

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

**Divadelní fakulta
Ateliér činoherního herectví prof. Niky Brettschneiderové
Činoherní herectví**

Komplexní herec

-

rozdíly a shody herectví na jevišti a před kamerou

Diplomová práce

**Autor práce: Lukáš Černoch
Vedoucí práce: Mgr. Igor Dostálek
Oponent práce: Doc. Mgr. AB. Aleš Bergman, PhD.**

Brno 2013

Bibliografický záznam

ČERNOCH, Lukáš. Komplexní herec – rozdíly a shody herectví na jevišti a před kamerou (Complex actor – differences and connections between theatre acting and film acting). Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér činoherního herectví prof. Niky Brettschneiderové, 2013, Vedoucí diplomové práce: MgA. Igor Dostálek

Anotace

Práce se zabývá hledáním společných principů a odlišností mezi herectvím na jevišti a herectvím před kamerou. První část práce je založena na konkretizaci těchto prvků na základě vlastní zkušenosti. Ve druhé části se práce zabývá činností fenoménů Činoherního klubu a Dejvického divadla, kde rovněž hledá prvky spojitosti dvou hereckých rovin.

Summary

The thesis looks into the subject of comparison of theatre acting and film acting. First part is based on concretization of terms from own experience. Second part of the thesis focuses on the phenomena of Drama club and Dejvice theater, where also prospects points of connection between two acting ways.

Klíčová slova

divadelní herectví, filmové herectví, Činoherní klub, Dejvické divadlo, herec – osobnost

Keywords

theatre acting, film acting, Drama club, Dejvice theater, actor - personality

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a další zdroje informací, které jsem použil. Současně dávám svolení k tomu, aby byla tato diplomová práce umístěna v knihovně JAMU a používána ke studijním účelům

V Brně dne:

Lukáš Černoch

Na tomto místě chci poděkovat mnoha lidem. Rodině za lásku, podporu a možnost hledat. Miluši Vilémové a Miroslavu Urubkovi za pootevření očí. Nice Brettschneiderové a Igoru Dostálkovi za ukázání cesty. Všem svým kamarádům za jejich existenci. Svým hereckým spolužákům za nejkrásnější čtyři roky života, které touto prací bohužel musím uzavřít.

Obsah

Úvod	7
1. Divadlo a film z pohledu herce	9
1.1 Herec na divadle	9
1.1.1. Režijní vedení	9
1.1.2. Ted' a tady	10
1.1.3. Herecký partner	10
1.1.4. Technika	11
1.1.5. Vliv metodiky	12
1.1.6. Herec a prostor	12
1.2. Herec ve filmu	13
1.2.1. Režisér a herec	13
1.2.2. Opakovatelnost	14
1.2.3. Detail a autenticita	14
1.2.4. Metodika a herecko – technické prvky	15
1.2.5. Herecký partner.....	16
1.2.6. Kamera.....	17
1.3 Dvojí herectví	17
2. Vlastní zkušenost	18
2.1. Ambice a cíle	18
2.2. Studium – Atelier Niky Brettschneiderové.....	20
2.2.1. Metodika výuky	20
2.2.1.1. Herecká cvičení	21
2.2.1.2. Původ a „nabalování“	22
2.2.2. Osobní rovina přístupu	23
2.3 Mé herecké komplikace	24
2.3.1. Vývoj – divadelní herec	25
2.3.1.1. Blokování	25
2.3.1.2. Dřevěné tělo.....	25

2.3.1.3. Mimika	26
2.3.1.4. Orientace v prostoru – Marta	27
2.3.2. Vývoj – herec před kamerou	27
2.3.2.1. „Playboy“ – autenticita, civilnost	28
2.3.2.2. „Sen o psu“ – mluva	29
2.3.2.3. „Hořící keř“ - koncentrace, filmový detail.....	30
2.3.2.4. Tesco – fáze jednání.....	31
2.3.2.5. Sophie Scholl – partnerina	31
2.3.2.6. „Bílá dívka“ – emoce	32
2.3.2.7. „Slib“ - celistvost postavy	33
3. Činoherní klub	35
3.1. Kontext vzniku Činoherního klubu	35
3.1.1. Státní divadelní studio 36	
3.2. Vznik	37
3.3. Poetika, dramaturgie, koncepce?	39
3.3.1. Herec jako výchozí bod	39
3.3.2. Člověk jako téma.....	40
3.3.3. Lidskost jako základní princip	41
3.4. Osobnosti a repertoár	41
3.4.1. Osobnosti.....	42
3.4.2. Inscenace	43
3.5. Činoherní klub a film	44
3.5.1. Česká nová vlna.....	44
3.5.2. Průsečíky Činoherního klubu a filmu	44
3.5.2.1. Generační témata	45
3.5.2.2. Autenticita ve smyslu bezprostřednosti	45
3.5.2.3. Detail	46
3.6. Shrnutí	47
4. Dejvické divadlo	48
4.1. Historie	48
4.1.1. První etapa – Borna	49

4.1.2. Druhá etapa – Krobot	49
4.2. Současnost	50
4.2.1. Poetika	51
4.2.2. Herecký soubor	51
4.2.3. Detail v „Dejvickém“	52
4.2.4. Herec – osobnost.....	53
4.2.5. Dejvické divadlo a filmové herectví	54
Závěr.....	55
Reflexe absolventského výkonu.....	58
Použité zdroje	67
Přílohy.....	68

Úvod

Cílem mé diplomové práce je zformulovat pro sebe, jakožto budoucího herce, základní principy a zásady herecké tvorby, které v důsledku herci napomáhají v otevřenosti fungovat jak na poli divadelním, tak před kamerou. Rád bych pojmenoval zásadní shody a odlišnosti těchto dvou hereckých rovin, přičemž doufám, že v budoucnu budu mít možnost na základě těchto poznatků pracovat a prohlubovat je.

Je známým faktem, že ne všichni divadelní herci se mohou realizovat před kamerou. Nemálo herců, na divadle úspěšných a uznávaných, se ve filmovém či televizním průmyslu neuchytí, přestože na jevišti je jejich talent a schopnosti znát.. Existuje tedy jakési dvojí herectví? Podle mého názoru ano. Je totiž evidentní, že se tyto dva směry herecké práce v některých věcech liší, a je tedy na jednotlivci, zdali dokáže mezi těmito dvěma rovinami úspěšně manévrovat a prosadit se tak v obou z nich.

Já osobně bych se v budoucnu rád věnoval oběma těmto směrům herecké práce, jenomže jelikož se u hereckých oborů na uměleckých školách klade důraz především na divadelní stránku věci, zkušenosti s herectvím před kamerou nám, mladým uměleckým adeptům, chybí. Výjimkami jsou samozřejmě někteří vyvolení jedinci, kterým se již za studia podaří „prorazit“. Nicméně, já mezi tuto nepočetnou skupinu zatím nepatřím a proto věřím, že pro mě bude přínosem, když se alespoň pokusím o nalezení určitých průsečíků, či naopak rozdílných bodů těchto dvou rovin.

Když zmiňuji, že nejsem ze skupiny „prorazivších“, neznamená to automaticky, že bych měl před kamerou nulové zkušenosti. Kromě školních příležitostí v rámci mezioborové spolupráce se spolužáky se mi podařilo zúčastnit se i několika profesionálních projektů a právě u nich bych chtěl v rámci své práce začít. Díky těmto příležitostem jsem získal nemálo zkušeností a ty bych rád nyní zúročil. Začínat budu tedy u sebe.

Na první pohled se zdá, že uplatnění v obou ústředních směrech herecké profese je odvislé od jednotlivce a záleží na každém, do jaké míry má předpoklady a ambice prosazovat se jak na jevišti, tak před kamerou. Nicméně jsou zde herecké skupiny, a dle mého názoru to není dílem náhody, které se dokázaly prosadit v obou případech

téměř kolektivně, a proto se zde nabízí hledat základy a příčiny úspěšných počínů těchto uskupení.

Chtěl bych tudíž v další části své práce vycházet ze studia materiálů, týkajících se činnosti a tvorby pražského Činoherního klubu v období „zlatých“ 60.let, neboť právě toto divadlo shledávám prvním takovým „lokálním“ fenoménem.

Následující kapitola by se měla týkat Dejvického divadla - podobného případu v rámci současnosti. Zde bych se ovšem chtěl přiblížit trochu praktičtější stránce věci a požádat tak o rozhovory některé z osobností tohoto divadla, což mi, věřím, poskytne potřebné informace přímo od zdroje.

Myslím si, že tato klubová divadla jsou velmi příznačnými příklady oné skupinové filmové „žně“ v rámci české, resp. československé umělecké sféry a tudíž doufám, že zde naleznou podstatnou část potřebných informací a podnětných motivů.

Původně jsem zamýšlel do své práce zahrnout i téma amerického Actors studia Lee Strassberga, což samozřejmě s danou problematikou úzce souvisí, nicméně nakonec jsem se rozhodl pro orientaci pouze na „české vody“, které jsou pro mé téma ústřední – zaměřuji se na sebe, mé kořeny a mou další perspektivu - a rozšiřování do obecnějších rovin není jednak mým cílem a pravděpodobně by ani nebylo v mých schopnostech na ploše diplomové práce efektivně zakomponovat tak široké spektrum pramenů.

Ve finále nezbývá, než poznatky získané ze všech zvolených pramenů (má vlastní zkušenost, Činoherní klub, Dejvické divadlo) porovnat a pokusit se vyvodit z nich určité závěry, které by v důsledku mohly být pro mě prospěšné v mém budoucím doufaném postupu.

1. Divadlo a film z pohledu herce

Dříve, než se začnu zabývat svými konkrétními zkušenostmi na jevišti a před kamerou, je potřeba si ujasnit a definovat základní společné a rozdílné body obou rovin, tedy takové, které jsou zjevné i bez hlubší analýzy. Na celou problematiku se dívám samozřejmě z pohledu hereckého, čili vyhledávám ty prvky, které jsou v rámci celého divadelního či filmového procesu spojené s osobami herců a ovlivňují tak jejich postup práce. Budu se tedy zabývat pozicí a významem herce z hlediska celého komplexního díla.

