Divadelní historik John Gassner tvrdí, že přímo ovlivnilo hru mnoha herců i na Broadwayi.<sup>21</sup> Spolu se Strasbergem zde vyrostli přední američtí režiséři Elia Kazan, Robert Lewis a Harold Clurman. Debutovali zde noví dramatici, jako např. Clifford Odets, jehož hra z roku 1935 *Čekání na Leftyho* (Waiting for Lefty) zaznamenala největší úspěch Group Theatre. Vše, na čem se divadlo podílelo dříve, bylo doslova zastíněno touto hrou. Group Theatre se chtělo orientovat převážně na současné americké hry, na nichž by mohli aplikovat svou metodu, což se jim v případě *Čekání na Leftyho* povedlo. Inscenace divadla se vyznačovaly přesnou souhrou a podobně jako v MCHATu docházelo k citovému spoluprožívání herců a diváků.

Group Theatre jakožto první přistoupilo na techniku vědomí a Metodu, zpochybnilo tak nepřirozené a standardizované herectví předváděné v komerčních divadlech. Nicméně postupně začala tato skupina nadějných lidí ztrácet svůj umělecký záměr a účinek. Tento kolektivní experiment nikdy doopravdy nefungoval. Členové se neustále hádali kvůli politice, penězům, herecké metodě, třídním rozdílům apod. Lee Strasberg a Cheryl Crawford rezignovali. Většina herců odešla do Hollywoodu, kde dostávali převážně malé a nezajímavé role. Více se uplatnili pouze John Garfield a Franchot Tone.

Přestože se Group Theatre v roce 1941 úplně rozpadlo, jeho duch se zachoval, ať už to bylo prostřednictvím Stelly Adler, která učila na své konzervatoři Stella Adler Conservatory of Acting, Strasbergova Institutu v New Yorku a Los Angeles nebo prostřednictvím Actor's Studio, v němž byly skloubeny ideály jak Group Theatre, tak Stanislavského.

### **I.3. Dramatická dílna Erwina Piscatora**

S příchodem emigrantů do Ameriky se zformovaly různé divadelní skupiny a názory na předváděnou hereckou činnost nových tvůrců. Přibližně ve stejné době byl v Evropě jedním z největších divadelních experimentátorů Erwin Piscator /1893-1966/, německý avantgardní režisér a vedle Bertolda Brechta jeden z prvních představitelů

---

<sup>21</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000.

„epického divadla“.<sup>22</sup> Myšlenka, kterou vyvolalo již divadlo Group Theatre – vytvořit místo, kde by se shromažďovali divadelní nadšenci a herci – se naplnila během 40. let v Dramatické dílně Erwina Piscatora v New Yorku (Dramatic Workshop of the New School for Social Research, 1939-1951). Bez Piscatorovy dílny by Actor's Studio nevzniklo. Jejími žáky byli mimo jiné autoři jako Tennessee Williams či Arthur Miller nebo pozdější zakladatelé Living Theater, Julian Beck a Judith Malinová. Piscator do své dílny přizval Lee Strasberga, Sanforda Meisnera a Stellu Adler, aby u něj vedli názorově odlišné kurzy. On sám učil řadu mladých herců – např. Roda Steigra, Maureen Stapleton, Marlona Branda, Montgomery Clifta – své vlastní teorii objektivního herectví (tito herci později přešli do Actor's Studia). Piscator kladl větší důraz na gestikulaci, na vyjádření myšlenek, ne emocí. Respektoval Čechova i Stanislavského, ale cítil, že „jeho doba“ vyžadovala něco jiného. Po první světové válce byl doslova obklopen smrtí, což formovalo jeho smýšlení o divadle. Bojoval proti sentimentalitě a buržoazní mentalitě romantických a realistických divadel.

Piscator a Strasberg neustále polemizovali o Metodě, objektivním herectví a Brechtovi, jehož práci Strasberg v té době považoval za chybnou a postrádající lidský rozměr.<sup>23</sup> Piscator očekával od herce, že bude atletem, über-umělcem, který zvládne naprosto vše. Od Čechova až po gymnastiku. Odmítal herecké omezení a veškeré jeho hranice. Herci, kteří se omezovali pouze na realistické hraní, se blokovali. Piscator nadevše věřil v režiséřské divadlo. Sebe viděl jako hlavního dirigenta obklopeného sborem perfektně vytrénovaných muzikantů, kteří hrají na jeho povel.<sup>24</sup> Brzy bylo evidentní, že Piscatorovo režiséřské divadlo a Group Theatre se supersenzitivními herci budou v neustálém rozporu. Strasberg a Adler proto opouštějí Dramatickou dílnu a zakládají své dílny a instituty. Piscator určitě patří mezi spojovací článek Group Theater a Actor's Studia, který však bývá často opomíjen.

---

<sup>22</sup> Pozn.: Divadlo, které staví do popředí vyprávěný epický příběh bez zdůrazňování výrazných dramatických konfliktů.

<sup>23</sup> HETHMOND, Robert H.: *Strasberg at the Actors Studio – Tape-Recorded Sessions*. New York: 1991.

<sup>24</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002.



## II. Actor's Studio

Actor's Studio bylo založeno v roce 1947 třemi bývalými členy Group Theatre a mělo sloužit jako laboratoř pro padesát mladých talentovaných herců, v níž by mohli spolu s dramatiky a režiséry řešit veškeré nápady, myšlenky a experimentovat s projekty a hereckými technikami, daleko od tlaku komerčních produkcí. Narozdíl od Group Theatre mělo velice skromné začátky.

Cheryl Crawford, Elia Kazan a Boby Lewis shledali, že herci nemají v New Yorku žádné prostředí, kde by mohli rozvíjet své umělecké řemeslo. Crawford v té době produkovala muzikál *Brigadoon*, což byl nejkomerčnější hit její kariéry, a Kazan patřil mezi nejzajímavější mladé divadelní režiséry v New Yorku s velice pozitivními kritikami za režii divadelní hry *Všichni moji synové* (*All My Sons*, 1947) Arthura Millera.

Přestože Actor's Studio sdílelo stejnou loajalitu vůči Stanislavskému jako Group Theatre, bylo ve některých bodech zásadně odlišné. Group Theatre školilo herce, ale především produkoval inscenace, kdežto Actor's Studio bylo formováno jako pracovní dílna pro profesionální herce, dramatiky a režiséry, v čemž tkvěla jeho originalita.

Vše začalo velice pozvolna, v soukromí, nepřístupné pro nezasvěcené lidi, přesto si Studio velice brzy získalo výbornou pověst v divadelních kruzích. Záměrem byla nenáročnost a skromnost, učitelé pracovali se svými herci prakticky v jedné místnosti. Skupina se postupně přesouvala ze soukromých bytů, školních tříd a zkušeben různých divadel, než se definitivně usadila ve starém metodistickém kostele na západní 48. ulici v New Yorku v září roku 1947.

Kazan si přál vychovat novou generaci herců, které by mohl kdykoliv povolát na scénu. Proto Studio nabídlo hned dvě třídy – pokročilou, vedenou Robertem Lewisem, a třídu pro mladší, méně zkušené herce, kterou vedl Elia Kazan. Kazan hned na začátku nastínil parametry – on osobně chtěl herce režírovat a vést, nikoliv je učit. Upřednostňoval improvizaci, často vyzýval herce k bezprostřednosti a spontánnosti. Nechával je vytvářet libovolné pohyby a žádal, aby je zdůvodnili. Pro udržení v pohotovosti a rozšíření jejich vynalézavost neustále měnil taktiky a zbavoval se konkrétností. Kazan společně s Lewisem začali postupně Studiu představovat Stanislavského tak, jak jej interpretovalo Group Theatre – důraz byl kladen více na cvičení než na práci se scénou, jak tomu bylo v pozdějších letech. Systém v MCHATu byl nicméně praktičtější – během dne zkoušeli herci a Stanislavskij konkrétní hru a

večer ji pak převedli na scénu, kde aplikovali své studiové odhalení a zjištění přímo v představení. Oproti tomu sezení Actor's Studia, které se neúčastnilo žádných produkcí, probíhala v určitém vakuu, práce byla samoúčelná.

Kazan patřil v té době mezi nejžádanější režiséry v New Yorku a Hollywoodu, nemohl si tudíž dovolit být zaměstnán v Actor's Studiu na plný úvazek. Lewisův záměr vytvořit ze Studia produkční společnost se setkal se značným nesouhlasem ostatních, proto po roční činnosti ze Studia odešel. Kazan je proto nucen najmout další režiséry – Daniela Manna a Martina Ritta. Studio ale stále postrádalo výraznou osobnost, která by se mu mohla věnovat naplno. Proto v roce 1949 oslovuje svého učitele z Group Theatre, Lee Strasberga, aby se věnoval začínajícím dílnám.

Strasberg nevedl klasické přednášky, ale sezení, na kterých hercům předával své zkušenosti. Nemluvil o sobě jako o učiteli, nýbrž jako o moderátorovi, jenž projednává všechny problémy související s herectvím. Studio nepojímal jako školu, nýbrž jako laboratoř pro herce, kteří už měli zažitou práci s hlasem a tělem a kteří byli připraveni vyzkoušet vnitřní práci na sobě samých. Strasberg měl mimořádnou schopnost pozorovat a analyzovat práci herce s naprostou objektivností a přesností. Vždy upřednostňoval zcela individuální přístup. Znal detailně herecké metody Vachtangova a Mejercholda, sledoval divadlo Piscatora i Brechta. V průběhu let se Actor's Studio stalo jeho doménou, kde působil téměř třicet pět let. Pod jeho uměleckým vedením, které mělo velký vliv jak na divadlo, tak na film. Actor's Studio zpopularizovalo revoluci amerického herectví a postupně vybudovalo moderní styl, jenž je pojímán jako specificky americký.

## **II.1. Strasbergova Metoda**

Strasberg, jenž se připojil k Actor's Studiu v roce 1949, se postupně stal jeho vůdčí osobností. Začal zde vyučovat vlastní verzi systému, známou pod názvem Metoda. Zájem herců byl obrovský a postupně se zvýšil na 350 členů. Bohužel představa, že Metoda může vést k úspěchu, vyvolala vlnu zjednodušených verzí a interpretací, které mnozí zcela neproškolení učitelé přednášeli na svých čerstvě otevřených školách. To vyvolávalo kritický postoj vůči Metodě a vše se vyostřilo v 60. letech nástupem nové divadelní generace, nadšené divadlem Bertolda Brechta a Antonina Artauda. Nicméně Strasberg byl velice odhodlaný a boj s kritikou nebo konkurencí nijak nezměnil jeho postoj k Metodě.

Jeho seance se konaly dvakrát týdně a mohli je sledovat i diváci z řad studentů nebo novinářů. Často přicházeli herci působící na Broadwayi, kteří byli znechuceni hraním stovek repríz jediné role a v Actor's Studiu se mohli oprostít od mechanismů komerce a úspěchu. Seance probíhaly vždy ve stejném duchu – herci nejdříve předvedli scénu z určité hry, vyjádřili svůj záměr a rozpoutali veřejnou diskuzi, v níž postupně přejímal hlavní slovo Strasberg, jakožto moderátor zhlédnutého jednání. Narozdíl od uzavřených Studií MCHATu to byl spíše otevřený soukromý workshop podle Strasbergovy zásady, „že *herecká kariéra se vyvíjí veřejně, zatímco jeho umění vzniká v soukromí*“<sup>25</sup>.

Hlavním cílem Metody bylo odblokování překážek, a to především různých negativních návyků při hraní rolí a vyhledávání cest k vlastní spontaneitě a emocionalitě. Strasberg rozšířil Stanislavského odstraňování hereckých manýr o odstraňování překážek nejen divadelních, ale i těch, které získal herec ve svém životě (např. v dětství). V souvislosti s Metodou se mluvilo o Freudově psychoanalýze, z níž se v té době hodně vycházelo.<sup>26</sup> Strasberg hojně využíval psychoanalýzy a dá se říci, že tedy „léčil herce pro divadlo“, což mu často americká kritika vyčítala. Přitom jakožto učitel herectví pouze uvolňoval spontaneitu pro hru fiktivní role. „*Hercova uvolněná spontánnost je regulována uměle vytvořenými okolnostmi /rolí apod./, zatímco v životě je spontánnost regulována jiným a méně určitým způsobem /společenskými vztahy, mravními normami atd./*“<sup>27</sup>

V Actor's Studiu se stejně jako v Group Theatre kladl důraz především na rozvoj afektivní paměti. Strasberg vedl cvičení, která se dělila na fyzická a psychická, obě začínala uvolněním. Snadněji dosahoval herec uvolnění fyzického, při němž hledal komplexní polohy uvolnění celého těla. Psychickým uvolňováním herec ovládal svá centra na spáncích, u kořene nosu směrem k víčkům, kolem úst a na šíji. Pro uvolnění bylo důležité zaměřit svou pozornost na určitý objekt, který musel herce silně zaujmout. Podkladem pro cvičení byly také etudy z běžného života, např. čištění zubů, uklízení pokoje. Po důkladném rozcvičení následovala práce s afektivní pamětí.

Strasberg dělil afektivní paměť na smyslovou a emocionální. Skrze smyslové vjemy a vzpomínky, evokací konkrétních představ objektů a okolností nějaké minulé

---

<sup>25</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 68.

<sup>26</sup> Pozn.: V roce 1920 začala vycházet přepracovaná vydání Freudových psychoanalytických knih a jejich překlady do jiných jazyků. Jeho myšlenky objevili vzdělanci mimo psychologii či psychiatrii - umělci a literáti. Freudovy teorie a metody byly nejdříve velmi kontroverzní, později velmi módní. Sigmund Freud ovlivnil celou evropskou a posléze i americkou kulturu mezi válkami (především surrealistickou linií).

<sup>27</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 69.

události, verbalizací toho, jak vypadá tvar šálku nebo křesla, jaká je vůně kávy, kterou herec kdysi popíjel, tzn. retrospektivně a nikoliv projektivně jako u metody fyzického jednání Stanislavského, mělo dojít k nastartování a návratu pocitu, který člověk prožívá doma při pití kávy.<sup>28</sup> Bylo nutné, aby se herec přitom soustředil na smyslové objekty, nejen na samotnou emoci. Až prostřednictvím soustředění se na objekty se mohl dostat do žádoucího emocionálního naladění. Strasberg chápal moment připomínání si situací ze života jako důležitý impuls, bez kterého byla hra herce téměř bezcenná. Samozřejmě taky záleželo na odlišné psychice každého z herců. Při práci na vnitřní technice se musela respektovat odlišnost a rozdílnost mentality jednotlivců – odlišnost temperamentů, senzibilita, různost zážitků, které postavu formovaly, ale i různost nových prožitků, které poznamenávaly každodenní zkoušení či představení. Strasberg často varoval herce, aby používali afektivní paměť jen pokud je to nezbytně nutné, stejně tak jako Stanislavskij ji doporučoval používat jen v momentech nesnází.

V roce 1957 zavádí Strasberg tzv. *private moment* /okamžik soukromí/, který se postupně stává nejčastěji kritizovaným a diskutovaným článkem *Metody*. Strasberg zde opět vychází ze Stanislavského a velmi osobitě interpretuje jeho veřejnou samotu.<sup>29</sup> Strasberg vycházel z rozlišení herců na dvě skupiny. První skupinu tvořili herci, již neměli naprosto žádné zábrany předvádět důvěrné situace z vlastního života, a druhou skupinou byli ti, kteří se v takových situacích okamžitě zablokují a stanou se nepravdivými. Proto byla cvičení důležitá především pro druhou skupinu herců, „kteří si vytvářeli bariéry mezi osobním /co herec dokáže sdělit z vlastní zkušeností/ a soukromým /co si ukrývá v tajemství svého pokoje/ chováním.“<sup>30</sup>

Strasberg se snažil o minimalizaci rozdílů mezi hercem a člověkem, mezi jeho chováním doma a na jevišti. Hercům bylo umožněno vytvořit si z divadelního (studiového) prostředí prostředí osobní – mohli si na jevišti rekonstruovat svůj vlastní pokoj prostřednictvím rekvizit (vlastní knihy, obrazy, desky...), tak mohli snadněji předvádět vše, co byli zvyklí vykonávat o samotě, a stávali se mnohem přirozenějšími. Stírání rozdílů mezi jevištní a životní skutečností se stalo předmětem mnoha kritik Strasbergovy *Metody*. Angličtí herci do jednoho odsuzovali *Metodu* a Strasberg

---

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> Pozn.: Herec na veřejném místě odhaluje ty nejniternější prožitky vlastního života, plně si uvědomuje, že je při tom sledován divákem, ale přesto propadá pocitu, jako by byl v nejhlubším soukromí a jeho jednání je věrohodné.

<sup>30</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 72.

odpovídal kritikou zděděné konvenčnosti jejich hry: „*Mnoho herců se dnes chová jako herci 17. století a ne jako dramatické postavy 17. století.*“<sup>31</sup>

Kritiky ale převážně nesouhlasily s nadměrnou identifikací hercovy osobnosti s dramatickou postavou.<sup>32</sup> Bylo těžké rozpoznat, zda diváci přišli na Marlona Branda nebo na postavu Stanley Kowalského z Williamsovy *Tramvaje do stanice Touha*. Kritiky přicházely také od příznivců Stanislavského a MCHATu. Stella Adler, Sanford Meisner a Robert Lewis se ostře vymezovali vůči Metodě a Strasbergovi. Robert Lewis vnímal Metodu jako určitý druh šílenství, nepovažoval ji za univerzální přípravu k herecké tvorbě. Stella Adler vedla na začátku žáky spíše k analýze dramatických textů a hledání obecnějších situací, uplatňovala systém Stanislavského nejen na současné, ale i na klasické hry. Strasbergovu techniku afektivní paměti vnímala jako introvertní metodu, která vedla ke kultu já, charakteristického pro Ameriku 50. let. „*Jsme už přesyceni psychologickými interpretacemi o prožívání a informacemi o nitru. Herci přitom předvádějí prožitek v nezformovaném tvaru. Ale co je ještě horší: herec neprožívá sebe, ale oficiální představu prožitku, kterou vytvořili psychiatři armády, vězení a nemocnic.*“<sup>33</sup>

Americký herec a profesor Sanford Meisner vyzdvihoval autenticitu prožívané situace a současně připravoval půdu pro mladou generaci, která začala zdůrazňovat hercovo osobní stanovisko. Ale právě díky těmto kritikám a mnoha komplikovaným diskuzím si mohlo americké divadelní jádro definovat řadu nových problémů v herecké tvorbě a výchově. Práce se smysly a vnitřní podstatou Metody vytvořila mezi herci a Strasbergem silnější pouto. Při práci na sobě odložili své emoční a fyzické bloky. Spíše než přípravě představení se věnovali odhalování svých duší. A v tomto ohledu se Strasberg stal jejich zpovědníkem a náhradním terapeutem.

## II.2. Actors Studio Theatre

Přestože Actor's Studio nepůsobilo jako produkční skupina, stále častěji se zaobíralo myšlenkou divadla. Studio mělo umělecký a produkční záměr – vytvořit

---

<sup>31</sup> HETHMOND, Robert H.: *Strasberg at the Actors Studio – Tape-Recorded Sessions*. New York: 1991, s. 313.

<sup>32</sup> Pozn.: *Dramatická postava* je postava napsaná, je tvořena souborem znaků, které sděluje divákovi na základě scénáře, její akce jsou nezbytné pro fabuli. *Hereckou postavou* je pak chápán výsledek hercovy tvůrčí činnosti, jeho předvádění a hraní, jeho ztvárnění dramatické postavy. Zde je důležitý také pojem *Dramatická osoba*, která vytváří divákům celkový dojem z herecké postavy a dramatické postavy, modifikovaný vlastní zkušeností, sympatiemi a asociacemi.

<sup>33</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000, s. 74.

kontrast ke komerční broadwayské monotónní tvorbě – již od svého založení v roce 1947. V březnu 1963 se konala první produkce Actors Studio Theatre, jednalo se o hru *Podivná mezihra* (Strange Interlude), ve které její autor, americký dramatik Eugene O'Neill použil metodu proudu vědomí a vnitřních monologů a za kterou později obdržel Pulitzerovu cenu. Této hře však předcházelo ještě pár úspěšných projektů.

Zcela první veřejná produkce, jež demonstrovala metody Studia, se konala na podzim roku 1948 pod vedením Elii Kazana, který zrežíroval hru *Sundown Beach* autorky Bessie Breuer. Přestože většina kritiků hru zpochybňovala, uvědomovali si citlivost celého souboru. „Všichni zde mluvili naprosto stejnou uměleckou řečí.“<sup>34</sup> Kritici později nazvali hru, která poukazovala na psychické problémy válečných veteránů a jejich manželek, „emočním vaudevillem.“

Další studiový projekt, *End as a Man* (1952), vznikl úsilím mladého ambiciózního režiséra Jackea Garfeina. Strasberg se ke všem produkcím stavěl po celou dobu velice nedůvěřivě. Hra *End as a Man* byla výborně přijata a Garfein ji tak mohl přesunout do off-broadwayského divadla Theatre de Lys. Clifford Odets a Elia Kazan byli nadšeni, avšak kromě nich nikdo z vedení Studia nepodpořil Garfeina v jeho myšlence Actor's Studia jakožto divadla. Hra, plná potrhých postav, jež vycházejí z románu Caldera Willinghamama a prostředí armádní školy, měla tak výborný ohlas, že se ji producenti rozhodli přesunout na jeviště standardních broadwayských divadel.

Actor's Studio uvedl na veřejnost do třetice jeho člen, Michael Gazzo, jenž přišel se srozumitelným námětem a po hercích vyžadoval pouze improvizaci, jejímž prostřednictvím by se měl příběh dotvořit sám. Znovu se setkáváme s válečným veteránem, který je závislý na drogách a snaží se to utajit před milovanou ženou. Na hercích bylo, aby dotvořili celistvost příběhu, který zrežíroval pod názvem *A Hatful of Rain* Frank Corsaro. Strasberg, jenž se vymezoval vůči myšlence Actor's Studia jakožto produkujícího divadla, opět vzdoroval veškerému úsilí uvést hru na veřejnost, ale Kazan a jeho skupina příznivců si prosadila svou. Hra byla uvedena v roce 1955 na Broadwayi. *A Hatful of Rain* nabízela divákům k zhlédnutí všechny typické znaky a prostředky Studia. Problémové rodinné drama odehrávající se v činžáku a postavy plné úzkosti – to bylo něco, s čím se mohli identifikovat. „Narozdíl od *Sundown Beach* a *End as a Man*, které byly pojaty spíše jako cvičení herců, *A Hatful of Rain* byla plně kvalifikovanou hrou, prvotřídním příkladem amerického naturalismu, stylu 50. let.“<sup>35</sup> Michael Gazzo dále pokračuje s hrou *Night Circus*, kterou se také snaží nechat dotvořit improvizací

---

<sup>34</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 250.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 253.

herců, ale už nemá takový úspěch. Posledním pokusem o veřejnou produkci byla hra Seana O'Caseyho *Jen jeho stín* (Shadow of a Gunman), opět v režii Jacka Garfeina. Jedná se o ansámblovou hru, drama izolované skupiny lidí – obyvatelů studeného Dublinu, jejichž život je poznamenán neustálými boji mezi I.R.A. a Brity. „*Je to velice náročná hra, O'Caseyho dialogy oplývají lyrickou irskou intenzitou, které jsou vcelku odlišné od psychologické intenzity jiných amerických her, na které se specializoval Garfein.*“<sup>36</sup> Drama *Jen jeho stín* se vyvinulo ve studiový projekt s možnostmi závěrečné produkce. Bohužel stávka novinářů a ubývající zájem veřejnosti donutily tvůrce ukončit produkci hry, jež byla po celou dobu doprovázena hádkami a neshodami mezi Strasbergem a Garfeinem.

Mezi další hry Actors Studio Theatre patřily *Marathon 33* (1963), *Dynamite Tonight* (1964), *Baby Want a Kiss* (1964) s Paulem Newmanem a Joanne Woodward v hlavních rolích, *Blues for Mister Charlie* (1964) a poslední produkcí, jež se stala událostí sezóny, byly Čechovovy *Tři sestry* (Three Sisters, 1964). Divadlo se krátce nato ocitá ve finanční krizi. Jedinou inscenací, která přinesla zisk, byla hra *Baby Want a Kiss*.

Po dvou sezónách a šesti produkcích se Actors Studio Theatre definitivně uzavírá. Členové Studia dávají vinu špatnému načasování (měli začít již v padesátých letech), vnitřním sporům, nedostatku financí a příliš velké konkurenci. Edward Albee tvrdil, že jediný, kdo byl zodpovědný za uzavření divadla, byl jeho umělecký režisér Lee Strasberg, jenž neměl cit pro obchod a neuměl divadlo řídit.<sup>37</sup> Většina členů Actor's Studia s tímto tvrzením souhlasila.