1.1. Herec na divadle

Z pohledu moderního divadla 20. a 21. století, jsou základními a rovnocennými pilíři divadelního procesu tři složky. Režie (+ dramaturgie), scénografie a herectví. Na půdorysu vztahu těchto tří složek dochází v procesu tvorby k vzájemné inspiraci. Režijně-dramaturgická koncepce inspiruje, případně se nechává inspirovat scénografickou složkou. Herec, při tvorbě postavy vychází z celkové koncepce, v rámci které je samozřejmě i veden režisérem. Výpravná – scénografická složka herci rovněž výrazně napomáhá k požadovanému, čili správnému uchopení postavy. Herec sám by v nejlepším případě měl být v procesu rovněž inspirativním prvkem, jak pro režiséra a dramaturga, tak pro scénografa a na základě tohoto cyklického uměleckého perpetuum mobile by měl probíhat zdravý a kvalitní divadelní proces zkoušení a vytváření divadelního představení. V ideálním případě.

1.1.1. Herec a režijní vedení

Režijní přístup k vedení herce je samozřejmě velice individuální záležitostí. Jsou režiséři, kteří se vyloženě inspirojí konkrétní metodikou a tu na hercích uplatňují, jsou režiséři, kteří si postupně v rámci zkušeností budují svůj způsob komunikace a postavení vůči herci, a jsou režiséři „chemici“, kteří pracují z velké části intuitivně. Jistě existuje spousta dalších „typů“ režisérů, nicméně důležitý prvek v divadelním procesu z hlediska herce je skutečnost, že on sám je přímou a nenahraditelnou

součástí vytváření finálního tvaru, nehledě na režijní přístup „samoděržaví“, nebo naopak bezbřehého vstřebávání impulsů zvenčí. Divadlo vzniká „ted’ a tady“ na základě kooperace a syntézy všech složek procesu a herec je prakticky jeho nejdůležitější a hlavně finální fází. Zjednodušeně řečeno – i naprosto nadčasový režisér s fenomenální koncepcí nakonec pohoří, když mu nemá kdo hrát. Dle mého názoru má z tohoto hlediska herec na divadle významnější postavení, nežli ve filmu. Ale to samozřejmě také neplatí vždy.

1.1.2. Ted’ a tady

Základní princip divadla. Ačkoli finálnímu divadelnímu tvaru předchází vždy potřebně dlouhé období zkoušení, vždy herec začíná „nanovo“. Při každém dalším představení a jeho jednotlivých výstupech si musí oživovat konkrétní motivace, opět se dostat do tvůrčího momentu, aby ted’ a tady nejen pro diváka, ale i pro sebe - postavu, zprostředkoval kýžený okamžik zážitku.

Záměrně říkám nejen pro diváka, protože pro kvalitního a svědomitého herce je samozřejmě prioritní motivací, aby se mu role nezaautomatizovala. Jednak tím jeho výkon zaručeně ztrácí na kvalitě, jednak sám sebe připravuje o cenné sekundy, které si „ted’ a tady“ může a má užít. Není to jednoduché a ne vždy se to podaří a to je právě na divadle nádherné – neustálý boj se sebou samým, se svými schopnostmi a možnostmi, který herec nesvádí jen kvůli sobě, ale zároveň pro svědky, kteří mají díky „divadelní energetické interakci“ možnost vše zažívat zprostředkovaně.

1.1.3. Herecký partner

Pro herce asi nejdůležitější „prvek“. Divadelní umění obecně je založeno na přenosu energie. Přenos energie mezi herci a diváky, mezi hercem a prostorem, mezi hercem a náповědou, mezi herci navzájem. Tyto interakce jsou základními atomy divadelní situace. Filmové herectví je samozřejmě rovněž založeno na partneřině, nicméně rozdíl vidím v tvůrci temporytmu situace, potažmo celého díla – inscenace, filmu. Na divadle je tím tvůrcem právě výměna energie mezi partnery, vše současné i následující a je tedy odvislé od konkrétní vznikající situace. Ve filmu je logicky také herecká akce založena primárně na transferu energie mezi partnery, nicméně

„temporytmickým guru“ je v tomto případě až finální postprodukce. Tím se opět dostávám k již zmíněnému „ted’ a tady“.

1.1.4. Technika

Je zjevné, že mezi herectvím na jevišti a před kamerou je pro herce zásadní rozdíl v přístupu k roli z hlediska herecko – technických prvků. Postupy myšlenkových a emocionálních pochodů postavy jsou v obou těchto rovinách “zobrazovány” jiným způsobem. Tím nemám na mysli, že herec nejdříve na divadle a potom ve filmu vychází z jiné linie herecké metodiky. To, kde se jednotlivec inspiruje a z kterých pramenů vychází je čistě individuální záležitost, navázaná na jeho herecké kořeny a předchozí zkušenosti. Čili je určitě možné, že např. takový ortodoxní „mejercholdovec“ dokáže stejně dobře a uvěřitelně zahrát lukostřelce jak na jevišti, tak před kamerou. Mluvím tu ale o zcela evidentních základních rozdílech mezi zkoumanými oblastmi co se týče např. techniky mluvy, tvorby gesta, pohybové složky, či mimiky.

Na divadle jsou všechny tyto složky podstatně posíleny. Nároky na jevištní hlasový projev jsou podstatně vyšší, než „civil“ před kamerou, přičemž je potřeba, aby herec našel potřebný balanc mezi jevištně technicky zvládnutým – v běžném životě vlastně nepřírozeným – a zároveň uvěřitelným, autentickým hlasovým projevem. Gesto a pohyb jsou rovněž na divadle prvky, které je potřeba umocnit, tedy přizpůsobit prostředí. Zjednodušeně řečeno herec musí úkonem běžného života obsáhnout větší plochu, než v běžném životě, a proto využívá svých technických schopností.

Toto ovšem samozřejmě není tak jednoduché. Jednak jsem v této pasáži vůbec nemluvil o hereckých metodách, které samozřejmě s vnější technikou herce interagují a vzájemně se ovlivňují, nehledě na to, že jde vlastně o individuální záležitost té které metody, druhak je míra využívání těchto technických složek hereckého projevu v různých typech divadla jiná. Nemám teď na mysli žánrovou rozdílnost divadel, ačkoli to je samozřejmě také kategorie sama o sobě. Je zjevné, že herec pracuje s vnějšími technickými prvky jinak, když hraje na obrovském jevišti pro tisíc lidí a jinak, když je v klubovém divadle pro sto osmdesát diváků plus balkón. A právě tento poznatek je velmi důležitý pro celou mou práci. Jak už jsem předeslal, cítím

určitou spojitost mezi herectvím klubových divadel a hereckým projevem před kamerou. Klubová divadla vnímám právě jako jakýsi přechod mezi dvěma, dle mého názoru, dost odlišnými hereckými rovinami. Proto se později budu zabývat právě Činoherním klubem a Dejvickým divadlem.

1.1.5. Vliv metodiky

Jak jsem již zmínil, vnímám inklinaci k jednotlivým hereckým metodám jako velice individuální záležitost. I proto si za cíl mé diplomové práce nekladu nalezení nejvhodnější herecké metody pro působení na obou polích, ale hledám „pouze“ základní a výchozí motivy, na kterých se dá v obou hereckých rovinách stavět. Tudíž zde nebudu mluvit o konkrétních metodikách. Zajímá mě podíl uplatnění individuálně prosazované herecké metody v obou zkoumaných hereckých oblastech. Domnívám se, že na divadle je pro herce při budování postavy, a tudíž uplatňování konkrétní metody, výhodou jakýsi lineární postup, který, troufnu si říct, na divadle převažuje. Základní stavba dramatu (expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa) ve spojení s fenoménem „teď a tady“ nabízí divadelnímu herci plochu, na níž má možnost plynule realizovat svoji postavu.

Samozřejmě tím nechci tvrdit, že by se přístupy filmové tvorby vymykaly základním principům dramatické stavby. Nicméně v oné lineárnosti tvorby a realizace – na rozdíl od často zpřeházeného natáčení u filmu - vnímám pro herce markantní rozdíl v procesu stavby postavy.

1.1.6. Herec a prostor

Jak už bylo řečeno, scénografie je jednou ze tří základních složek moderního divadla. Konkrétní prostor, který je vytvořen pro danou inscenaci je jedním z „odrazových můstků“ pro herecké jednání. V hereckém hodnotovém žebříčku se dá mnohdy postavit prakticky na stejnou úroveň jako herecký partner, jelikož prostor - prostředí může hereckého partnera nahradit. Přehled v prostoru a sžití s ním je jedním ze základních kamenů úspěchu herce na jevišti. Postava herce může mít k prostoru jakýkoli vztah, záleží, co vyplývá ze samotné hry, nicméně vždy nějaký vztah k prostoru má a tady je ona paralela s hereckým partnerem. V momentu

existence vztahu může dojít ke konfliktu, k interakci, může vzniknout situace. Ve filmu, resp. před kamerou, je pro herce téma iluze prostoru trochu rozdílnou záležitostí.

1.2. Herec ve filmu

Pozice herce ve filmu se podle mého názoru ve srovnání s divadelní stránkou trochu liší. Vyplývá totiž z jasného vůdčího postavení režiséra, který herce začleňuje do své předem připravené koncepce. Opět se samozřejmě nedá stoprocentně zobecňovat, existují i filmoví režiséři „chemici“ nicméně je celkem evidentní, že kvantitativně se ve filmu jedná spíše o první případ. Důvod je celkem jednoduchý . Postup vyhotovení filmového celku probíhá, velice zjednodušeně, na trase scénárista – režisér – kameraman – střihač. Každý z nich je nepostradatelnou součástí celku a každý z nich do celku promítá i vlastní dílčí motivy, v rámci rozsahu jeho funkce. Proto musí být celá koncepce dopodrobna připravena dopředu. Těžko by například kameraman mohl začít natáčet, když by neměl předem naplánované jednotlivé záběry. Režisér se většinou účastní všech částí výroby filmu, minimálně na bázi konzultací, a tím se tedy stává oním zastřešujícím prvkem.

Herec vnímám z hlediska celého komplexu rovněž jako nepostradatelný prvek, to je logické, ovšem nezařadil bych ho, ačkoli se to zdá možná paradoxní, do té základní linie procesu. Vnímám herce jako zprostředkovatele režisérový, resp. scénáristovy vize, ale tento zprostředkovatel má za úkol „pouze“ poskytnout co nejkvalitnější množství požadovaného materiálu, který potom do naprosto finální verze poskládá v postprodukcii střihač. Herec sám je tedy jakousi mezifází tvorby postavy, její finální vyznění ovšem spadá do pole působnosti člověka ve střihně. I tak má ovšem herec široké spektrum možností posunout vlastní invencí a kreativitou celé dílo o pár úrovní nahoru, to bezesporu. Dle mého názoru ovšem není tolik „mocný“ jako na divadle.

1.2.1. Režisér a herec

Jak bylo řečeno, tím „nejmocnějším“ je režisér. Co se týče tématu „dialog režisér – herec“, je asi dost relativní záležitost, srovnávat divadelní a filmovou stránku.

Jednoduše existují různé typy režisérů, každému z nich vyhovuje jiný druh komunikace a spolupráce a tudíž se taková věc nedá nijak „zatabulkovat“ zobecněním.

Možnost porovnání obou hereckých rovin ovšem nabízí konkrétní požadavky režiséra. Filmové natáčení probíhá po částech, mnohdy ne posloupně, nýbrž „napřeskáčku“ a režisér tudíž v závislosti na „rozzáběrování“ požaduje od herec pouze dílčí části, kousky postavy. Filmový herec v útržkovitém procesu nabízí konkrétní polohy a nejvhodnější z nich jsou ve finále využity a zpracovány. Takové postupy práce s hercem se samozřejmě liší od divadelní linearoty tvorby a vzniku postavy a tím na herce kladou nároky jiného typu.

1.2.2. Opakovatelnost

Právě ono „nabízení“ souvisí se zásadní odlišností herecké tvorby před kamerou od herectví na jevišti. Zde se střetává neopakovatelné s opakovatelným. Proti divadelnímu „teď a tady“ stojí filmové „scéna šest, záběr dvacet sedm, počtvrté – klap“. Herec ve filmu má prakticky neomezené množství pokusů, jak vystihnout co nejlépe konkrétní moment procesu vývoje postavy. Proto se každý záběr natáčí několikrát a nejvhodnější kousek z nasbíraného materiálu nakonec vybere střihač a zasadí ho do filmového pásu. Jednou provždy.

Z hereckého hlediska vyžaduje tento postup kromě nezbytné koncentrace i vysokou úroveň ovládnutí konkrétní užívané herecké metodiky, neboť postava musí „žít“ v každém sebemíň postřehnutelném detailu (např. makro záběr zorniček očí, kapky potu), a proto je nutné pudit znovu a znovu potřebné motivace, byť třeba jen kvůli půlsekundové, sotva postřehnutelné pasáži. Na kameře je totiž vidět jakýkoli sebemenší nedostatek. Ve filmu je základním stavebním kamenem detail a tím pádem musí být herec v celém svém jednání naprosto precizní.

1.2.3. Detail a autenticita

Lámu si hlavu nad tím, co může být divadelním prvkem, který by byl, alespoň v obecných konotacích, adekvátní funkci filmového detailu. Napadá mě jedině výraz „divadelní fokus“, ale zároveň vím, že to zdaleka není přesné, jelikož se prakticky

jedná jen o přenesení divácké pozornosti na konkrétní akci. Divadelní detail samozřejmě také existuje, nicméně nikdy se nevymaní ze sféry určité stylizovanosti, vymezené technickou stránkou hereckého projevu. Pravděpodobně tedy na divadle prvek, odpovídající filmovému detailu, nenalezneme. A je to v podstatě logické, jelikož je to výtvarný prvek, přímo vycházející z technologie filmu.

Pro herce ovšem existence kamerového detailu znamená naprosto jiný přístup jak k technické stránce hereckého projevu, tak ke stránce konkrétní metodiky. Co se týče mimiky, pohybu, mluvy a vůbec celého jednání postavy, pohybujeme se na velice „vachrlaté“ kladině herecké umírněnosti, civilnosti, až se v nejlepším případě dostáváme ke „Svatému grálu“ hereckého pojmosloví a tím je autenticita.

Jak jsem se dostal od detailu k autenticitě? Jde o to, že autenticita herce ve spojení s možností filmového detailu je základem rovnice, jejímž výsledkem je specifická filmová iluze. Ta má totiž, podle mého názoru, své jádro jinde, nežli iluze divadelní.

Když se to pokusím říci co nejjednodušeji, divadlo je založeno na divákově vědomém přijetí faktu, že jde o iluzi, a akceptování s ní souvisejících motivů, jichž divadlo používá, čili divadelní stylizovanosti a licence. Každé divadlo je totiž od postavy do určité míry stylizované. Minimálně už v herecko – technickém základu. Proto divadlo bude mít vždy trochu jiné nároky na autenticitu – uvěřitelnost, než film a jeho nároky na autenticitu – přirozenost/realističnost. Tím pádem se jedná o trochu jiný druh iluze, než u filmu. Filmová iluze je totiž založena na tom, že předstírá, že o žádnou iluzi nejde. Divák sleduje „reálný život“, poskládaný z dílků uměleckých a technologických počinů, které dohromady vytváří filmový celek. Proto se tedy snaží herec před kamerou o co nejuvěrnější obraz „předem stanovené reality“, k čemuž se snaží dojít onou cestou přirozenosti, civility a autenticity, zároveň ovšem vše propojuje s konkrétní hereckou metodikou.

1.2.4. Metodika a herecko – technické prvky

Už z podstaty postupu vytváření filmu nemá herec většinou možnost nějakého kontinuálního vývoje postavy. Tedy přesněji – postava má mít kontinuální vývoj, ale herci není umožněno na něm pracovat chronologicky. Na základě tohoto přerývaného, postupného skládání scén, z nichž se konkrétní postava „slepuje“, si samotný herec musí udělat pořádek v jedinci, kterého ztvárňuje a být tak schopen

jednotlivé části děje, bť na sebe často nenavazující odděleně ztvárnit natolik přesvědčivě, aby po seskládání jednotlivých dílků filmového „puzzle“ byla postava vystavěna s celým jejím postupným vývojem a utvářela tak svébytný charakter.

Herec tedy v rámci své metodiky pracuje jinak, než na divadle, kde zkoušení probíhá většinou chronologicky, scénu po scéně. Konkrétní odlišnosti jsou odvislé od jednotlivých hereckých přístupů a je opět individuální záležitostí, do jaké míry ta která metodika pozitivně interaguje se specifickým filmovým postupem herecké práce.

Co se týče technických rovin filmového herce, jsou zde rovněž trochu jiné nároky, než na divadle. Například co se týče mluvy, trochu paradoxně je u filmu většinou špatně, když herec precizně „jevištně“ artikuluje. Vše je spojeno s kýženou autenticitou a přirozeností, čili se i v pohybové a mimické rovině herce pohybujeme, ve srovnání s divadlem, na hodně utlumených úrovních. Takových, které odpovídají „běžnému životu“.

1.2.5. Herecký partner

S hereckou partneřinou je to u filmového natáčení rovněž dost specifické. Ve srovnání s divadlem je vše opět nabouráváno celkovou „rozkouskovaností“ procesu. Kontinuita situace hereckého dialogu je natáčením jednotlivých záběrů a detailů rozsekána na části, z nichž od každé má filmový štáb po mnoha pokusech několik verzí a z těch vybírá sřihač nejvhodnější varianty, které potom spojuje do celku, čímž dává scéně finální tvar.

Na jednu stranu je pro hereckou práci potřeba takových stimulů, jako je udržení stejného temporytmu dialogu třeba v patnácti po sobě jdoucích pokusech, tak, aby jednotlivé varianty byly ve střizích synchronizovatelné. Na druhou stranu celková „nadvláda technologična“ u filmu může mít vliv i na techničnost herecké práce, čímž se rozevírají nůžky mezi řemeslným dialogem ve filmu a kreativním divadelním dialogem, založeným na neustálé výměně energie mezi hereckými partnery v rámci neopakovatelné a vždy jedinečné situace.

1.2.6. Kamera

Jestliže je na divadle pro herce jedním z odrazových můstků přehled v prostoru a sžití se s ním, u filmu je paralela tohoto v „cítění“ kamery. Herec má na základě prostorového vymezení záběru k dispozici pole, ve kterém v rámci scény jedná. Důsledná práce s kamerou, tím myslím, vnímání kamery jako určitého partnera s technickými nároky na výkon herce, vychází z pokročilých zkušeností, neboť samozřejmě znamená pro herce omezení a další prvek, který je třeba bezchybně zpracovat, aby byl herecký výkon co nejpreciznější.

1.3. Dvojí herectví

Toto jsou tedy určité základní motivy obou proudů hereckého řemesla. Snažil jsem se prvky, nebo alespoň většinu z nich, v rámci divadelní a filmové části uvést do paralel a vytvořit tak plochu pro jejich konfrontaci a srovnání. Osobně si totiž myslím, že se tyto dva proudy z hlediska herecké práce opravdu výrazně liší., že tedy existuje dvojí herectví.

Víceméně jsem asociativně pojmenovával prvky na základě vlastní zkušenosti, tudíž nepředpokládám, že bych v první části mé diplomové práce obsáhl většinu, natožpak všechny základní podobnosti a rozdíly těchto linií. Další poznatky na mě tedy doufám čekají v následujících částech práce, tedy v kapitole věnované mým konkrétním zkušenostem, následně pasáži, zaměřené na klubová divadla a nakonec v rozhovorech s herci, kteří mají ve srovnání se mnou podstatně bohatší zkušenosti z obou polí.

2. Vlastní zkušenost

V následující kapitole bych se chtěl zabývat vlastními zkušenostmi, kterých jsem až doposud nabyl. Během studia jsem měl samozřejmě možnost bohatě se realizovat na poli divadelním a co se týče herectví před kamerou, také se mi několikrát poštěstilo zúčastnit se nějakého projektu. Převážně to bylo při příležitosti školních počinů spolužáků z příslušných oborů, ale párkrát jsem zakusil i prostředí profesionálního procesu.