### II.3. Současné Actor's Studio

Actor's Studio zažívalo svůj vrchol bezesporu v 50. letech, kdy začali Marlon Brando a James Dean přijímat filmové role a Kazanovy filmy se staly synonymem studiového herectví. Během sezóny 1957 a 1958 Studio zavedlo dramatické oddělení Playwrights Unit. Dramatiky vedli Clifford Odets, Robert Anderson, Molly Kazan a další. Později bylo založeno režisérské oddělení Directors Unit, které vedl Strasberg a po jeho smrti Arthur Penn. V roce 1962 Studio zřídilo oddělení, které se věnovalo převážně produkci – The Actors Studio Theatre, které ovšem nemělo dlouhé trvání.

---

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 255.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 301.

Roku 1967 byla založena pobočka na západním pobřeží v Los Angeles, kde figurovali umělečtí režiséři Mark Rydell a Martin Landau. Ellen Burstyn, Harvey Keitel a Al Pacino nyní vedou pobočku Actor's Studio v New Yorku. I nadále jde o neziskovou organizaci, která se specializuje na práci s hercem, dramatikem a režisérem a snaží se rozvíjet jejich talent. Velice populární byly např. taneční kurzy, které vedla Anna Sokolow, jazykový projev Alice Hermes a v letech 1957 až 1958 nabídl své kurzy techniky jevištního pohybu Etienne Decroux. Početnou účast měly rovněž kurzy Sophie Delzy, která zde v šedesátých letech vyučovala umění čínského divadla.

I po Strasbergově smrti roku 1982 je Actor's Studio velice úspěšné a prosperující. Patří mezi nejstarší, nejdůležitější a zároveň nejkontroverznější divadelní organizace v historii USA. Mezi nejproslulejší herce Studia patří Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Joanne Woodward, Shelly Winters, Karl Malden, Al Pacino, Ellen Burstyn, Robert De Niro, Sidney Poitier, Dustin Hoffman, Jane Fonda, Harvey Keitel, Marilyn Monroe, Paul Newman, Jack Nicholson, Steve McQueen, Faye Dunaway, Christopher Walken. V současné době má přes tisíc členů. Důležitou skupinu v Actor's Studiu tvořili moderátoři, kteří úzce spolupracovali s herci, vedli a komentovali jejich výstupy. Výtečnými moderátory byli např. Elia Kazan, Martin Landau, Sydney Pollack, Christopher Walken a Shelly Winters.

V roce 1994 Actor's Studio zřizuje ve spolupráci s New School University in New York City vzdělávací program Actors Studio Drama School, kde je možno dosáhnout akademického titulu MFA (Master of Fine Arts).



### III. Stella Adler

Stella Adler /1901-1992/ pocházela ze židovsko-americké rodiny s významnou hereckou tradicí. Jako učitelka herectví ovlivnila řadu známých osobností, mezi které patřil i Marlon Brando. Roku 1934 měla jako jediná z amerických herců to štěstí spolupracovat týdně přímo se Stanislavským v Paříži. V té době se jeho teorie již významně rozvinuly.

Stanislavskij pomáhal Stelle Adler v práci na její roli a soustředil se spíše než na emotivní paměť na danou situaci hry. V první fázi kladl důraz na analytickou práci a přímější cestu k prožívání využitím emocionální paměti, ale od 20. let 20. století dával přednost provádění konkrétních fyzických úkonů, přejímal podněty rytmiky nebo používal techniky improvizace.<sup>38</sup> Pravdu bylo třeba hledat ve hře samotné a ne v hercově osobní minulosti. Stanislavského metoda fyzického jednání se nejdříve věnovala vnější linii role, sestavovala ji ve sledu akcí, což mělo herce dostat až do vnitra podvědomí postavy. S novými zkušenostmi se Stella Adler vrátila zpět a vystoupila ostře proti Strasbergovi, kterému se tímto zcela odcizila část souboru.

V roce 1949 si Stella Adler otevřela vlastní školu, v níž učila a rozvíjela právě techniku fyzického jednání. Její herecké studio Adler Studio of Acting (dříve Stella Adler Conservatory of Acting) patří mezi nejvýznamnější herecké školy v New Yorku. Nabízí širokou škálu hereckých kurzů a programů a kombinuje poznatky a zkušenosti Stelly Adler ze Židovského divadla, Group Theatre, Broadwaye, Hollywoodu a Stanislavského postupy. Mezi studenty se řadí např. Marlon Brando, Robert De Niro, Warren Beatty, Elaine Stritch, Harvey Keitel a další. Nejvýznamnější tvůrčí éra Adlerové spadala do období 30. let dvacátého století, kdy působila v Group Theatre, experimentální společnosti, kterou založili Harold Clurman, Lee Strasberg a Cheryl Crawfordová. Pravidla hraní Stelly Adler se točily kolem koncentrace, zájmu o detail a kolem vytvoření specifického fyzického jednání postavy. Její technika je založena na myšlence, že herec nesmí používat vzpomínek z minulosti, aby si tak vytvořil emoce, raději by měl používat dané okolnosti. Tvrdila, že „*pravda každého jedince vězí pouze v jeho představivosti*“<sup>39</sup>.

Umění, architektura a móda určité éry byly rozhodujícími faktory k vytváření tehdejší role. Na svých seminářích nepracovala s dramatickými texty, používala

---

<sup>38</sup> HYVNAR, Jan: *Herecké metody a techniky*. Praha: 2004, s. 110.

<sup>39</sup> FROME, Shelly: *The Actors Studio – A History*. Jefferson: 2005, s. 78.

improvizaci a cvičení, která uvolnila hercovy zábrany. Nestavěla se k metodám a technikám herectví nijak dogmaticky. Její „systém“ se spíše soustředil na zajištění potřebného tréninku nadějným hercům, na to, aby mohli rozvíjet svou neomezenou představivost a disciplínu. Učila herce respektovat vlastní myšlenky a ideály, přinášet do hry své hledisko, poslání. Jen tímto se herectví mohlo stát vzrušujícím a živým. Základním materiálem pro tvorbu herce měl být on sám, jeho tělo a duše. Měl by poznat sebe samého až do hloubky. Hercova představivost musela být tím nejmocnějším zdrojem, z něhož by při hraní čerpal. „*Nehrajte. Jednejte*“, takto znělo motto herečky a učitelky Stelly Adler.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Tamtéž.

#### IV. Metoda a film : rebelové Brando a Dean

Strasbergův znamenitý herecký výkon ve filmu Francise Forda Coppoly *Kmotr II* (The Godfather: Part II, 1974), ve kterém uplatňuje svou hereckou metodu a dokonale se vyhýbá veškerému klišé, podává definitivní důkaz toho, co bylo zřejmé již od založení Actor's Studia – že Metoda je především filmová technika. Strasbergův kladný vztah k filmové kameře podtrhuje fakt, že mezi nejtrvalejší příspěvky v historii amerického herectví řadíme právě filmové výkony herců rekrutovaných z Kazanova Actor's Studia.

V americkém filmovém herectví se setkáváme s prokazatelnou "Studiovou linií" herců, již sdílejí společné herecké prvky. Linie, která sahá od Johna Garfielda a Montgomeryho Clifta po Marlona Branda a Jamese Deana, od Paula Newmana a Steve McQueena až po Dustina Hoffmana, Al Pacina, Roberta De Nira, Roberta Duvalla a Jacka Nicholsona a která je na druhé straně zastoupená i řadou hereček – jako např. Julie Harris, Geraldine Page, Shelly Winters, Ann Bancroft, Lee Grant a Kim Stanley k Ellen Burstyn, Sandy Dennis a Shirley Knight.

Vzhledem k tomu, že Studio zdědilo po seskupení Group Theatre zřetelný pohrdavý postoj vůči filmovému průmyslu, je vcelku paradoxní, že opravdová seberealizace studiového hereckého stylu dospěla k dokonalosti spíše ve filmu než na jevišti. Herci z Group Theatre, kteří se zavázali experimentu Harolda Clurmana, pohlíželi na film jako na masově vyráběný produkt, který neměl s hereckým uměním nic společného. Naštěstí ani Strasberg, natož Kazan nesdíleli Clurmanův neústupný postoj k filmu. Kazan, jakožto spoluzakladatel Actor's Studia, byl v té době již uznávaným divadelním a především filmovým režisérem, cestujícím mezi New Yorkem a Hollywoodem, a Strasberg si jasně uvědomoval praktičnost filmu, jenž umožňoval hercům mnohem atraktivnější a lépe placenou práci. Větší část herců se pochopitelně přiklápěla k divadlu jako k umělecké instituci, jež jim zajistila určitou důvěryhodnost. Přesto se Actor's Studio proslavilo až díky filmovým hvězdám, které z něho vytvořily pojem.

Mezi dva nezapomenutelné momenty v historii amerického herectví patří určitě Stanley Kowalski ztvárněný Marlonem Brandem v *Tramvaji do stanice Touha* (r. E. Kazan, 1951) a James Dean představující Jima Starka v *Rebelu bez příčiny* (r. N. Ray, 1955). Brando a Dean předznamenalí svou přirozenou dravostí a smyslností revoluci

v oblasti hereckého stylu. Oba působili velice nepředvídatelně, bezprostředně, intuitivně ale především věrohodně. Vypadali mnohem opravdověji oproti svým předchůdcům a jimi užívaný herecký styl se stal velkým inspiračním zdrojem pro jejich nástupce. Úspěch herců Branda a Deana přinesl Actor's Studiu slávu, kterou by nikdy nepocítilo tak intenzivně, pokud by herci vystupovali pouze na divadelní scéně. Zde se nabízí dvě zásadní otázky: v čem spočívala Brandova a Deanova výjimečnost a jak moc promítli do svých hereckých výkonů Metodu Lee Strasberga?

Herecké hvězdy velkého formátu jako Clark Gable, Gary Cooper, Spencer Tracy a Humphrey Bogart byli pokaždé nejvíce oceňováni za svou přirozenost. Jejich hraní bylo spíše instinktivní, zdánlivě bez jakékoliv techniky, postrádající rétorický ráz mluvy, která byla tradičně spjata s divadlem.

Lehkost, s níž vystupoval Brando i Dean před kamerou, a kouzlo, kterým dokázali vytvořit dokonalou iluzi skutečných postav, nebylo tedy ničím novým. To, co přidali do svého herectví, byla převratná náruživost a intenzita, díky níž vypadali na plátně mnohem živěji. Jejich realistické ztvárnění postav bylo hlubší, komplexnější a mělo více poloh. Byli to strhující neurotici, z kterých vyzařovala přirozená sexualita. Jejich emocionalita se zdála být komplikovanější a zranitelnější, nezrocená a androgynií zároveň. Pohyby a gesta měli přirozené a nenucené, hlasový projev připomínal kvalitou spíše opravdové lidi než školené herce. Právě jeden ze znaků, který Branda proslavil ve filmech *Tramvaj do stanice Touha* (1951) a *V přístavu* (1954), byl jeho zastřený a huhňavý hlasový projev. Stejně tak se mluvilo o nezřetelném a unylém středozápadním akcentu Deana. Společný nesrozumitelný vyjadřovací styl, kterým se částečně proslavili, se stal znamením toho, že slova byla pouze nedostačujícím sdělením pro spleť jejich vnitřních pocitů. Bojem se slovy a jazykovým vyjadřováním – což se později stalo znakem tehdejší generace – nám v podstatě dávali najevo, že jejich pocity jsou tak hluboké, že se nedají vyjádřit pouhými slovy. Filmové postavy Terryho Malloye (*V přístavu*) a Jima Starka (*Rebel bez příčiny*) těžko nacházely dostačující slova, kterými by dokázaly vyjádřit celkovou spleť svých niterných pocitů.

Brando a Dean byli členové Actor's Studia hned zpočátku jeho založení v roce 1947. Z větší části byli tedy vystaveni Metodě, kterou vyučoval Kazan, a preferovali výuku vedenou Stellou Adler.

Brando ztvárnil roli Stanley Kowalského (*Tramvaj do stanice Touha*) nejprve na jevišti – a to v době, kdy se teprve Actor's Studio začínalo formovat. On sám často

Metodu bagatelizoval, přestože byl Strasbergovi za jeho pomoc při uchopení role značně zavázán. Těžko snášel autority a především diktátorství, ke kterému se Strasberg opětovaně uchýloval. Koncem 40. a počátkem 50. let se na hodinách objevoval jen velmi sporadicky. Stejně tak si i Dean udržoval jistý odstup. Byli to jedni z mála herců, kteří těžce nesli Strasbergovu ostrou kritiku. Členové Actor's Studia se shodli na tom, že *„Brando by zůstal Brandem i přesto, že by žádné Studio nikdy neexistovalo. Lee samozřejmě pomáhal talentovaným hercům rozvíjet jejich talent, ale rozhodně z nich neudělal filmové hvězdy. To, že Actor's Studio vytvořilo Branda nebo Deana, je jednoduše pouhý mýtus. Kazan byl tím, kdo je objevil.“*<sup>41</sup> Nicméně jména těchto dvou herců se stala nedílnou součástí Actor's Studia a jejich práce je ukázkovým stylem amerického moderního herectví 50. let.