Část, týkající se mé osobní zkušenosti je v této práci důležitá z toho důvodu, že cílem celé mé diplomové práce je formulace základních poznatků hlavně pro mě samotného, bez ambice nějakého širšího dosahu. Má práce je tedy spíše jakýmsi torzem, které nehodlám dovádět k dokonalosti či úplnosti celé, nepoškozené sochy a nabídnout snad dokonce jakousi univerzálně platnou metodu. Jednak k takovému projektu není plocha diplomové práce dostatečně rozsáhlá, ale hlavně na takový počin momentálně nemám dostatek zkušeností, schopností a vědomostí. Celý výsledek by tedy měl v důsledku pomoci mně individuálně a proto je důležité, aby byla jasně dána výchozí pozice – tedy já v momentální fázi mého hereckého vývoje.

2.1. Ambice a cíle

Nejprve tedy k mým představám. Abych řekl pravdu, nejsem z hlediska svých hereckých vizí a plánů zrovna skromný člověk. Věřím, že mám celkem velký potenciál a perspektivu, že jsem v průběhu studia na JAMU v Brně načerpal hodně zkušeností a posunul se dost zásadním způsobem směrem kupředu. Proto věřím, že to v budoucnu můžu na hereckém poli dotáhnout dost daleko. Zároveň z hlediska svého zatím stále dost malého rozhledu, absolutně nemám odhad, kam až se můžu dostat. Jediné o co se můžu opřít je to, že na sobě budu průběžně pracovat a věřit, že jdu správnou cestou.

Myslím si, že je potřeba, aby si člověk uvědomoval jak své „mínusy“, tak své „plusy“. Je v tom jakási upřímnost vůči sobě samotnému, v podstatě zdravý pohled na vlastní osobnost. Zároveň se k člověku, který touží po tom, stát se profesionálním hercem, neodmyslitelně poutá určitá dávka sebevědomí, bez kterého se v uměleckých vodách, podle mého názoru, nedá pohybovat. Vše ovšem s mírou,

mluvím o zdravém sebevědomí, s čímž jde ruku v ruce pokora jak vůči sobě samému, tak k okolí. Umělec bez pokory je cesta do pekel. Nikdo není dokonalý. Každý pouze dostal do vínku určitou dávku potenciálu a je jen na jednotlivci samotném, zdali ho správným směrem posunuje a kultivuje nebo jestli ho promrhá.

Na druhou stranu, umělecká sféra je tak nevyzpytatelná, že člověk v případě, že touží po úspěchu v jejích oborech, musí doufat i v notnou dávku štěstí. Což ovšem automaticky neznamena, že se člověk musí svěřit do rukou osudu. Naopak – může jít, resp. musí jít, fotbalově řečeno, „štěstíčku naproti“. I proto jsem se rozhodl pro víceméně praktické téma mé diplomové práce – věřím, že mi může pomoci srovnat načerpané zkušenosti v hlavě a tím mě posunout zase o pár kroků dál.

Osobně tedy doufám, že mám schopnosti na to, prosadit se v budoucnu v obou sférách hereckého povolání, o nichž ve své práci pojednávám. Jednak mě obě varianty nesmírně baví a naplňují, jednak je to pro mě osobně, jako člověka s vcelku velkým egem, jakási výzva, jíž neschází i špetka ješitnosti.

Jednoduše věřím, že z hlediska divadelních zkušeností mám celkem silné základy a je tedy na čem stavět. Co se týče herectví před kamerou, rovněž věřím ve své předpoklady. Myslím si, a u herce je potřeba, aby se učil objektivně pozorovat a s veškerou upřímností k sobě hodnotit svůj proces vývoje, že během těch několika projektů před kamerou, jichž jsem se zúčastnil, jsem dokázal pochytit a postupně aplikovat určité základy „kamerového herectví“ a tím pádem si vytvořit základy pro další stavbu.

Další věc, která mě v mé víře utvrzuje je to, že se do určité míry můžu opírat i o fakt, že jsem na kameře vcelku fotogenický, což není automatická záležitost a ačkoli je to v podstatě věc náhody, jde o samostatnou důležitou kvalitu herce. Fyzická stránka je jednou z výchozích složek herce a tudíž je potřeba, aby se ji učil objektivně posuzovat. Někdo prostě na kameře „vypadá“, někdo ne. Nicméně to rozhodně není zanedbatelná věc. Spíše naopak.

Tyto jednotlivosti, ruku v ruce s mým ambiciózním já, mi tedy rýsují mou budoucí doufanou cestu a mě nezbyvá, než se usilovně snažit po ní jít. A abych se od egomanských řečí posunul dál, přejdu na další podkapitolu, která se týká prostředí, kterému za vše vděčím a kde mají mé mladistvé herecké kořeny živnou půdu.

2.2. Studium – Atelier Niky Brettschneiderové

Z hlediska studia v atelieru Niky Brettschneiderové vnímám ze svého pohledu jako zásadní dvě základní roviny. Je to rovina metodiky, tedy konkrétního herecko-pedagogického systému Brettschneiderovou praktikovaného, a rovina osobní mezilidské komunikace a vazby. Je možné, že se setkám s námitkou, že je to rovina čistě subjektivní a proto ne zcela vhodná k užití, jako zavedeného prvku výuky o němž se mimo jiné ve své práci opírám. Nicméně já osobně tuto stránku považuji za velice důležitou v rámci celého pedagogického procesu a jsem přesvědčen, že jde ruku v ruce s celou jeho teoretickou linkou.

2.2.1. Metodika výuky

Za základní kámen pedagogického systému Niky Brettschneiderové považuji velké soustředění na improvizaci. Konkrétně celá výuka herectví v prvním ročníku byla koncipována tak, že jsme nejprve v prvním semestru a v úvodu druhého procházeli všemožnými typy improvizčních cvičení, díky nimž jsme si postupně osvojovali určité základní principy fungování na jevišti jak v rovině jednotlivce, tak v hereckém dialogu.

Ve druhém semestru jsme pak přešli o stupeň nahoru. Na základě improvizací vznikaly jednotlivé scénky, založené na konkrétním tématu, a z těch jsme potom vybírali ty nejlepší, rozumějme ty nejvhodnější k rozvíjení jejich potenciálu z hlediska dramatické situace. V rámci semestru jsme potom na těchto vybraných scénkách pracovali a z původně improvizované struktury jsme se pokoušeli vytvořit pevný tvar její fixací. Princip je tedy v tom, že jsme se pokoušeli znovu oživit konkrétní motivace, které při živelné improvizaci spontánně přicházely, a „ujařit“ je do finálního tvaru.

Tento proces hledání a „vzkříšení“ jednotlivých impulzů a motivací, které vytvořily základní strukturu fungující improvizace, je dle mého názoru perfektní učební pomůckou v tom, že student má možnost důkladně a opakovaně zkoumat celou kostru konkrétní situace, krůček po krůčku, a postupně je kůstku po kůstce skládat do funkčního celku. Pro studenta je tedy výhodná jakási praktičnost, či exaktnost celého procesu. Improvizace je postupně rozložena na její původní atomy,

tedy jednotlivé impulsy, které pak herci nezbyvá, než si osvojit a na základě nich vystavět pevnou konstrukci s tím rozdílem, že už bude trvalejší a ne se základy pouze na „vachrlaté“ spontaneitě.

2.2.1.1. Herecká cvičení

Ovšem cesta k autentickému impulsu, který je startovním prvkem dramatické situace, byla daleká a vedla přes mnoho hodin osvojování a automatizace jednotlivých základních prvků herecké komunikace.

Toto osvojování probíhalo samozřejmě na základě jednotlivých cvičení, kterých bylo mnoho druhů a jež na sebe postupně navazovala. V podstatě jsme procházeli určitými úrovněmi – levely jednotlivých cvičení. Tyto úrovně vznikaly oním postupným přidáváním konkrétních prvků daného cvičení a tudíž zvýšením jeho obtížnosti.

Uvedu velice stručný příklad takového postupného zvyšování obtížnosti na základním cvičení akce – reakce. Tato zákonitost je totiž v podstatě naprostým prvopočátkem. Na základě určité akce partnera vzniká u mě adekvátní reakce, v první úrovni gestická. Při dalším „stupni obtížnosti“ je ke gestu přidán odpovídající zvuk, který v nás na základě inspirace gestem vznikne. Nikoli ovšem slovo. Další úroveň je zástupná, umělá řeč a až teprve po ní následuje jako čtvrtý stupeň reálné slovo. Po osvojení tohoto základního modu cvičení lze přidávat další úrovně a manévrovat tak mezi adekvátními a neadekvátními reakcemi, absurdní reakcí a mnoha dalšími modifikacemi.

Jednotlivých cvičení je opravdu spousta a jejich cílem je budování a zakořeňování základních funkčních principů hereckého jednání a postupné otevírání jednotlivých kanálů fantazie, spontaneity, kreativity a herecké techniky. Zároveň těmito cvičeními usilujeme o automatizaci konkrétních principů, ovšem pouze do té míry, že s nimi stále vědomě pracujeme a tudíž se automatizace nevymyká kontrole – nejednáme zautomatizovaně, nýbrž nám automaticky nabíhají startovní motivy situace, které vědomě kultivujeme, dle okolností, na základě našich osobní kreativity.

2.2.1.2. Původ a „nabalování“

Zajímavý je na metodě Niky Brettschneiderové také její původ. Postupně si svoji metodiku formovala a vytvářela na základě vlastních zkušeností a osvědčených faktů z průběhu výuky, přičemž byla otevřená vnějším vlivům, které by mohly pedagogický směr jakkoli obohatit. I díky tomu se v průběhu setkává s metodou Kietha Johnstona, která velice podobně nachází základy v improvizaci a tak se Brettschneiderová nechává inspirovat a některé z cvičení přímo přebírá.

Jelikož Brettschneiderové metoda je pružná a prakticky se stále vyvíjí na základě faktu, že Nika Brettschneiderová sama je člověk velice otevřený novým inspiracím a podnětům, je důležité s kým pedagožka nejúžeji spolupracuje. Jejím pedagogickým asistentem byl původně herec a pedagog Vladimír Kelbl, nicméně po jeho smrti v r. 2005, ho nahrazuje v pozici druhého pedagoga Igor Dostálek. Byť je původ výukové metody z naprosté většiny spjat s Brettschneiderovou, potažmo jejím inspirátorem Johnstonem, je nutno zdůraznit i důležitost postavy Dostálka. S Brettschneiderovou totiž podle mého názoru tvoří pevně soudržný a výborně se doplňující tandem, vycházející jednak ze stejného pohledu na hereckou tvorbu – jak prakticky, tak ideově – a zároveň dvojici, která na základě vzájemného respektu, ruku v ruce s přátelstvím, vytváří perfektní tvůrčí atmosféru pro neotesané polotovary studentů herectví.