---

<sup>41</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 296.

## V. Herec Marlon Brando

„Sláva byla a je prokletím mého života a býval bych se bez ní obešel.“<sup>42</sup>

Marlon Brando se narodil 3. dubna 1924 v Omaze (stát Nebraska) jako třetí dítě výrobce chemických přípravků a ochotnické herečky. Celý život byl pod silným vlivem své matky-alkoholičky a krutého otce, jenž ho přihlásil na vojenskou akademii v minnesotském Faribaultu, kde se měl naučit disciplíně, ale odkud byl záhy vyloučen. Krátce poté pracoval půl roku jako dělník, než se rozhodl následovat své dvě starší sestry do New Yorku. Zájem o divadlo, který v něm pěstovala matka a sestra Jocelyn, jej podnítil v roce 1943 ke vstupu do dramatické dílny, kterou vypsala škola The New School for Social Research v Greenwich Village v New Yorku.

Dramatický kurz byl založen roku 1940 a stal se magnetem pro ctižádostivé a začínající herce z celého světa. Mezi Brandovy spolužáky patřili například Harry Belafonte, Shelley Winters, Rod Steiger a Kim Stanley. Docházel zde na hodiny šermu, tance, jógy a studoval pod vedením diktátorského režiséra Erwina Piscatora. Brando odmítal přijmout autorské způsoby Piscatora a mnohem více preferoval seminář, který vedla dcera slavného židovského herce Stella Adler. Brando byl touto ženou fascinován, často ji nenápadně napodoboval. Její výuka byla proměnlivá, ale naprosto odborná. Vyzývala herce, aby využívali svou vlastní představivost, směřovali více do hloubky a nezůstávali pouze nudnými objekty.

Brando s oblibou pozoroval a imitoval lidi v Greenwich Village, snažil se napodobovat jejich akcent a jiné výstřednosti. Neustále si nasazoval masky a stával se někým jiným. V roce 1944 debutoval na jevišti broadwayského Music Box Theatre rolí nejstaršího syna norského přistěhovalce Nelse ve hře Johna Van Drutena *Vzpomínám na maminku* (I Remember Mama).

Druhou osobností, která zásadně ovlivnila jeho herecký vývoj, byl Elia Kazan, režisér a spoluzakladatel Actor's Studio. Pod jeho citlivým a inspirativním pedagogickým vedením si dokonale osvojil techniku psychoanalytického uchopení role, díky níž dosáhl posléze maximální psychologické přesvědčivosti a sugestivity při budování svých charakterů před filmovou kamerou. V roce 1947 zazářil na Broadwayi v Kazanově inscenaci Williamsova dramatu *Tramvaj do stanice Touha* (A Streetcar Named Desire); za tutéž postavu primitivního a násilnického Stanleyho Kowalského,

---

<sup>42</sup>LINDSEY, Robert -BRANDO, Marlon: *Songs My Mother Taught Me*. Canada: 1995, s. 126.

kteřou si zopakoval v Kazanově stejnojmenné filmové verzi, byl nominován v roce 1951 na Oscara. Spolupráce s Kazanem vyvrcholila dvěma strhujícími kreacemi, jimiž si rázem získal respekt kritiky a přízeň producentů. Roku 1955 obdržel cenu Akademie za roli dokařského dělníka a bývalého boxera Terryho Malloye, jenž se vzepře zločineckým praktikám odborového předáka v Kazanově sociálním dramatu *V přístavu* (On the Waterfront).

Brando se stal typickým představitelem psychologického realismu nabitého emocemi. Titulní úloha legendárního vůdce mexické revoluce Emiliana Zapaty v životopisném dramatu *Viva Zapata!* (r. Elia Kazan) mu přinesla ocenění na MFF v Cannes 1952, cenu BAFTA 1952 a nominaci na Oscara 1952.

Postava Johnnyho, vůdce bandy výrostků na motocyklech, kteří narušují klid provinčního městečka, v dramatu *Divoch* (The Wild One, r. L. Benedek, 1953) z něho učinila počátkem 50. let idol mládeže revoltující proti rodičovským autoritám podobně jako z jeho dvou kolegů z Actor's Studia Montgomeryho Clifta a Jamese Deana. V té době již dost nepravdělně dochází na přednášky Elii Kazana a Lee Strasberga do Actor's Studia. Je nápadně odlišný od ostatních členů, avšak často srovnáván se svým současníkem Montgomery Cliftem. Postupně se z nich stávají dva hlavní rivalové 50. let – Clift spíše evropský typ, jemného a aristokratického vzezření versus Brando, věčně drzý, hrubý a nezodpovědný. Ale i přes svou rivalitu se mnohdy vzájemně ovlivňovali. Nechvalně proslulejším byl Brando, o kterém se Charlie Chaplin vyjádřil jako o „nebezpečném člověku, budícím hrůzu.“<sup>43</sup>

Actor's Studio bylo nejednou nařčeno z vytváření a produkování Brandových laciných kopií, protože většina herců se ho neustále snažila a pořád snaží napodobovat kopírováním jeho hereckého stylu. Stanislavskij na začátku své kariéry prohlásil, že herci se nechávají zbytečně ovlivnit jinými a podvědomě je napodobují, a tak snaha o napodobení právě Branda v prostředí Actor's Studia stále přetrvává.

Brando založil v roce 1959 produkční společnost Pennebaker Productions (nazvanou podle matčina dívčího jména), pro kterou natočil ve vlastní režii nekonvenční western *Křivák* (One-Eyed Jacks), vyznamenaný na MFF v San Sebastianu 1961.

V následujících letech se mu nepodařilo najít tolik rolí srovnatelných s předchozími, volil špatné scénáře a nevhodné spolupracovníky. Při prosazování svých záměrů a představ se dostával stále častěji do ostrých sporů s režiséry a producenty.

Zlom v jeho zlehka upadající kariéře nastal v polovině 60. let, kdy zaujal roli šerifa Caldera ochraňujícího uprchlého vězně (Robert Redford) před zfanatizovanými

---

<sup>43</sup> FROME, Shelly: *The Actors Studio – A History*. Jefferson: 2005, s. 58.

obyvateli malého města ve společensko-kritickém dramatu *Šťvanice* (The Chase, r. A. Penn, 1966). Zároveň se radikalizoval i ve svých politických názorech; účastnil se mírových manifestací a veřejně hájil černošská práva, nekompromisně vystupoval na obranu amerických Indiánů, což demonstroval mimo jiné odmítnutím Oscara a Zlatého glóbu roku 1972 za ztvárnění postavy Dona Vita Corleoneho, ctihodného otce mafiánské rodiny, ve filmovém přepisu románové ságy Maria Puza *Kmotr* (The Godfather, r. F. F. Coppola).

Další významný herecký výkon, jímž se ucházel o Oscara v roce 1973, podal v existenciálním psychologickém dramatu *Poslední tango v Paříži* (Last Tango in Paris, r. B. Bertolucci), v němž ztělesnil stárnoucího, životem zhrzeného Američana Paula, jenž naváže nekonvenční milostný poměr s neznámou dívkou (Maria Schneiderová).

Přes problematiku kvalitu některých filmů, ve kterých hrál během 70. let, je nutné vyzdvihnout postavy krutého pronásledovatele zlodějů koní Roberta E. Lee Claytona ve westernu *Zastavení na Missouri* (The Missouri Breaks, r. A. Penn, 1976) a dezintegrovaného plukovníka Kurtze, jehož likvidací je pověřen mladý kapitán (Martin Sheen), v epickém podobenství vietnamského konfliktu *Apokalypsa* (Apocalypse Now, r. F. F. Coppola 1979). Ve stejném roce rovněž získává cenu Emmy za úlohu amerického nacistického předáka George Lincolna Rockwella v TV seriálu *Kořeny* (Roots: The Next Generations, r. J. Erman, Ch. Dubin, G.S. Brown).

Během 80. a 90. let se na filmovém plátně ukazuje jen velmi sporadicky a často v nijak výrazných rolích komerčních filmů. Motivací jeho příležitostných návratů před kameru, při nichž si účtoval za několikaminutové účinkování miliónové honoráře, byly finanční problémy, jimiž byl neustále pronásledován. Od poloviny 60. let často pobýval na svém tichomořském atolu Tetiaroa, který se stal jeho druhým domovem.

Spolu s novinářem Robertem Lindseyem sepsal paměti, které vyšly pod názvem *Písně, které mě naučila matka* (1994, Songs My Mother Taught Me). O jeho tvorbě vznikla řada dokumentárních filmů, jedním z nich je např. *Meet Marlon Brando* (r. A. Maysles, D. Maysles, 1966) a *Marlon Brando: The Wild One* (r. Paul Joyce, 1996).

Naposledy se Brando objevil v kriminálním thrilleru *Kdo s koho* (The Score, r. F. Oz, 2001).

Od roku 1950 hrál v jedenačtyřiceti filmech, byl osmkrát nominován na Oscara a dvakrát cenu Akademie vyhrál: za snímek *V přístavu* z roku 1954 a o osmnáct let později za *Kmotra*. Herec, jenž ovlivnil několik dalších generací, umřel 1. července 2004 v Los Angeles ve věku osmdesáti let.



## VI. Tramvaj do stanice Touha

### V.1. Divadelní inscenace

*Tramvaj do stanice Touha* jižanského autora Tennesseeho Williamse je vedle *Smrti obchodního cestujícího* Arthura Millera vrcholem americké psychologické dramatiky 40. let. Světový ohlas jí zajistila právě filmová adaptace Elii Kazana s nezapomenutelnými hereckými kreacemi Vivien Leigh a Marlona Branda. Williamsovo drama přitahuje výraznými kontrastními charaktery.

Největší roli zaujímá zjemnělá, uvadající Blanche DuBois, která neurózu a životní traumata přehlušuje pózami a alkoholem. Když se objeví v neworleánském bytě své mladší sestry Stelly, žijící nyní velice nudným a omezeným životem prostých a průměrných lidí, narazí na jejího muže, násilnického a živočišného Stanleje Kowalského. Obě pochází z lepší rodiny, proto Blanche nechápe soužití sestry s primitivním manželem, jehož však současně svádí i provokuje. Je to žena poznamenaná mnoha životními ranami, marně hledající nějakou záchranu ve světě, jenž se proti ní jak se zdá celý vzepřel. Ve zcela jiném světle se ale předvádí Kowalského příteli, starému mládenci Mitchovi.

Ve společné domácnosti postupně roste napětí a začíná se odehrávat příběh plný lží a odhalování skutečností, na něž se Blanche snaží zapomenout. Podobně jako v jiných Williamsových hrách i toto drama iluzí a vášní neodvratně spěje k tragickému vyústění. Konflikt mezi brutalitou a něhou, kultivovaností a pudovostí, který probíhá uvnitř všech postav a touha po lásce, která je spojuje, neztratily nic na své aktuálnosti – stejně jako Williamsova otázka po možném soužití lidí s odlišnými pohledy na život a na lásku.

Divadelní inscenace *Tramvaj do stanice Touha* měla premiéru 3. prosince 1947 v divadle Barrymore Theater na Broadwayi, dva měsíce před založením herecké laboratoře Actor's Studio. Sklidila převážně kladné kritiky. Herecký výkon Branda, jenž veřejně přednesl něco znepokojivého až nebezpečného, způsobil revoluci v hereckém umění. Diváci, kteří jej měli možnost zhlédnout přímo na jevišti, viděli něco bezprecedentního. Truman Capote se k premiéře vyjádřil slovy: „*Byl to opravdový*

*zážitek sledovat Marlona, jak si s jednoduchostí chameleóna osvojil Stanleyho krutost, jak jako lstivý ještěr vklouzl do role a jeho vlastní osobnost se vypařila.*<sup>44</sup>

V divadelním přepracování Williamsova dramatu zformoval Brando postavu prudkého a vášnivého Stanleyho Kowalského s realistickým entuziasmem odlišným od dosavadních hereckých projevů. Nesrozumitelný a drmolivý, postupně vybuchující v jednom momentě a podbízivě vtíravý a jemný v následujícím – takový je osobitý hlas, který pro Kowalského Brando vytvořil, a který byl dokonale dělnicky nekultivovaný. Snažil se vytvořit nejistotu a napětí v hlase člověka postrádajícího vyjadřovací schopnosti a mluvícího dosti nesrozumitelně. Na scéně se stejně jako umělci Moskevského uměleckého divadla otáčel nečekaně k divákům zády, ovšem aniž by při tom výrazně zesílil hlas nebo jinak poupravil tónovou modulaci hlasu. V rozervaném tričku a těsných džínách, neustále přežvykující a mluvící s plnými ústy vypadal jakoby neměl své emoce zcela pod kontrolou.<sup>45</sup> Po bouřlivé hádce se Stellou padá na kolena, nařká a sténá zčásti jako malé dítě, zčásti jako raněné zvíře. To vše bylo až nečekaně odlišné od dosavadního uhlazeně stereotypního, především divadelního, hereckého stylu.