Je možné, že velkou roli v tomto souznění hraje i fakt, že Igor Dostálek byl v minulosti rovněž studentem Niky Brettschneiderové a proto spolu mají vlastně hodně věcí společných. Nemyslím si, že je to náhoda, spíše naopak. Soudím tak podle toho, že postupně se v pedagogickém týmu atelieru objevují noví pedagogové, kteří v minulosti prošli vedením Brettschneiderové a ta jim nyní v rámci „svého“ atelieru dává příležitost se rozvíjet i jinak. V rámci mého, čili zatím posledního ročníku, vedeného Brettschneiderovou a Dostálkem, jsme se tak měli možnost potkat např. s Martinou Krátkou, která vedla předmět Herecká pohybová výchova, Robertem Miklušem, jedním z pedagogů Herecké interpretace textu nebo Ondřejem Jiráčkem, učitelem předmětu Akrobacie.

To, že se Brettschneiderová průběžně obklopuje v této profesní rovině lidmi, vycházejícími z podobných principů jako ona, vnímám jako velice pozitivní a přínosnou záležitost, jelikož to posiluje komplexnost výuky v rámci atelieru a student má k dispozici, s mírnou nadsázkou, jakési pedagogické portfolio. Zároveň bych

chtěl důrazně podotknout, že jednotliví učitelé mají, díky plné důvěře vedení atelieru, prakticky „volné ruce“ a naprosto si tak zachovávají svou pedagogickou integritu. Prvotní předpoklad vzájemného porozumění v jejich pedagogickém přístupu je totiž podle mého názoru právě v onom stejném uměleckém původu a kořenech. Mluvím o tom proto, že to podle mě přímo souvisí s onou složkou výuky, kterou jsem sám předem označil jako lehce kontroverzní z hlediska odbornosti práce. Jedná se o onu linii osobní mezilidské komunikace a vazeb.

2.2.2. Osobní rovina přístupu

Vlastně vnímám jako velký luxus, že se můžu pokoušet o něčem takovém psát. Myslím to z hlediska studenta, kterému jeho pedagogové přirostli k srdci a může je považovat za své přátele. Kdoví, možná podobná atmosféra panuje i v ostatních atelierech, to ze svého pohledu ovšem nemůžu posoudit a tudíž doufám, že ano a rozhodně to tak v podobných intencích přeji všem studentům i pedagogům.

Vnímám to totiž jako jeden z nejdůležitějších aspektů pedagogiky Niky a Igora – v této podkapitole hodlám být dosti osobní a proto doufám, že v rámci následujících několika odstavců mi tato neformálnost jmenování bude odpuštěna. K oběma chovám největší možný respekt a úctu a moc dobře vím, že je taková věc neurazí, zvláště když už jsme si dávno „potykali“. Tento aspekt vytváření pozitivní, kamarádské, skoro až rodinné atmosféry je spojený s mnohým.

Sám na sobě jsem během čtyř let mohl sledovat určitý vývoj. Vývoj jak herecký, tak osobnostní. V rámci oboru herectví jdou tyto linie samozřejmě ruku v ruce a ovlivňují se, nicméně zároveň není podmínkou, že člověk, rostoucí v hereckém měřítku, zákonitě roste i coby osobnost. Nika a Igor tuto osobnostní rovinu mají se svou pedagogickou linií pevně spjatu a proto člověk, který se v rámci procesu herecké výuky otevírá, na sebe může nechat působit i vliv těchto přirozených autorit.

Může a nemusí, to je na každém a není to povinností. I v tomto je velké bohatství tohoto tandemu. V jakési demokracii. Každý vstřebává jen tolik kolik sám chce. Každý jednotlivec je vnímán jako svébytná osobnost, rovnocenný partner, který sám ví, co je pro něj nejlepší a proto se dokáže i rozhodovat, dle svého nejlepšího svědomí a upřímnosti vůči sobě samému i ostatním. Nicméně z čeho čerpat má bohatě, protože Nika s Igorem „neškudlí“.

Samozřejmě, v takovémto pedagogickém přístupu je přítomen i určitý risk. Možnost, že se někdo vymkne z rukou, začne zneužívat situace. I to je možné, nicméně uvažujeme v relacích vysoké školy, dospělých a inteligentních lidí, kteří si sami vybrali cestu svého profesního směřování a nedělají to pro nikoho jiného, než pro sebe. Čili když člověk sám nechce, je stejně zbytečné ho v takovém případě „lámat přes koleno“.

Základním kamenem celého přístupu Niky a Igora je podle mého názoru to, že pedagogiku vnímají jako poslání. Svě nabyté zkušenosti nezištně předávají dál, aby tak jednak zachovali určitou kontinuitu tohoto specifického řemesla, jednak aby snad umožnili dalším pár jedincům prožít podobně naplněné a smysluplné životy.

Tento srdečný přístup se následně odráží naprosto ve všem. Náš ročník se postupně vyvinul ve skvěle fungující partu, troufnu si říct osobností, byť někdy hodně specifických, které se vzájemně respektují jak ve svých pozitivích, tak ve svých negativích. Vnímají se celistvě, tedy dospěle a mají tak možnost nazírat tak i na ostatní okolí. A to je podle mě velice dobrý odrazový můstek do dalšího života.

Ona jaksi celá osobitost Niky souvisí i s její metodou výuky. Vždy půjde aspoň trochu svým směrem a bude užívat ustálenosti, či kodifikovanosti jen v nutné míře, ve vši úctě a respektu ke všem dávným velikánům. Ony ty principy jsou vlastně stejné, zaleží jen, jakou cestou se k nim dostat. Nika si vždy půjde tou svou, trochu jinou, trochu osobitou, trochu hravou. Nejlépe to vystihl jeden spolužák při mezinárodním workshopu. Na otázku, týkající se metodiky našeho atelieru ze sebe svou chatrnou angličtinou vysoukal: „My se hlavně hodně smějeme...“ Já osobně se rozhodně budu snažit jít za Nikou.

2.3. Moje herecké komplikace

V následující podkapitole bych se rád zaměřil na některé projekty, jichž jsem se zúčastnil a z praktického hlediska se pokusil zanalyzovat, jestli a jak jsem se na základě nich v něčem přiučil a posunul. Chci se zaměřit především na prvky, které mi v konkrétních projektech dělaly problémy a na jejich postupné řešení.

Jelikož se z hlediska mého čtyřletého studia považuji samozřejmě spíše za divadelního herce, budu v divadelní podkapitole, týkající se mých zkušeností poněkud stručný a pokusím se shrnout svůj herecký vývoj obecněji a na menší ploše.

Následně se budu věnovat herectví před kamerou a tuto oblast bych naopak chtěl projít co nejpodrobněji. V jednotlivých podkapitolách se budu tedy věnovat konkrétním projektům na kameru, které mám za sebou a pokusím se postupně vystihnout jádro hereckého problému každého z nich.

2.3.1. Vývoj – divadelní herec

V této podkapitole bych chtěl tedy jen základně a ve stručnosti pojmenovat konkrétní prvky, které mi v začátcích, potažmo průběhu studia činily největší potíže a tudíž jsem musel vynakládat větší úsilí k tomu, abych si je postupně osvojoval alespoň do nějaké přijatelné úrovně.

2.3.1.1. Blokování

V počátcích studia skrze většinu prvního semestru jsem se v rámci improvizčních cvičení často dostával k bodu, kdy jsem se takzvaně zasekl, zablokoval. Nebyla to otázka nějakého studu, spíše jsem moc racionálně přemýšlel nad situací a konstruoval, což je v rámci živelné a spontánní improvizace samozřejmě kontraproduktivní. Impulsy mají přicházet přirozeně a bez přípravy.

Tento problém v podstatě odezněl sám, pravděpodobně jakýmsi podprahovým načerpáním oněch základních funkčních principů improvizace (viz. kapitola 2.2.1. Metodika výuky). Ani bych neřekl, že to byl nějaký postupný vývoj, zpětně mi přijde, že mi kdesi na přelomu prvního a druhého semestru začaly improvizace poměrně jít a s každou další jsem se cítil víc a víc „v kramflecích“. Konečně se tedy i u mě postupně otevíraly ony kanály bezprostřednosti a spontaneity.

To, že tento pocit není vyloženě subjektivní dokázalo i hodnocení na konci ročníku, kdy jsem ve srovnání obou semestrů udělal opravdu znatelný skok a známka byla podstatně příjemnější.

2.3.1.2. Dřevěné tělo

Celková nerozhýbanost a ztuhlost mého těla byla taky samozřejmě na překážku. To, že mě má tělesná schránka neposlouchala úplně dostatečně, zapřičiňovalo

mnohdy komplikace v rámci vytváření autentického gesta, adekvátní fyzické reakce a pohybu v prostoru vůbec.

Tělo je zrcadlem vnitřního světa postavy, resp. herce, a tudíž prozradí naprosto vše. Proto je základním pracovním nástrojem herce a ten, pakliže chce umocňovat svůj progres, ho musí neustále kultivovat.

Věřím, že postupem času jsem svoji fyzickou komunikačně – hereckou platformu o kus dál posunul. Nicméně mim ze mě asi nikdy nebude, nehledě na to, že takové ambice ani nemám. Stále je ale obrovský prostor, kam se na škále svých fyzických schopností mohu posunovat. Problematika fyzického jednání pro mě bude, myslím, celoživotním tématem a tak mi nezbyvá, než se v budoucnu znovu a znovu pouštět do souboje s vlastní tělesnou schránkou.

2.3.1.3. Mimika

Další ze složek hereckého výrazu, který jsem postupem času musel rozvinout do více funkčních rovin. Problém je v tom, že moje mimické schopnosti na počátku studia nebyly moc bohaté. Hlavní příčina tkví pravděpodobně v tom, že mám celkem zapadlé oči, což umocňují poměrně výrazné nadočnicové oblouky. Víčka mám v normálním stavu dosti pokleslá, což pro pozorovatele evokuje jakousi energii laxnosti, únavu, nebo třeba přehlíživost a nezáměr. Výraznost mých tmavých očí je potlačena i tím, že mám velice husté obočí a proto v rámci mého celkově „tmavého vzezření“ (tmavé vlasy, oči, husté obočí) oči nemají automaticky primární výrazovou funkci.