Žádná inscenace nebyla díky Brandovi identická. Nechal Stanleyho charakter postupně vyvíjet a stárnout, jakoby procházel opravdovým životním vztahem. V hádkách se zasekával, nedoříkával celé repliky a často přidával své vlastní. Jeho herecká partnerka Jessica Tandy, jež ztvárnila roli Blanche na jevišti, si nikdy nebyla v předem dané situaci jistá reakcí Branda. Do každé inscenace vnášel nové prvky, aniž by svou partnerku na inovaci předem připravil, její reakce tak musely být velmi pohotové. Brando odmítal pouze reprodukovat nachystaný celek, určitá část představení byla tedy z jeho strany improvizovaná. Hra měla vysokou návštěvnost a vztah Stelly a Stanleyho postupně prodělal pár překvapivých změn. *„Obě postavy byly čím dál více podrážděnější a v neustálém gradujícím napětí na sebe doslova ječely...“*<sup>46</sup>

Část Kazanovy geniality tkvěla v tom, že pokaždé dokázal najít vhodného adepta pro hlavní roli. Adepta, jehož emociální charakter by odpovídal charakteru hlavní postavy. Při produkování hry amerického dramatika Maxwella Andersona *Kavárna Truckline* (Truckline Cafe, 1946), režírované Haroldem Clurmanem, si povšiml neznámého herce, který se jmenoval Marlon Brando. Díky němu pochopil, že

---

<sup>44</sup> BOSWORTH, Patricia: *Marlon Brando*. New York: 2001, s. 32.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>46</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 268.

člověk může oplývat emocemi nesmírné intenzity.<sup>47</sup> Našel tak představitele s typickými znaky charakteru Stanley Kowalského, jimiž byly nespoutanost, surovost, hravost, sexuální přitažlivost, bizarní smysl pro humor, živočišnost a skličující oddanost vůči sobě samému.

Kazan byl nucen po několika odehraných inscenacích přeorganizovat celou scénu a posunout Branda blíže k ostatním hercům, neboť na sebe neustále strhával veškerou pozornost, diváci z něj nemohli spustit oči. Jak mohl být mladý Brando ve svých hereckých začátcích tak přesvědčivý? V tomto ohledu se názory kritiků značně liší. Někteří jeho dovednost přisuzují Metodě, o které se v té době mohl dozvědět prostřednictvím členů uskupení Group Theatre. Jiní mluví o tvrdé práci na sobě samém a velice důkladné přípravě, většina se však přiklání k domněnce, že šlo o pouhý instinkt, vcítění se do charakteru postavy a improvizaci.<sup>48</sup>

Již v polovině 40. let Brando docházel na kurzy herectví do Dramatické dílny Erwina Piscatora. Zde převážně navštěvoval seminář Stelly Adler, která se posléze stává jeho velkou inspirací. Osvojil si hereckou techniku, prohloubil divadelní gramatiku a především se naučil využívat vlastní představivost. Učil se uvolňovat své zábrany prostřednictvím různých improvizací a cvičení, schopnosti koncentrace, což bylo a je základním předpokladem herecké tvorby. Intenzivně zkoumal svou jevištní postavu, její charakter, fyzické a psychické jednání a pohnutky do nejmenšího detailu.

*Tramvaj do stanice Touha* měla divadelní premiéru dva měsíce před založením Actor's Studio, zde tedy nemohl být zatím nijak ovlivněn Strasbergovou Metodou. Prostřednictvím seminářů se v mnoha bodech zdokonalil, ale přesto hrál leckdy jakoby intuitivně a pudově, bez ohledu na nějakou metodu nebo techniku. Proto jeho výstupy působí tak bezprostředně. Byl to také sám Kazan, kdo jej nabádal k větší spontánnosti a nenucenosti, které se postupně staly jeho devízou.

## VI.2. Filmová adaptace

Ve filmové verzi z roku 1951 Kazan obnovil původní rovnováhu hry. Navrátil herce a jejich postavy k prvotnímu významu, kdy jsou Stella (Kim Hunter) a Stanley vášnivě zamilovaní a kdy Stellina láska k manželovi přebije lásku k její sestře. Prostřednictvím utrápené Blanche (Vivien Leigh) se *Tramvaj do stanice Touha* stává

---

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> CIMENT, Michel: *Kazan on Kazan*. London: 1973.

především její tragédií. Brandovi není povoleno dominovat filmu tak, jak tomu bylo na jevišti. On sám se postupně stal generačním symbolem rebelství a vzdorovitosti. Avšak Stanleyho nevyrovnaná ambivalentní osobnost zdaleka nesplňuje podmínky klasického antihrdiny a nijak rebelstvím nedisponuje. Ve filmu představuje spíše primitivního aktéra, hnaného zvířecími pudy. Přesto se Brandův Kowalski stává symbolem tehdejší kultury, novým typem amerického muže – „*sexy flákačem*“.<sup>49</sup>

*Tramvaj do stanice Touha* měl být filmem Vivien Leigh, ona je hlavní postavou, kolem níž se celý děj točí, ale Brando ji „okrádá“ o každou scénu, ve které spolu vystupují. A to i přes to, že dává své spoluhráčce značný prostor. Jeho herecký výkon ve filmu byl tak intenzivní a živý, že neustále porušoval rovnováhu dramatika původního schématu a bořil Kazanovy představy o v první řadě ženském dramatu. Brandova sexualitou čpící postava adaptaci zajišťuje život a dynamičnost. Z nevzdělaného primitiva, jenž vzešel z Williamsova pera, se zde prostřednictvím Branda stává hrdina získávající si přes veškerou svou krutost a nekultivovanost sympatie diváka.

*Tramvaj do stanice Touha* je tedy příběhem uvadající ženy Blanche Du Bois, ženy, jež lpí na představě úctyhodnosti a ošoupané iluzi krásy, hledající bezpečné místo, kde by mohla uprchnout před zlým světem. V první scéně filmu ji vidíme nastupovat do tramvaje s příznačným názvem *Desire – Touha*.<sup>50</sup> Blanche touží zapomenout na svůj dosavadní život a jede vstříc novému. Spolu s její mladší sestrou Stellou vyrůstaly v prostředí aristokratické rodiny a od dětství jim byly vštěpovány zásady kultivovaného chování, proto je po svém příjezdu šokována nynějším prostředím přeplněného a ošuntělého dvoupokojového bytu své sestry a jejím prostým a hrubým manželem. Pociťuje, že je takové prostředí hluboce pod její úroveň, kterou, jak posléze zjišťujeme, ztratila již před léty a poslední zbytky důstojnosti si uchovává alespoň hluboko v paměti.

Již během prvních minut filmu se začne mezi Blanche a Stanleym formovat nepříjemné napětí. Blanche je zjevně duševně labilní a Stanley, který to okamžitě vycítí, dělá vědomě vše, aby ji postupně dohnal k šílenství. Přestože Blanche přichází do domu, kde ji čeká „duševní smrt“, je k vulgárnímu a sadistickému Stanleymu silně přitahována. Je to nevyrovnaná osoba, jež je přitahována právě tou krutostí a vulgaritou,

---

<sup>49</sup> HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002, s. 271.

<sup>50</sup> Pozn.: Jedná se o skutečný název neworleánské tramvaje, jenž Williamse odjakživa fascinoval.

ale zároveň z ní má strach. Tento vzájemně si odporující princip, ve kterém se často opakuje nějaké psychologické gesto – např. objetí, jenž se posléze mění v útok, Kazan ve svých filmech užívá opětovaně.<sup>51</sup>

V jedné z prvních scén filmu se Blanche Stanleyemu svěřuje, že ženský šarm je z padesáti procent pouhou iluzí, on ji však vnímá jako naprostou iluzi. Tuší, že se chce vetřít mezi něho a jeho ženu, a rozhodne se svou domácnost před tímto nezvaným hostem bránit. Napětí během dalších filmových scén graduje. Ve chvíli, kdy se začne Blanche dvořit Stanleyho kamarád Mitch (Karl Malden), který představuje její poslední naději, je toto napětí již neudržitelné. Vše vyvrcholí v předposlední scéně znásilněním, které je ve filmu pouze naznačeno. Blanche je pokořená a degenerovaná na úroveň mentálně nemocného člověka a její odchod do ústavu je pro ostatní nevyhnutelný. Jako zdrcená tragická postavička opouští sestřin život a jde odhodlaně vstříc novému.

Herecký styl Vivien Leigh je naprosto odlišný od Brandova naturalistického stylu. Vivien Leigh byla předně slavnou divadelní herečkou, proto jí divadelní přemrštěnost, teatrálnost, zbytečná přepjatá gesta, křečovitá mimika a místy až komické podlamování v kolenou byly vlastní. Brando vedle ní působí zcela civilním dojmem. Na druhou stranu poloha, kterou Vivien Leigh jakožto Blanche znázornila, také odpovídá povaze životem zkoušené a současně poblázněné ženy. Rozdílné herecké styly jsou až překvapivě kontrastní.

Hybatelem celého děje je herec Brando, který si techniku ovládnutí hlasu, pohybu a mysli přivlastnil natolik, že už ji nechápe jako soubor určitých pravidel, která musí dodržovat. Pravidla má zažitá tak hluboce, že se tyto technické principy stávají nedílnou součástí jeho osobnosti. Brando o technické provedení nijak neusiluje, ale rovnou jej zprostředkovává. Hledá postavu ne mimo sebe, ale v sobě samém. Nenapodobuje, prostě je. Nepatřil k hercům, kteří si novou roli obdařili vlastnostmi ze své ustálené škatulky hereckého typu. „*Dává postavě něco ze sebe, dodává jí pravdivost a duši, aby mohla dýchat, žít a mluvit.*“<sup>52</sup> Snažil se o postavě uvažovat nejen v kontextu doby, ve kterém se děj filmu odehrává, ale zároveň v ní viděl svého současníka.

Pohybuje se po filmovém plátně s naprostou přirozeností, ale zároveň tak, aby divák cítil, že každý sebemenší pohyb nebo výraz mají svůj nezaměnitelný význam. Nečiní žádná prázdná gesta, dokáže přinutit diváka, aby jej permanentně sledoval.

---

<sup>51</sup> Pozn.: *Na východ od ráje* – vztah otce a syna, *Tichá dohoda* – muž opovrhující svou ženou a zároveň toužící po jejím objetí, *Amerika, Amerika* – muž snažící se od sebe odpoutat milovanou ženu.

<sup>52</sup> CIMENT, Michel: *Kazan on Kazan*. London: 1973, s. 73.

Při tvorbě postavy nespolehal jen na svůj poutavý zevnějšek, důležitý byl jeho vlastní přístup k roli, způsob, jakým o postavě přemýšlel. Svou postavu nevybavuje pouze povrchní charakteristikou. Podstatný je vnitřní rozpor a emoce, které dává neustále okázale najevo.

Rolí Stanley Kowalského změnil způsob, kterým svět nahlížel na herectví. Tato role předznamenala novou éru filmového herectví. Brando částečně využíval Metody, která byla podstatně naturalističtější, opravdovější a intenzivnější, než co mohl doposud americký divák vidět. Namísto hraní svou rolí žil. Chodil křížem krážem po pokoji, jeho pohyby asociovaly ostražitost divokého zvířete drženého po celý život v kleci. Neurvale se přehraboval v kufříku Blanche, pojídaje přitom svačinu, mastnými prsty zlostně vyhazoval její drahé večerní róby a šperky.