Mé návyky ze začátku studia byly tedy založeny na určitých mimických stereotypch, kdy dominantu hrálo právě výrazné obočí a široký úsměv. Ne moc lichotivým a mnou velice neoblíbeným faktem je to, že v běžném, přirozeném rozpoložení mám velice často pootevřená ústa. Nevím, zdali je to důsledek nějakých špatných dýchacích návyků z dětství, nicméně je to tak a od počátku studia je to také mým určitým nešvarem, stereotypem, který se snažím odbourávat. Bohužel je to věc, která se hlídá v běžném životě celkem těžko, takže musím přiznat, že s pootevřenými ústy mám pořád občas problémy.

Opak ovšem mohu doufám tvrdit o dalších výše zmíněných problémech. Co se týče výrazovosti mého pohledu, průběžně usiluji o to, aby se stával víc a víc

dominantou mé herecké mimiky, jednak i proto, že v rámci herectví před kamerou je to samozřejmě nejdůležitější vyjadřovací prvek.

2.3.1.4. Orientace v prostoru – Studio Marta

V průběhu studia jsme se zvláště ve druhém a třetím ročníku dostali v rámci spolupráce s režijně – dramaturgickým atelierem i k pevným dramatickým tvarům, byť menšího rozsahu. Ovšem díky nim jsme se vymanili z našeho základního působiště učebny a mohli jsme tak začít vnímat funkci konkrétního jevištního prostoru.

Ovšem zásadní zlom této problematiky z hlediska herce přišel samozřejmě až se čtvrtým ročníkem, a tudíž vstupem do Marty¹. Najednou totiž nastává onen základní moment, kdy herec hledá jakýsi balanc mezi autenticitou postavy a technickou výrazovostí, přizpůsobenou prostoru, který herec musí obsáhnout.

I tato takřka nová kapitola mi dala ze začátku hodně zabrat. Sám sebe totiž považuji, a souvisí to samozřejmě i s výše zmíněnými komplikacemi, za herce poměrně umírněné výrazovosti a snažícího se hledat autenticitu postavy co nejbližší přirozenému projevu ve všedním životě. I z tohoto vyvěrají mé sympatie jednak k menším klubovým divadlům, jednak k herectví před kamerou.

Ona změna – přechod z malého prostoru učebny do divadelního prostoru byla, myslím, pro většinu z nás (studijního kolektivu) značným tématem, ten velký kontrast a výrazný skok pro herce – studenta, který má tímto za úkol tento nový, nepoměrně větší prostor „utáhnout“. Pro mě osobně, na základě mých výchozích hereckých tendencí, to rozhodně opravdu velký skok znamenalo, přičemž věřím, že jsem víceméně postupem času uspěl i zde.

2.3.2. Vývoj – herec před kamerou

Dostávám se k podkapitole, u které jsem dlouho uvažoval, jak ji vést. Někaké zkušenosti s herectvím před kamerou jsem během studia posbíral. Jednak ve škole, jednak v rámci profesionálních projektů. Přemýšlím tedy, jak z konkrétních

¹ Studiová scéna DIFA JAMU, kde pro veřejnost hrají členové absolventských ročníků

zkušeností vyvodit základní principy, pro mě problematické, ale které si „kamerový“ herec musí hlídat a neustále rozvíjet.

Zároveň bych v této pasáži rád zhodnotil svůj vývoj v tomto směru herecké práce. Napadá mě proto varianta, kdy na základě některých projektů, které jsem absolvoval zdůrazním konkrétní prvek, který pro mě v daném projektu měl zásadní význam z hlediska jeho zkoumání a zdokonalování.

Samozřejmě, není to tak, že by fungovala rovnice jeden projekt = jeden nový základní princip. V rámci procesu se jednotlivé motivy propojují a jdou ruku v ruce. Pro přehlednost jsem ovšem zvolil tento model, a tudíž na základě projektu vždy „vypíchnu“ ten problém, který byl nejmarkantnější a stal se tak z mého hlediska pro projekt signifikantní.

2.3.2.1. „Playboy“ – autenticita, civilnost

Krátký studentský film „Playboy“ je jedna z prvních vlaštovek mých zkušeností před kamerou. Jedná se o absolventský projekt bývalého studenta oboru Rozhlasová a televizní dramaturgie a scénáristika, Pavla Gottharda.

Jde o jednoduchý příběh, kdy počítačový hráč, který má zálibu ve virtuálním „balení“ holek, potká svou oblíbenkyni ze hry v reálu. Na rozdíl od virtuální reality je ovšem v běžném životě velice stydlivé „ucho“ a tak na první pohled nemá u dívky šanci. Když se ale „vykašle“ na floskule, naučené ze hry a začne být přirozený, najednou u dívky stoupá v ceně a nakonec jen těsně neuspěje ve svém záměru, týkajícím se dívčina spodního prádla, a skončí sám ve svém bytě s falešným telefonním číslem, přičemž utíká zpět do bezpečí hry.

Jedná se tedy o celkem nápaditou, vtipnou zápletku, kdy se počítačový geek², který u virtuálních dívek suverénně válí, střetává s realitou a pokud chce uspět, musí improvizovat a spolehnout se na sebe samotného. Existence těchto dvou rovin tedy mě, herci, nabídla solidní rozměr postavy a velkou možnost herecké seberealizace.

Tento projekt pro mě znamená exkurz do tématu autenticity. Jistě i proto, že to byl jeden z mých prvních projektů, a tudíž jsem mnoho rozdílů mezi herectvím na jevišti a před kamerou nevnímal. Nedochozely mi. Nicméně zde jsem měl opravdu

² označuje osobu většinou z oblasti informačních technologií ,která se vyznačuje se často velkým zápalem pro věc

velký prostor pro hledání kýžených hereckých prvků, vedoucích k vytvoření autenticity postavy.

Rozdíl mezi virtuálním „alfasamcem“ a nesebevědomým, byť sympatickým mladíkem v realitě je zjevný. Neznamená ovšem nějaké extrémní rozdíly v chování postavy, jak by se například nabízelo na divadle. Obě roviny playboye totiž nesou svou vlastní autenticitu - přirozenost. První linie suverénního, sebevědomého muže, co má vše pod kontrolou, druhá linka zakřiknutého introverta, který získává sebevědomí až postupně s každým dílčím úspěchem u dívky.

Pro mě osobně to v důsledku znamenalo velkou zkušenost, i když se jednalo „pouze“ o studentskou „čtvrthodinovku“. Minimálně jsem začal teoreticky chápat proces hledání oné přirozenosti, mého civilního já, které je před kamerou nezbytné a je základním kamenem pro budování filmové postavy.

2.3.2.2. „Sen o psu“ – mluva

V tomto studentském, mimoškolním projektu jsme si zahráli se spolužákem z vyššího ročníku a mým dobrým kamarádem, Alešem Petrášem. A ne úplně náhodou. Jádrem příběhu je totiž založeno na silném poutu tří přátel – páru muže a ženy a jejich dlouholetého kamaráda. Tato trojice se nachází na jakési hranici studentských let a začátku reálného dospělého života. Partneři plánují na nějakou dobu „vypadnout“ a zde vzniká konflikt, protože jim to má jejich kamarád za zlé, připadá mu, že ho nechávají na holičkách neuvědomuje si, že změna v jejich životech je nutná a nevyhnutelná. Děj se odehrává o nějakou dobu později od tohoto konfliktu, snad rok, či dva, kdy se spolu znovu setkávají a vzpomínají na staré časy a konkrétní, důležitý výlet, kdy se toto všechno odehrálo.

Toto natáčení bylo specifické právě tím, že jsme ho realizovali v partě blízkých přátel, z vlastní iniciativy, snad s malou ambicí nějakého studentského nezávislého festivalu. Ačkoli celý projekt probíhal v tomto přátelském modu, snažili jsme se všichni, jelikož se každý z nás nějak realizuje v rámci dramatického umění, o profesionální přístup a věřím, že se nám to víceméně i podařilo.

Největší nešvar, který mám z praktického hlediska s tímto natáčením spojený a díky tomu jsem si na něj začal dávat dobrý pozor, je otázka mluvní techniky herce. Ve filmu totiž nelze aplikovat stejné principy a návyky, které fungují u jevištní řeči. V rámci dosažení co nejautentičtějšího výkonu musí herec přizpůsobit i verbální

projev. Čili se pohybuje na jakési hranici civilní mluvy, přičemž stále musí klást důraz na srozumitelnost – ani ve filmu nelze „šumlovat“ (špatně, nedůsledně artikulovat) – a zároveň tato snaha nesmí být poznat.

V našem filmu nastala situace, kdy verbální projev nás herců v jedné situaci opravdu snížil celkovou úroveň filmu o hodně příček dolů. Bylo to ve vzpomínkové pasáži, kdy všichni tři hlavní aktéři děj na obrazovce komentovali ve voiceoveru. Jelikož jsme nebyli vidět a nechtěli jsme dělat zbytečné chyby, v dobré víře našich pozitivních divadelních návyků jsme celou scénu přečetli z papíru.

Mluvně technicky precizní, místy až mechanický dialog doslova řezal do uší a o přirozenosti, či autenticitě projevu nemohla být řeč. Jelikož se tento neduh podařilo objevit až při finálním zpracování, už jsem ho nestihli opravit a ve filmu tak ke vši škodě zůstal. A nám zůstala alespoň cenná zkušenost.

2.3.2.3. „Hořící keř“ – koncentrace, filmový detail

Účast na natáčení trilogie „Hořící keř“ v režii oscarové režisérky Agnieszky Holland pro mě znamenala vlastně úplně první setkání s profesionálním „kamerovým“ projektem. Byl jsem součástí prvního dílu, v epizodní roli Jana Palacha, ovšem i tak jsem si z natáčení odnesl velmi cenné zkušenosti a poznatky.

Vše pro mě bylo o to víc zajímavější a nové, že se jednalo o velkoprodukcí evropského formátu. Být účasten takového „monstrprocesu“, byť jen na pár záběrů je, myslím pro každého studenta, obrovským přínosem. Ona velkolepost pro mě znamenala ovšem jednu zásadní věc, která se mi stala příznačnou pro celý projekt.