Brandovo herectví je nejpřirozenější právě v momentech zcela ordinárních – při konzumaci jídla a pití. Styl, jakým otevírá láhev piva, což se mu podaří až na druhý pokus, působí velice lehce a energicky zároveň. Moment, kdy láhev nemůže na poprvé otevřít, jej nijak nevyvede z míry, záběr tímto obohatí ještě větší mírou přirozenosti. Při druhém a již zdárném pokusu láhev otevřít, opakuje stejný pohyb přímo s nonšalantním gestem a naprostou bezprostředností. Stejně tak působí i jeho neurvalá konzumace jídla, kdy mu kousky padají z úst, protože neustále horlivě hovoří, aniž by prvně dojedl. Tohle všechno patří k charakteru a chování Stanleyho a nijak to svou nekultivovaností nenarušuje divákův postoj. Scéna, ve které hekticky požírá maso jako vyhládlé zvíře, olizuje si prsty a náhle propuká v záchvat, při kterém rozbíjí talíře, hází jídlem, ale zároveň ho přes to vše nepřestává konzumovat, by už větší spontaneitu nemohla unést. Brando zde předvádí naprosto jemnou, avšak silnou hereckou práci. Činí Stanleyho brutálním, ale zároveň ho ponechává lidským. Podařilo se mu vytvořit energii nabitou postavu, disponující drobnými charakterovými nuancemi, postavu, která umí diváka zaujmout.

Brando již během natáčení navštěvuje hereckou laboratoř Actor's Studio, kde je ovlivněn především Kazanem, ale z části také Strasbergem, přesto že s ním z osobních důvodů nevychází zpočátku nejlépe. Strasberg chápe moment připomínání si situací ze života jako důležitý impuls, bez kterého by byla hra herce téměř bezcenná. Na tomto principu také vystavěl Brando svou roli. Jeho vlastní prožitky mu umožnily vyložit všechny motivy hrdinova jednání. *„Jediným materiálem, ze kterého herec může vytvářet*

*své postavy, jsou jeho vlastní zážitky.*<sup>53</sup> Brando neměl naprosto žádné zábrany předvádět důvěrné situace z vlastního života. Vycházel ze svých zážitků z dětství, vzpomínek na bezohledného a často krutého otce a matku alkoholičku, která se od něj nemohla odpoutat. Podle Strasbergova a Kazanova vzoru se snažil o nadměrnou identifikaci své osobnosti a dramatické postavy.

Williams částečně kritizoval práci, kterou vedl Kazan se svými herci. Williamsova dramatická postava a její motivy měly jako pokaždé i tentokrát být částečně nepochopitelné a nerozluštitelné. Postavy by si měly zachovat určité tajemství, něco nevysvětlitelného. Zatímco Kazan vštěpoval hercům způsob, kterým měli ospravedlňovat celkové chování postav nebo zdůvodňovat veškeré jeho příčiny.

Komorní filmové drama *Tramvaj do stanice Touha* bylo průkopnické ne pouze v realitě, kterou zachycovalo, ale v zobrazení této reality. Kazan si osvojil hru na jevišti a převedl téměř celé původní herecké obsazení i na filmové plátno. Mezi nimi vynikli herci, již přijali Metodu, kterou tak Kazan ve svých filmech zpopularizoval. Intenzita Brandových emocí a síla jeho hereckého výkonu nemohla nechat Hollywood lhostejným. Do té doby poměrně neznámý herec neukazuje jen komplexní postavu, ale způsobuje převrat ve způsobu pojmání mužské sexuality, kterým je vyjádřena na plátně.

Na film *Tramvaj do stanice Touha* je často nahlíženo jako na jeden z nejdůležitějších milníků americké kinematografie. Vycházející ze silné hry, ve své době velmi kontroverzní, také film představuje témata, jež bývala v počátcích klasického Hollywoodu tabu – ženskou sexualitu, nymfomanií, domácí násilí a především znásilnění. Ve Spojených státech vzbudil snímek velkou pozornost právě tím, s jakou neobvyklou otevřeností na 50. léta o sexualitě hovoří. Konec Williamsova dramatu je však daleko dramatičtější v divadelním provedení než ve filmové verzi. Breenův cenzurní úřad, fungující v rámci Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (MPPDA - dnes jen MPAA)<sup>54</sup>, totiž v Kazanově nepřítomnosti vystříhl téměř tři minuty filmu. Razantně zkrácena je scéna znásilnění, která byla pro Williamse klíčová, tvořila neodlučitelnou součást celého díla a samotná hra bez ní ztrácela svůj

---

<sup>53</sup> HETHMOND, Robert H.: *Strasberg at the Actors Studio – Tape-Recorded Sessions*. New York: 1991, s. 234.

<sup>54</sup> Pozn.: V roce 1935 v USA vstoupil v platnost zpřísněný filmový kodex, který měl omezit produkci filmů přičítících se mravům a morálce. Kontrolní instanci Production Code Administration vedl katolický žurnalista Joseph I. Breen.

význam. Ve filmu je tato scéna zprostředkována pouze záběrem na rozbité zrcadlo, ve kterém můžeme vidět Stanleyho vrhajícího se v afektu na Blanche.

Také Stellina otevřená sexualita cenzory nesmírně znervózňovala. Prostřednictvím Stelly vytvořil Williams postavu, jejíž charakter je znepokojující i v dnešní době: vytvořil ženu, jejíž sexuální přitažlivost k muži je silná natolik, že si neustále něco nalhává, aby jej ospravedlnila, a toleruje mu jeho hrubost a bití. Ze scény, ve které Stella po ostré hádce se Stanleyem sestupuje po schodech, je odstraněn detailní záběr její tváře a hudební pozadí vytvořené renomovaným filmovým skladatelem Alexem Northem, které působilo příliš smyslně. Komise vnímala propojení těchto dvou prvků jako něco animálního a tělesného – a tedy zcela nevhodného. Dle Kazanových slov šlo přitom o scénu velice přirozenou, kdy měla Kim Hunter znázornit vzrušení z představy, že bez ní Stanley nemůže žít.<sup>55</sup> Katolická liga mravnosti udělala vše, aby zmírnila surový a šokující originál, včetně odstranění všech odkazů na homosexualitu, které byly spolu se znásilněním klíčovými prvky pro rozvíjení charakteru Blanche. Dále byla odstraněna všechna klení a rouhání, která se ve scénáři vyskytovala. Breenův úřad trval na potrestání hlavní postavy, proto v závěru filmu Stella zašeptá svému dítěti, že už se k Stanleymu nikdy nevrátí. Ale i přes tuto patrnou změnu film představuje výpověď drsného poetického díla a Kazanovo pojetí, blízké divadlu a téměř věrné originálu, je vzorem mnoha režisérům, již usilují adaptovat divadelní hry pro film.

---

<sup>55</sup> CIMENT, M.: *Kazan on Kazan*. Londýn : 1973.



## VII. V přístavu

Kazan nechtěl, aby se *Tramvaj do stanice Touha* stala Brandovým filmem, a plně mu to vynahradil v roce 1954 filmem *V přístavu* (*On the Waterfront*), kde v roli Terryho Malloye Brando podává jeden z nejlepších mužských hereckých výkonů v americké kinematografii.

Dějištěm příběhu Kazanova snímku je přístav v New Yorku. Bývalý boxer Terry Malloy, nyní příležitostný dělník v přístavu, se zaplete do neprůhledných intrik odborářského bosse Friendlyho (Lee J. Cobb). Má za úkol vylákat svého kolegu Joeyho k holubníku na střeše a nevědomky tak zapříčiní jeho smrt. Terry mu je jasné, že se zapletl do vraždy, zdráhá se ale vypovídat jako svědek – nechce se stát zrádcem. Jediný, kdo bojuje proti gangsterům v docích a kdo se pokouší sjednat nápravu, je kněz Barry (Karl Malden) působící v přístavní čtvrti. Mafie se postupně zbavuje nepohodlných svědků a zabíjí dalšího dělníka a Terryho bratra Charlieho, který měl na Friendlyho příkaz svého bratra zastrašit. Veden láskou k Edie (Eva Maria Saint) se Terry mu, jenž stále víc trpí násilím, podaří zpřetrhat tíživé svazky s odborářskou mafií a před vyšetřovacím výborem vypovídá proti odborářskému bossovi. Jeho bývalí kolegové jím nyní opovrhují. Terry i přesto přichází znovu žádat o práci v docích. Friendly a jeho kumpáni ho nelítostně zmlátí, ale Terry z boje vychází jako morální vítěz a pro dělníky se stává novým vůdcem.

Film natočený na reálných místech vypovídá o jednotvárnosti života, jež je živnou půdou pro zločin. Zabýval se realitou, kterou hollywoodský průmysl doposud značně ignoroval. Kazan zde kritizuje sociální poměry s ostrostí nemající obdoby. Tehdejší recenzent Karl Korn se ke Kazanovu dramatu vyjádřil slovy : „*Film ohromuje otevřeností své nedogmatické sociální kritiky. Možná ještě nikdy nevznikl film, který by byl přímým politickým činem tak jako tento.*“<sup>56</sup>

Filmové drama *V přístavu* je ve své podstatě velmi syrové a ponuré. Lze v něm odušit nápadnou inspiraci italským neorealismem a v menší míře i filmem noir. Kazan bezostyšně ukazuje špínu nábřeží, které je obklopeno zvětralými budovami, špinavými uličkami a všudypřítomnou nemilosrdnou zimou. Herci, které vybral do rolí přístavních dělníků, nepatří mezi typicky usměvavé a uhlazené tváře hollywoodské produkce. Svou

---

<sup>56</sup> TÖTEBERG, Michael: *Lexikon světového filmu*. Praha – Litvínov: 2005, s. 528.

hrubostí, upachtěností a vychrtlostí vytvářejí kontrast ke gangsterům, již jsou za jakýchkoliv okolností vždy hladce upraveni. Jejich postavení v přístavu je potvrzeno v úvodním záběru, jenž zobrazuje kolosální loď v pozadí s malou polorozpadlou chatrčí v popředí, která tvoří jen zlomek velikosti lodi. Tento kontrast vizuálně znázorňuje jejich moc.

Kazanův dokumentaristicky laděný film – výchozím bodem příběhu byla reportáž v novinách *New York Sun* o zločinu, který v přístavu opravdu probíhal – je přesvědčivý právě díky hercům, již se z velké části rekrutovali z Actor's Studia. Terry Malloy v podání Branda je muž nadmíru rozpolcený. Jeví se jako charakter snadno manipulovatelný a velice nerozhodný. Nerozhodnost a sebe-nejistota jsou hlavními znaky jeho postavy. Gangsteři jsou jeho adoptovaná rodina, které je nesmírně oddán, a snaží se proto nevidět věci, jež páchají. Neustále se zmítá mezi rovinou dobra a zla. Vražda jeho kolegy Joeyho uvádí filmový příběh do pohybu. Terry s ní nesouhlasí, figuruje v ní jako neinformovaný účastník a pocit viny jej vyčerpává. Pocit viny je navíc stupňován láskou k Edie, sestře oběti.

Brando pojnal Terryho jako obyčejného člověka, jenž má nejlepší léta již odžitá. Ve scénách s Edie nám odhaluje svou citlivou stránku, jinak ukrytou pod lhostejným zevnějškem. Brandovo ztvárnění Terryho je opětovně přirozené, věrohodné, nenucené a upřímné. Po vzoru Actor's Studia, Elii Kazana a Lee Strasberga zobrazuje vnitřní rozpor postavy, jenž dává neustále okázale najevo prostřednictvím emocí. Detailně pracuje na své postavě, zajímají ho uzlové osudové momenty z jejího života, pevně se soustřeďuje na to, co postava o sobě prohlašuje, jak přemýšlí, na její city a na jejich celkovou proměnu. V podobném směru zkoumá také pohledy ostatních postav. Způsob, jakým v průběhu filmu rozvíjí svou postavu, je pro Branda typický. Na začátku filmu si Brandova postava neuvědomuje vnitřní boj, vypadá, že téměř nevnímá okolí. Kazan mu během natáčení neustále vštěpoval, že drama Terryho je pouze vnitřní. Brando se tudíž snaží vypadat vesele a živě, to, co ho ale zrazuje, jsou jeho oči, které jsou klíčem k jeho myšlenkám a neustále hledají odpovědi. Ve chvíli, kdy si Terry uvědomí, že byl zneužit, jej vidíme poprvé bojovat s vlastními myšlenkami. Jeho zkosené letmé pohledy a pohledy do dálky signalizují určitý zmatek, urputný boj, který se v něm odehrává. Střetem vnitřních rozporů dodává scéně dynamičnost. Brando dokáže znázornit pocity, prostřednictvím výrazu tváře a pohybem očí. Ukazuje nám, jak jeho postava přemýšlí – drobnou mimikou obličej vyjadřuje každou momentální myšlenku. Hranice vyjadřovacích prostředků jsou neostré, plynule přecházejí z jednoho na druhý. Jeho práce je demonstrací techniky Actor's Studia. Vyvolané vzpomínky a emoce ovlivňují

ztvárnění charakteru. Brando je zde zároveň tvůrcem i materiálem své kreace, propůjčuje herecké postavě vlastní, umělecky zformovanou osobnost, přičemž využívá své psychické danosti – intelekt, představivost, emocionalitu, ale také danosti fyzické – tělesného projevu.<sup>57</sup> Realističnost dialogů a přesné uchopení postavy autorem i hercem pak činí jeho rozhodnutí nejen věrohodné, ale i neodvratitelné.

V závěru filmu se z Terryho stává naprosto odlišný muž, což můžeme vidět na jeho způsobu přemýšlení, mluvě a pohybech. Jeho tělesný projev je vždy racionální, koresponduje s prožitými situacemi ve filmu a není nutné jej nijak dešifrovat. Terry byl boxer, Brando se tudíž musel naučit pohybovat jako boxer a jeho postava skutečně působí dojmem bývalého zápasníka s uvolněnými a nijak nestrojenými pohyby. Přizpůsobil svou postavu lehce shrbenému tělu boxera, jenž se obává po letech znovu vstoupit do ringu. Vytváří tak efektní kontrast mezi postavou boxera a jeho androgyniím vzezřením. Brando projevem těla čistě prozrazuje své záměry a psychický stav postavy. Tohle byl Strasbergův záměr, který se začátkem 50. let snažil vštěpovat svým žákům na hodinách cvičení fyzického uvolnění, jichž se účastnil také Brando. Dále jej nepřímo ovlivnily hodiny fyzické relaxace Richarda Boleslavského, který pracoval s postojem herce, držením těla a částečně i výrazem. Fyzické relaxace se uplatňovaly nejen během hodin cvičení nebo při samotném natáčení filmu, ale rovněž v běžném životě. Jeho pohybový projev je rovněž inspirován rytmičností vyřčených slov. Přestože jeho tlumený hlas neoplývá dokonalou výslovností, má nezaměnitelné tónové zabarvení a působí melodicky. Někdy nepatrně vybočuje z vepsaných dialogů ve scénáři a záměrně používá regionálních nebo etnických akcentů.

*„Brando byl znepokojivě jiný. Vždy byl o kus popředu před ostatními herci. Jeho herectví bylo částečně intuitivní, částečně vycházelo z hereckých metod Stelly Adler a Lee Strasberga, ale nikdy nemáte ani pocit, že hrál.“<sup>58</sup>*

V polovině filmu se Brando dozývá Edie, že i on se zúčastnil popravy jejího bratra. Příběhu nenasloucháme opětovně, slovo je zcela potlačeno hlučným pískotem páry. Způsob, jakým pracuje s linií gest a mimikou, je plně propracovaný a precizní. Výraz tváře jeho partnerky, který nejdřív vyjadřuje něžné znepokojení a postupně přerůstá ve výraz zděšení, patří k velice silným záběrům filmu.

Terryho vztah k Edie pojímá Brando jako něco velmi křehkého. Postavy nenaváží do poloviny filmu sebemenší kontakt. Mezi jednu z nejintenzivnějších scén filmu patří jejich první významnější rozhovor. V momentě, kdy si Edie obléká rukavice,

---

<sup>57</sup> MALTBY, Richard – CRAVEN, Ian: *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford : 1995, s. 203.

<sup>58</sup> CIMENT, Michel: *Kazan on Kazan*. Londýn : 1973, s. 105.

jí jedna spadne na zem. Terry se pro ní s rychlou galantností sehne a začne ji čistit od smítek, během tohoto aktu nepřestává hovořit, jeho reakce jsou zcela spontánní. Na závěr scény si Brando, houpající se přímo uprostřed záběru, rukavici bezprostředně nasadí na svou ruku, jakoby tak chtěl neúmyslně navázat fyzický kontakt s decentností, jenž mu není vlastní. Brando dokázal prostřednictvím rekvizit vyjádřit ty nejnítěnější pocity. Téměř všem předmětům dodává význačný význam, vytváří z nich symboly, které dotvářejí významovou rovinu filmu.

Scénu, kterou Kazan právem řadí mezi nejvydařenější z celého filmu, kritici opětovaně přisuzují vlivům technice Metody. A to i přesto, že vznikla jen díky Brandově improvizaci.<sup>59</sup> Je nemožné určit, zda ve scéně na houpačce, kde si Brando netečně hraje s rukavicí, skutečně prožívá emoce, které zde vytváří, přesto tato sekvence obsahuje čitelné znaky filmové Metody. Týká se to především mizanscény, která svým rozvižením a výstavbou připomíná dokumentární film a Brandovým uvolněným podáním niterných pocitů postavy. Funkce rukavice, jakožto expresivního předmětu, zde plní svůj záměr, ovšem bez motivace a významnější symboliky, v příběhu dále nemá žádný význam. Brandovo zacházení s touto částí oděvu je podníceno pouhou nehodou, proto celá akce vypadá spontánně a přispívá tak naturalistickému duchu filmu.

Karl Korn k hereckému výkonu Branda poznamenal: „*Ležérní elegance, mimika, redukována na minimum, ale nesmírně intenzivní nepřítomnost jakéhokoliv falešného tónu patosu, věcnost nového typu člověka, zbaveného iluzí o občanské morální zodpovědnosti – to vše dohromady je zřejmě to, co Marlon Brando ukazuje jako novou dimenzi herectví.*“<sup>60</sup>

Ve filmu *V přístavu* vycházel Brando z Metody Lee Strasberga, který se snažil najít způsoby, jimiž by osvobodil herce od textu, oživil jeho představivost a přiměl jej k hlubokému prozkoumání niterných pocitů. Rozvíjel v hercích techniku afektivní paměti a improvizace, čehož Brando často využíval. Prostřednictvím afektivní paměti se snažil připomenout pocity a dojmy z minulosti, které pak aplikoval na svou hereckou postavu. „*Podstatnou částí hereckého talentu je velmi zaostřený smysl pro citové nezapomínání drobných detailů minulých zážitků a schopnost udržet si je živé v bezprostřední naléhavosti i s odstupem několika desítek let.*“<sup>61</sup> Brando tuto techniku zvládl výtečně a svou přepjatou citlivostí postavy na filmovém plátně dokonale oživuje.

---

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> TÖTEBERG, Michael: *Lexikon světového filmu*. Praha – Litvínov: 2005, s. 528.

<sup>61</sup> HETHMOND, Robert H.: *Strasberg at the Actors Studio – Tape-Recorded Sessions*. New York: 1991, s. 343.

Vědomě zachází s obrazy své představivosti a umí je sdělovat okolí. Je schopen si vybavovat obrazy svých zážitků, vytvářet obrazy nové, umět je pozastavit, abychom jim porozuměli, ale umět je také uvést do pohybu. „*Schopnost používat svých představ, umět je kdykoliv vyvolávat, ovlivňovat jejich vývoj je jádro herecké vnitřní techniky.*“<sup>62</sup>

K další proslulé scéně patří dialog odehrávající se mezi Terryem a jeho bratrem Charliem (Rod Steiger) v taxíku. Scéna je natočena téměř staticky ve studiu, bez použití zadní projekce. Kameraman Boris Kaufmann použil na vytvoření pozadí rolety a členové štábu se snažili auto rozpohybovat a prostřednictvím světel simulovali pomalou jízdu. Scéna je prosta výrazných gest, modulace a tóny jejich hlasů odpovídají správnému načasování konverzace. Brando opětovně improvizuje a vzniká tak další z nezapomenutelných momentů filmu. Charley je právníkem Johna Friendlyho a pokud nezíská Terryho záruku, že nebude vypovídat před vyšetřovacím výborem, má příkaz ho zabít. Neváhá tedy na svého bratra vytáhnout zbraň. Oba se v malém prostoru auta nemohou téměř hýbat. V tomto klaustrofobickém prostoru dochází u Branda k změně rytmu, motivovanou zjištěním nové informace. Změna rytmu zde představuje přímou reakci na určitý emoční výkyv v dané situaci. Terry se v Brandově podání zachová naprosto nečekaně. V ohrožení života reaguje laskavě až mírumilovně. Něžným gestem ruky zbraň odsouvá, vyjadřuje lítost nad bratrovým konáním, zklamaně kroutí hlavou. Každý jeho pohyb znázorňující smutek je součástí toho, co vyzdvihoval Stanislavskij i Strasberg – nečekané odhalení niterných pocitů postavy a následné jednání s tím spjaté. Celá scéna nese díky Brandovi melancholický nádech a jeho replika „*I could have been a contender...*“ se stává jednou z nejcitovanějších v americké kinematografii.<sup>63</sup>

Zajímavou vlastností, kterou scenárista Budd Schulberg Terryemu připsal, je jeho láska k holubům, jež chová na střese domu. Zde lze nalézt symbolickou rovinu s americkým slangovým označením pro zrádce – *pigeon*, kterým se pro mafiánskou partu Brando na konci filmu stává. Již během natáčení *Tramvaje do stanice Touha* Výbor pro neamerickou činnost (HUAC) zahájil další vyšetřování údajných komunistických převratů ve filmovém průmyslu. Hollywoodská studia vytvořila tzv. černou listinu. Pro mnohé spisovatele, herce a režiséry, kteří odmítli spolupracovat s HUAC, skončila kariéra. Film *V přístavu* se stal kontroverzním právě díky Kazanově nechvalně známé spolupráce u McCarthyových výslechů, kde jmenoval několik kolegů

---

<sup>62</sup> MARTINEC, Václav: *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha: 2003, s. 110.

<sup>63</sup> Pozn.: např. ve filmu *Zuřící býk* (Raging Bull, 1980) projevují Metodě a tandemu Brando – Kazan poklonu De Niro spolu s režisérem Scorsesem.

posléze obviněných z neamerické činnosti, a snímkem se chtěl spolu se scenáristou Buddem Schulbergem, jenž před McCarthyho výborem také vypovídal, ospravedlnit. Výraz *pigeon* byl pojmem, který se neustále používal rovněž při jednáních před McCarthyho Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti.<sup>64</sup>

Terry Malloy má podobné pocity jako Kazan, cítil se zahanben, ale zároveň hrdý. Kolísal mezi těmito pocity a také se cítil být zraněný postojem jeho kamarádů, kteří se od něj, stejně tak jako od Kazana, distancovali. Nicméně to, co udělal, vnímal jako nezbytný čin. Na konci filmu činí z Terryho defacto mučedníka, spasitele a hrdinu, jenž vede dělníky zpět do práce.

Lehkost hereckého projevu spojená s hloubkou charakteru, drmolení a zadržávání, neustálý vnitřní boj myšlenek, prudkost, znepokojivé chování, nečekaná citlivost, empatie, bezprostřednost, protispolečenský postoj a rebelství, v neposlední řadě i rozervaný oděv a těsné džíny – všechny tyto atributy se díky Brandovu herectví staly pro široké publikum synonymem novodobého moderního amerického herectví. Terry Malloy byl vrcholem jeho herecké kariéry. Pro Stanleyho Kowalského byl důležitý jeho pohyb a způsob mluvy, kdežto pro Terryho Malloye byl důležitý jeho způsob myšlení. Opravdové drama filmu *V přístavu* je vnitřní, to, které se odehrává v Terryho myšlenkách.

---

<sup>64</sup> TÖTEBERG, Michael: *Lexikon světového filmu*. Praha – Litvínov: 2005, s. 528.

## Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo zmapování hereckých metod Actor's Studia a vytvoření studie k tématu moderního amerického herectví. Herecké metody a techniky Actor's Studia jsem dále aplikovala na vybrané filmové role Marlona Branda.

Pojem Metoda se stal módním v americké divadelní kritice již během 30. let 20. století spolu se Strasbergovou modifikací Stanislavského systému. Přestože bylo Actor's Studio spojováno s novým hereckým stylem, jeho práce se snadno integrovala do hlavního proudu expresivně-realistického hraní a jeho vlastní úspěchy bylo a stále je těžké stanovit. Metoda se skládala z řady pseudodivadelních cvičení, které se podobaly psychologickým terapiím, a měly v úmyslu uvolnit, odblokovat herce a propojit jej s jeho dojmy a emocemi. V Actor's Studiu byl Stanislavského přístup zredukován na vnitřní práci umocněnou subjektivní posedlostí. Herci se zde vychovávali ke ztvárnění her odehrávajících se v reálném světě, k uchopení komplikovaných, rozpolcených a schizofrenních postav, důraz se kladl na psychologický realizmus. Na rozdíl od ostatních filmových hvězd druhé poloviny 20. století je Marlon Brando obvykle významně spojován s touto inovační školou herectví. Právě kritici často striktně slučují Brandův umělecký styl výhradně se Strasbergovou Metodou, avšak Brando se také zúčastňoval dramatických dílen Erwina Piscatora, a byl především ovlivněn herečkou a profesorkou Stellou Adler.