Kombinace přítomnosti režiséra světového formátu a herecké špičky České republiky studentovi s několika málo zkušenostmi zrovna nepřidá na klidu. Většina natáčení se mi tedy stala bojem se sebou samotným - bojem o koncentraci a dotování vlastního sebevědomí. Taková situace není úplně příjemná a stojí mnoho úsilí, aby herci neubrala na výkonu, jelikož vše je samozřejmě založeno na zkušenosti, síle osobnosti a určité dávky nadhledu. Protože věřím, že ve všech těchto kategoriích si vlastním tempem postupně střádám, doufám, že případný příští projekt podobného ražení už zvládnou ve větším klidu a koncentraci na výkon.

Tento projekt pro mě byl specifický a přínosný ještě z jiného pohledu. Díky ztvárnění postavy Jana Palacha jsem doslova na vlastní kůži zakusil význam a důležitost filmového detailu. Každý z natáčecích dnů jsem strávil minimálně čtyři

hodiny v maskárně, kde mi do posledního detailu, kombinací různých speciálních přípravků, líčil pan maskér obličej tak, aby co nejvěrněji vystihl podobu popálenin. Poměr strávených hodin v maskárně a času, který jsem v záběrech vidět, je skutečně úsměvný a je pro mě nejlepším doložením faktu, jaký obrovský význam filmový detail má. Zvláště pro naprosto precizního režiséra.

2.3.2.4. Tesco – fáze jednání

Dalším z počinů, který pro mě byl významný z hlediska důležitého poznatku, bylo absolvování natáčení velikonoční reklamy pro obchodní řetězec Tesco. Zde se moc nedá mluvit

o postavách. Už z podstaty typu formátu jde spíše o herecko – technickou záležitost.

Z hlediska děje jde ve zkratce o komické scénky, kdy se jednotliví velikonoční koledníci chytají do pastí, které na ně políčily dívky. Jelikož se jednalo o jednotlivé spoty na ploše maximálně deseti sekund, akce se natáčela mnohokrát celá, z různých záběrů. Pro herce to znamenalo předvádět celou akci znovu a znovu vcelku.

Zde jsem si uvědomil důležitost vlastního uspořádání procesu do jednotlivých fází. Možná se to zdá jako automatická záležitost, nicméně mně osobně až doposud nedocházela, resp. jsem ji nepoužíval vědomě, možná právě v souvislosti s hlubším rozbořením postavy, kterým jsem se v tomto případě nemusel zabývat. Nyní jsem tedy vyzoroval rozdíl, že když si těsně před klapkou řeknu: „*otevřít dveře – nakouknout – zakopnout – překvapený výraz doprava nahoru*“, mám v akci naprostý pořádek a při jejím natáčení část po části procházím bez zbytečných konstruktů, vyráběných na základě zmatku a zahlcení. Možná banální zjištění, ale pro mě velice důležité

2.3.2.5. Sophie Scholl – partnerina

Tento projekt nemám spojen přímo s „objevem“, či pojmenováním konkrétního principu, ale znamenal pro mě zajímavou zkušenost z hlediska jednoho specifického prvku.

Jednalo se totiž o hraný dokument šestidílného cyklu *Ženy, které tvořily dějiny*, německé televize ZDF. Já jsem byl účasten posledního, šestého dílu, pojednávajícího o studentské protestní skupině „Bílá růže“, která pořádala tajné mise proti nacistickému režimu v Německu v období druhé světové války. Její ústřední

postavou byla jedenadvacetiletá studentka Sophie Schollová, která byla po náhlém odhalení činnosti skupiny popravena za vlastizradu, spolu se svým bratrem a dalšími několika členy organizace.

Já jsem hrál postavu Alexandra Schmorella, jednoho ze zakladatelů odvážného uskupení a onen pro mě neobvyklý prvek tkvěl v tom, že mými dvěma hereckými partnery, sourozenci Schollovými, byli kolegové z Německa.

Princip dokumentu byl založen na tom, že ve finální podobě bude celý příběh vyprávěn právě prostřednictvím ústřední postavy Sophie a tedy i dialogy, které jednotlivé postavy vedou, nebudou disponovat zvukovou linkou, ale zastoupí je komentář hrdinky ve voiceoveru.

V důsledku jsme tedy v rámci dialogu každý mluvili svou rodnou řečí, přičemž jsme si vzájemně upřesnili „záchytné body“ v našich replikách, aby druhý kolega přesně věděl, kde je prostor pro jeho reakci. Samozřejmě jsme věděli o čem se v konkrétních dialozích mluví, nicméně ochuzení o významovou verbální rovinu určitou komplikaci přece jen znamenalo.

Trochu mi ty momenty připomínaly improvizční cvičení se zástupnou řečí, které jsme v prvním ročníku často dělali. Herečtí partneři si při absenci významu slov museli vzájemně porozumět a rozvíjet situaci. A zde to bylo podobné. Význam ostatních hereckých výrazových prostředků partnera vzrostl a pro herce – přijímač to znamenalo větší nároky na pozornost a partnerské vnímání. Možná se to dá s nadsázkou přirovnat k situaci slepce, který má ostatní smysly o něco citlivější. Takovou situaci jsem před kamerou zakusil prvně a byla pro mě přínosnou zkušeností, týkající se znásobeného oživení herecké partneršiny.

2.3.2.6. „Bílá dívka“ – emoce

U tohoto projektu jsme společně se spolužačkou Ivetou Austovou potkali se studenty filmové školy FAMO v Písku. Jednalo se o absolventský projekt studenta režie Davida Carrizosy.

Příběh vypráví o mladém muži, který se nedokáže vyrovnat se smrtí partnerky, v tomto bodě životního zmaru je uvězněn a vidí jediné východisko v rezignaci a sebevraždě. Objevuje se záhadná, krásná dívka, která se s mužem „přemístí“ do momentů předcházejících smrti partnerky, aby mu tak na základě bolestivé pravdy o nevěře ženy otevřela oči. Muž tímto dochází konečně klidu, ovšem paradoxně ve

chvíli, kdy už požil smrtelnou dávku prášků a tedy již není cesty zpět a on zbytečně umírá. Divákovi zpětně dochází, že se vše odehrálo v mysli muže v procesu smrtelné agónie a krásná dívka je tedy smrtkou a zároveň osvoboditelem.

V rámci tohoto „snového“ projektu jsem se výrazně zabýval emoční stránkou postavy. Muž, který je u konce svých psychických sil, kdy mu nepřízní osudu bylo oderváno to nejdražší a tím byl vhozen do víru neřešitelného trápení, není zrovna emočně stabilním jedincem. Téma absolutního zmaru, všudypřítomné deprese a rezignace, to jsou pojmy, charakteristické pro tuto postavu.

Abych řekl pravdu, sám mám do určité míry výraznou melancholickou osobnostní stránku a proto mě svým způsobem přitahuje takový typ postavy. Rád se „rochním“ v těchto tématech nešťastné lásky, životního smutku, jakéhosi citového vykořenění. Jistě, často z takových motivů vzniká kliše a patos, ovšem když se tvůrcům podaří těchto nešvarů vyvarovat, o to silnější je „zásah“.

Nevím, do jaké míry se to povedlo nám, zatím jsem neměl možnost finální tvar vidět. Nicméně mám ze svého hlediska jako důležitý moment z natáčení zafixovanou situaci, kdy po mě režisér chtěl, abych se při vzpomínce zemřelou lásku naráz rozplakal. Doposud jsem se s tímto hereckým úkolem neměl možnost setkat a tudíž mě tato výzva lákala. Ovšem po mnoha pokusech se mi bohužel nepodařilo získat slzné kanálky na svou stranu, a tak jsme se museli spokojit pouze se „suchou variantou“.

Jednouše jsem tento herecký úkol nedokázal naplnit a nemůžu říct, že by mě to nemrzelo. Předpokládám, že herci, kteří si umí vyvolat pláč mají každý svůj vlastní přístup, jak ho dosáhnout. Pokud se tedy v budoucnu chci vyvarovat podobnému nezdaru, musím se pokusit najít svůj směr, jak na základě hereckého přístupu, který praktikuji, dosáhnout takového cíle. Zatím jsem ovšem nijak rapidně nepostoupil, a proto mám u této postavy stále pomyslnou černou tečku, byť je to možná do jisté míry malichernost. Ono už samo tvrzení, že správný herec se má umět rozplakat, je dost typické kliše. Jenomže ješitnost je opravdu zdatným motivačním prvkem.

2.3.2.7. „Slib“ - celistvost postavy

U tohoto projektu žádný definovaný reprezentativní princip nemám. Je to proto, že v době psaní mé diplomové práce jsem zhruba ve třetině jeho průběhu. Zmiňuji se zde o něm proto, že pro mě znamená první větší příležitost k aplikaci všech doposud

vymezených a pro sebe pojmenovaných principů, na ploše celistvé postavy, jejího oblouku a bohatého vnitřního života.

Děj se odehrává během pár dnů, ve kterých Rumunsko vypovědělo spojení s nacistickému Německu a přešlo na stranu SSSR, přičemž spousta jednotek rumunského vojska se o tomto zvratu nedozvěděla včas, což způsobilo zbytečné a nevratné ztráty mnohá životů. Ve zkratce příběh vypráví o dvou rumunských vojácích za druhé světové války, kteří, jako jediní přeživší po zmasakrování jednotky, na vlastní pěst prochází přes nebezpečné území ve snaze dostat se do zóny spojenců. Tito dva jsou přátelé od dětství, čili je pojí silné pouto a vzájemně za sebe cítí ve válce zodpovědnost. Při jedné mnoha vypjatých situacích, ve kterých se ocitnou, je jeden z nich vážně raněn a pokračovat v cestě lze jen za pomoci nepřátelského německého lékaře, kterého dvojice vezme do zajetí. Na pozadí této zápletky je zdůrazněna absurdita války, která je postupně potlačována narůstající lidskostí, vyvěrající vlastně z nouze, snahy o přežití na obou stranách. Situace eskaluje do momentu, kdy už nelze jít dál a rumunský mladík podléhá zranění.