Již první z vybraných filmů *Tramvaj do stanice Touha* (1951) dokazuje, že je Brando především typ intuitivního herce, který dokáže odkrývat vnitřní svět postavy bez zbytečných teatrálních gest, slov či póz. V jeho herectví se zde snoubila snaha o postižení všech rysů dané postavy. Snažil se ji rozumět, odkrýt veškeré motivace, které postavu ženou dopředu. Přes veškeré vlivy režiséra nebo autora hry je ve všech jeho rolích stopa vlastního myšlení. Na seminářích Stelly Adler se naučil využívat vlastní představitost, zajímal se o vytváření specifického fyzického jednání postavy. Po vzoru Erwina Piscatora odmítal herecké omezení a veškeré jeho hranice. I přes to, že sám Brando dementoval jakýkoliv významnější vliv Actor's Studia a upřednostňoval vlastní přístup, lze zde na jeho herectví aplikovat Strasbergův moment připomínání si situací a zážitků ze života. Na tomto principu vystavěl Brando, který neměl naprosto žádné zábrany předvádět důvěrné situace z vlastního života, svou roli. Jeho vlastní prožitky mu umožnily vyložit všechny motivy hrdinova jednání. Prostřednictvím důkladné práce

a zkoumáním se dostal až do vnitra podvědomí své postavy, on sám se postupně stává zobrazovanou postavou. Jeho umělecký styl ve filmu *Tramvaj do stanice Touha* bývá často přisuzován pouze Metodě, avšak podstatnou část tvoří Brandova práce na sobě samém a důkladná příprava. Vcítění se do charakteru postavy, instinkt a především improvizace jsou dalšími atributy jeho herectví. Je nesnadné stanovit do jaké míry vycházel z metod a technik používaných v Actor's Studiu, ale jistý vliv je na jeho hereckém stylu patrný.

Oproti lehce agresivnímu hereckému projevu v *Tramvaji do stanice Touha* se ve filmu *V přístavu* (1954) prezentuje jemnou nevtíravostí. Zde již ve větší míře užívá afektivní paměť, náhlou změnu rytmu a je také ovlivněn hodinami fyzické relaxace Richarda Boleslavského. Učil se uvolňovat své zábrany prostřednictvím improvizací a cvičení, schopnosti koncentrace, což bylo a je základním předpokladem herecké tvorby. Na plátně působí uvolněně a odpočatě, k dotváření postavy využívá svého fyzického vzezření. Opět intenzivně zkoumal svou filmovou postavu, její charakter, fyzické a psychické jednání a pohnutky do nejmenšího detailu. Vytváří si vlastní text, neinterpretuje pouze autorovy repliky, improvizuje a pohotově reaguje na podněty, které se náhodně během natáčení filmu udají. O roli uvažuje nejen v kontextu doby, ve které se děj filmu odehrává, ale zároveň v ní vidí svého současníka. Intenzita pocitů mu dodává nepatrně neurotický vzhled, důraz na afektivní paměť podněcuje jeho emocionálnost a „vada řeči“ se zde stává nejvyšší formou expresivity.

Podrobnějším zkoumáním Brandova hereckého stylu, jsem nabyla přesvědčení, že jeho herecké metody a techniky nemůžou být chápány pouze jakožto výsledek pedagogiky. Snaha o dosažení ušlechtilého herectví byla vždy nezachytitelná. Jedná se o kombinaci intuice, talentu, řady dílčích disciplín a dovedností. Mezi typické znaky Brandova uměleckého stylu patří právě autentičnost projevu, přirozenost jednání a intuitivnost.

Domnívám se, že tato bakalářská práce přináší základní teze moderního amerického filmového herectví a postihuje fenomén Actor's Studia a Strasbergovy Metody. Jsem si vědoma toho, že k mnohým tématům by se dalo říci více a jiná z nich byla opomenuta, a právě v těchto případech se otevírají otázky pro další badatelskou činnost.



## Resume

My work concerns with the modern american film acting which has its origin in the 1950's at the Actors Studio, NY. It describes the development tendency of the acting and the methods of Lee Strasberg. The term Method became fashionable in America dramatic criticism during the thirties, with Lee Strasberg's adaptation of what was then called the Stanislavsky System to the production of the Group Theatre. The Actors Studio was established in 1947 by Kazan, Lewis and Crawford and Strasberg was given job of a teacher and moderator. By the mid fifties, he had turned the Studio into an institution that was related to Stanislavsky in roughly the same way that psychoanalysis is related to Freud. But even though the Studio was often associated with a new American style, its work was easily assimilated into the mainstream of expressive-realist acting, and its specific achievements are difficult to assess.

Marlon Brando is commonly associated with the innovative school Actors Studio and my task was to apply the methods and techniques of the Actors Studio on him, as an example. Critics often invoke Brando's name to denote an individual style and an artistic movement, yet Brando himself has disclaimed any influence from the Actors Studio. One reason why the Method has dubious value as a term denoting a style is that it was never intended to refer to a performing technique in the strict sense. It consisted of a series of quasi-theatrical exercises, often resembling psychological therapy, designed to unblock the actor and put him or her in touch with emotions. Most of all, it tried to develop an affective memory. And Brando's emotionality and slight abstractedness has something in common with the Method's valuation. Brando was trained chiefly at Erwin Piscator's Dramatic Workshop, where he encountered both Lewis and Strasberg but his most influential teacher was Stella Adler.

Brando helps the central dynamics of the films *The Streetcar Named Desire* (1951) and *On the Waterfront* (1954) succeed by letting us see a play of conflicts in his behavior. He sometimes uses the affective memory and sudden reversal of the action but most of the time he acts intuitively. His eyes are able to express a wide range of understated emotions in an instant of time. „Method“ he uses consists of softly articulated, sometimes repetitive speech, an abstracted stroking of his body as he talks, a troubled reluctance to look anyone in the eye and series of relaxed poses that imply athletic grace and sexuality.

I have discovered in my Bachelor's Thesis that the more one studies Brando's work, the more one doubts that it can be strictly explained as the result of a pedagogy. Number of his actions are purely spontaneous and his behavior is improvised. But in some of the moments of his acting you can always discover the influence of Strasberg's Method.

## PRAMENY

### **Streetcar Named Desire, A (1951) – DVD**

Režie : Elia Kazan

Scénář : Tennessee Williams, Oscar Saul

Distribuce : Warner Bros. Pictures, 1951

### **On the Waterfront (1954) – DVD**

Režie : Elia Kazan

Scénář : Budd Schulberg, Malcom Johnson

Distribuce : Columbia Pictures, 1954

### **Přehled citovaných filmů :**

Apocalypse Now (Apokalypsa) – 1979, Francis Ford Copolla

Brigadoon – 1954, Vincente Minnelli

Godfather, The (Kmotr) - 1972, Francis Ford Copolla

Godfather : Part II, The (Kmotr II) – 1974, Francis Ford Copolla

Chase, The (Štvanice) – 1966, Arthur Penn

Last Tango in Paris (Poslední tango v Paříži) - 1972, Bernardo Bertolucci

Marlon Brando: The Wild One – 1996, Paul Joyce

Meet Marlon Brando – 1966, Albert Maysles, David Maysles

Missouri Breaks, The (Zastavení na Missouri) - 1976, Arthur Penn

One-Eyed Jacks (Křivák) – 1961, Marlon Brando

On the Waterfront (V přístavu) – 1954, Elia Kazan

Rebel Without a Cause (Rebel bez příčiny) – 1955, Nicholas Ray

Roots: The Next Generations (Kořeny) - 1979, John Erman, Charles Dubin, Georg S. Brown)

Score, The (Kdo s koho) – 2001, Frank Oz

Streetcar Named Desire, A (Tramvaj do stanice Touha) – 1951, Elia Kazan

Viva Zapata! – 1952, Elia Kazan

Wild One, The (Divoch) – 1953, László Benedek

### **Přehled citovaných inscenací :**

A Hatful of Rain – 1955, Michael Gazzo  
All My Sons (Všichni moji synové) – 1947, Arthur Miller  
Baby Want a Kiss – 1964, James Costigan  
Blues for Mister Charlie – 1964, James Baldwin  
End as a Man – 1952, Jack Garfein  
I Remember Mama (Vzpomínám na maminku) – 1945, John Van Drueten  
Marathon 33 – 1963, June Havoc  
Night Circus – 1958, Michael Gazzo  
Racek (Čajka) – 1896, Anton Pavlovič Čechov  
Shadow of a Gunman (Jen jeho stín) – 1958, Sean O'Casey  
Strange Interlude (Podivná mezihra) – 1963, Eugene O'Neill  
Streetcar Named Desire, A (Tramvaj do stanice Touha) – 1947, Tennessee Williams  
Sundown Beach – 1948, Bessie Breuer  
Truckline Cafe (Kavárna Truckline) – 1946, Maxwell Anderson  
Tři sestry (Tri sestry) – 1901, Anton Pavlovič Čechov  
Waiting for Lefty (Čekání na Leftyho) – 1935, Clifford Odets

### **SEZNAM LITERATURY**

ADAMS, Cindy: Lee Strasberg, the Imperfect Genius of the Actors Studio. New York: 1980.

BOSWORTH, Patricia: *Marlon Brando*. New York: 2001.

CIMENT, Michel: *Kazan on Kazan*. London: 1973.

FROME, Shelly: *The Actors Studio – A History*. Jefferson: 2005.

GARFIELD, David: *The Actors Studio : A Player's Place*. New York: 1980.

HETHMOND, Robert H.: *Strasberg at the Actors Studio – Tape - Recorded Sessions*. New York: 1991.

HIRSCH, Foster: *A Method to Their Madness – The History of the Actors Studio*. Cambridge: 2002.

HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha: 2000.

KRASNER, David: *Method Acting Reconsidered – Theory, Practice, Future*. New York: 2000.

LINDSEY, Robert – BRANDO, Marlon: *Songs My Mother Taught Me*. New York: 1994.

LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského Metoda herecké práce*. Praha: 1978.

MALTBY, Richard – CRAVEN, Ian: *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford : 1995, s. 203.

MARTINEC, Václav: *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. Praha: 2003.

McCANN, Graham: *Rebel males : Clift, Brando and Dean*. London: 1991.

MERLIN, Bella: *Beyond Stanislavsky*. New York: 2001.

MERLIN, Bella: *Konstantin Stanislavsky*. New York: 2003.

MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: 2003.

STANISLAVSKIJ, Konstantin S.: *Můj život v umění*. Praha: 1983.

STRASBERG, Lee: *A dream of passion : the development of the Method*. London: 1988.

TÖTEBERG, Michael: *Lexikon světového filmu*. Praha – Litvínov: 2005, s. 528.

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: 1986.

## ČASOPISY A PERIODIKA

BRANDO, Marlon: *Písně, které mě naučila matka (část 1)*. Divadelní noviny, 5, 1996, č. 8, s. 12.

ERML, Richard: *Na zkušenou do trychtýře*. Divadelní noviny, 7, 1998, č.12, s. 8.

HOŘÍNEK, Zdeněk: *Cesty a paradoxy moderního herectví*. Divadelní revue, 11, 2000, č. 3, s. 73-76.

HYVNAR, Jan: *Herecké metody a techniky*. Divadelní revue, 11, 2000, č. 3, s. 82-84.

OLIVA, Ljubomír: *Susan Strasbergová a newyorské Actor's Studio*. Kino, 18, 1963, č. 3, s. 10.

RYČLOVÁ, Ivana: *Konstantin Stanislavskij nenáviděný i uznávaný*. Revue Proglas, 13, 2002, č. 10, s. 25-32.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava: *Zdroje herecké tvorby*. Amatérská scéna, 41, 2004, č. 4, s. 37.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://www.actors-studio.com/Strasberg>

<http://www.theactorsstudio.org>

<http://www.strasberg.com>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Method\\_acting](http://en.wikipedia.org/wiki/Method_acting)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Stanislavski](http://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski)

<http://www.stellaadler.com>

<http://www.marlonbrando.com>

<http://www.csfd.cz>

<http://www.imdb.com>

<http://www.divadlo.cz>