Byť jde o studentský projekt, klade si za ambice alespoň střední délkový formát, tedy minimálně čtyřicet minut, což pro mě, coby hlavní postavu, znamená velice slibnou plochu. Ačkoli občas příběh balancuje na hranici klišé, jde o silné situace, které skýtají pro herce velké pole seberealizace a nakonec je vlastně on sám jedním ze zásadních činitelů, který rozhodne, jestli ve výsledku hrozba klišé zvítězí. Pro mě osobně je velice lákavá i postava tvrdého, zarputilého vojáka, která je vlastně z dost odlišného těsta, než mé přirozené já městského pseudointelektuála, čili to pro mě znamená úplně jinou úroveň budování postavy. Významný je i fakt, že na všech jednotlivých „pozicích“ tvůrců jsou lidé, přímo se v konkrétním směru realizující, čili je zde v dost velkém procentu zachován předpoklad profesionálního přístupu a vlastně i úrovně. Sám jsem moc zvědavý, jak se bude natáčení nadále vyvíjet, momentálně mi ovšem nezbyvá nic jiného, než důsledně využívat doposud nabytých vědomostí, doufat, že se zkušenosti zúročí a na obrazovce pak bude mít vše kýžený efekt.

3. Činoherní klub

V následující kapitole bych se chtěl podrobněji zabývat činností a prostředím Činoherního klubu v období „zlatých šedesátých“, resp. v konkrétnějším časovém intervalu let 1965 – 1972, která tento zlatý věk legendárního divadla vymezovala.

Jelikož je mé téma založeno na hledání podobností divadelního a filmového herectví, intuitivně tuším, že se tendence a přístupy Činoherního klubu budou tematicky blížit mému okruhu otázek.

Usuzuji tak z faktu, že velká část jeho hereckého souboru se v onom slavném období výrazně prosazovala kromě divadla také právě před kamerou. Dalším velice signifikantním vodítkem je známá spolupráce divadla s filmovými režiséry, zařazovanými do skupiny „zlaté vlny českého filmu“. Rovněž úzce související s mým tématem je specifičnost hereckého projevu jednotlivých herců, jejich individualita, která jde ruku v ruce s osobitou dramaturgií a vůbec celou ideovou koncepcí tohoto divadelního fenoménu.

V průběhu této kapitoly bych tedy rád došel k ověření těchto a třeba i dalších intuitivních dedukcí a v důsledku je pak zasadil do kontextu problematiky, kterou se v rámci své diplomové práce pokouším řešit.

3.1. Kontext vzniku Činoherního klubu

U vzniku Činoherního klubu stojí v samotném základu tři osobnosti. Jsou jimi divadelní teoretik, historik, dramatik, režisér, pedagog a kritik, profesor Jaroslav Vostrý, režisér a dramatik Ladislav Smoček a herec a režisér Jan Kačer. Na počátku tedy byli jen tyto tři a jakási společná idea. Aby měli šanci v jejím prosazení a realizaci, potřebovali příhodné nastavení doby a společenské atmosféry, což jim podle všeho bylo vcelku přáno.

V rámci poněkud uvolněnější společenské situace v Československu v první polovině šedesátých let, která měla příčinu v reformních tendencích Komunistické strany Československa a tedy i částečném zmírňování mocenského tlaku, se mimo jiné i v divadelních kruzích otevírá určitý prostor. Byť má takové nastavení ještě na míle daleko k ideálu a stále je nemálo umělců (Radok, Grossmann, Krejča) pod důkladným dozorem, tento posun k lepšímu je patrný. Výrazným důkazem tohoto

jevu je hojný vznik menších divadel, které hledají nové cesty přístupu jevištní interpretace, tzv. divadel malých forem. V rámci skupiny těchto divadel se hned v počátcích své existence (od r. 1965) prosazuje i Činoherní klub. *“Kačerova inscenace se tak vyznačovala řadou rysů, které ji spojovaly s poetikou tzv. divadel malých forem. V případě těchto divadel šlo vlastně o celé hnutí, které se začalo rozvíjet koncem padesátých let a z něhož vyrostlo Divadlo Na zábradlí, otevřené r.1958; od něho se r. 1959 oddělil Semafor. Toto hnutí bylo přijímáno z oficiálních míst přinejmenším s rozpaky, a to tím spíš, že šlo mimo pochybnost o spontánní vyjádření nálady mladé generace.”*³

Na pozadí takto vyvíjející se situace má tedy Činoherní klub možnost seberealizace a vytváření základů pro projekt divadla, které se v průběhu následujících let stane jedním z nejvýznamnějších své doby. Příznivost celé situace souvisí i s vytvořením platformy Státního divadelního studia, jakéhosi zastřešovatele aktivit jednotlivých malých divadel.

3.1.1. Státní divadelní studio

S fungováním Státního divadelního studia (dále SDS) z hlediska Činoherního klubu je ponejvíce spojen jeho první ředitel Miloš Hercík. Od ministerstva kultury dostal za úkol vybudování subjektu SDS na základech prostorů a zázemí zrušeného Státního zájezdového divadla⁴. Vznik instituce SDS vlastně dost paradoxně pomohl divadlům malých forem k získání většího vlivu na vývoj českého divadla. Původním záměrem ministerstva kultury bylo totiž soustředění menších divadel do jednoho celku, který pak bude méně složitější ideologicky uhlídat a kontrolovat.

Možná i díky postavě Miloše Hercíka, ať už uvědoměle, nebo nechtěně, se udál skoro opak ministerstvem zamýšlené situace. *„Nová instituce se ale pod vedením Miloše Hercíka stala brzy právě jen výhodnou platformou pro existenci některých už dříve založených i některých nově zakládaných souborů – včetně Činoherního klubu*

³ VOSTRÝ, Jaroslav, Činoherní klub 1965 – 1967: dramaturgie v praxi, Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 16 - 17

⁴Státní zájezdové divadlo - instituce, která měla na starosti ideologickou osvětu na venkově, prostřednictvím zájezdových divadelních her.

a Divadla za branou. Společně byly pak tyto soubory schopny se všem oficiálním tlakům jen lépe bránit“⁵

Z pohledu Činoherního klubu má Miloš Hercík podíl na založení tohoto divadla už jen v tom, že sám možnou účast v rámci SDS přímo navrhnul Ladislavu Smočkovi a po následujících schůzkách, na kterých už byl přítomen i Jaroslav Vostrý, se o jeho vznik dále zasazoval právě posvěcením v rámci státní instituce.

3.2. Vznik

Na začátku sezony 1964/65 tedy prakticky vzniká Činoherní klub. Slovíčko *prakticky* užívám záměrně, protože ve významu předchozí věty znamená určité znejištění definitivnosti informace. Jde totiž o to, že založení další, v podstatě alternativní scény, nemohlo být z hlediska společenské situace úplně po chuti politickým špičkám kulturního resortu. Proto hlavní aktéři projektu „Činoherák“ museli být velice obezřetní v rámci rétoriky prosazování tohoto subjektu a ke svému cíli se museli dostávat „po krůčcích“. Nutno podotknout, že v tomto procesu měl stále velkou účast a zásluhu výše zmíněný ředitel SDS, Miloš Hercík.

Od tohoto postupného dobývání pozic za účelem „požehnání“ z oficiálních míst je odvislá i prvotní idea tvůrců (Vostrý, Smoček), jak by mělo vypadat výchozí sestavení souboru, resp. spolupráce s herci, participujícími na budoucích projektech. *„Úvahy o navazujících aktivitách kolísaly mezi představou divadla, provozovaného na základě smluv na danou inscenaci a představou o divadle, kde hosté doplňují základní malou, víceméně však stálou hereckou sestavu. Druhá perspektiva se mi mnohem víc zamlouvala, ačkoli se stále mluvilo o tom, že v očích příslušných orgánů musí všechno vypadat tak, jako že ve skutečnosti nevzniká žádné další malé divadlo; i proto jsme si se Smočkem vymysleli název Činoherní klub.“⁶*

Na tuto citaci Jaroslava Vostrého navážu dvěma tématy, které se začátky a následným vývojem Činoherního klubu přímo souvisí. Jedná se o ony „*úvahy o navazujících aktivitách*“, které v důsledku znamenaly realizaci prvního projektu, inscenace Smočkovy divadelní hry *Piknik*. Druhá návaznost se týká samotného

⁵ VOSTRÝ, Jaroslav, Činoherní klub 1965 – 1967: dramaturgie v praxi, Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 17

⁶ VOSTRÝ, Jaroslav, Činoherní klub 1965 – 1967: Dramaturgie v praxi, Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 35

názvu divadla, jelikož i při zdánlivé jednoduchosti v sobě nese principální význam celého projektu. Z hlediska, dle mého názoru lepšího zachování struktury textu, začnu druhým zmíněným bodem.

Název *Činoherní klub* má totiž určitou, byť ne vyloženě složitou, genezi. Základem divadelní spolupráce nově vznikající divadelní platformy byla totiž myšlenka realizace konkrétních, jednotlivých projektů, kterých se budou účastnit herci z různých divadelních stánků a budou mít tak možnost vzájemné profesionální konfrontace, interakce a předávání zkušeností. V rámci této vize je Smočkovým prvotním návrhem samotné *Klub*. „Vymyslel jsem Klub, jako že by bylo zajímavé, aby se herci z různých divadel scházeli na jevišti v určité inscenaci podobně jako tehdy muzikanti, když pořádali svoje jam - sessiony. ... Já osobně jsem tehdy měl na mysli především divadlo s hosty, ne soubor. Takže byl napřed jen Klub.“⁷

Další část názvu byla přidána záhy, víceméně na přání ředitele SDS Hercíka, kterému se jednoslovný zamlouval, ale přece jen mu něco chybělo. Přívlastek *činoherní* vzápětí navrhl Jaroslav Vostrý a tím vlastně nepřímou definoval jeden ze základních principů celého směřování, či přístupu tohoto divadla k tvorbě. Přístupu, založeném na maximálním soustředění na činoherní divadlo, vycházející a těžící z herců, jejich osobností, osobitosti a kreativitě. Tohoto faktu se později dotknu ještě v kapitole, přímo určené výchozím principům umělecké tvorby Činoherního klubu.

Nyní se ale vrátím k prvnímu bodu, týkajícímu se Vostrého citace výše. Jde o realizaci Smočkovy divadelní hry *Piknik*, která měla být prvním počinem nově vznikajícího divadla. Dvojice Vostrý, Smoček k ní přizvala režiséra a herce Jana Kačera, působícího toho času v Divadle Petra Bezruče.⁸ Příchodem Kačera vzniklo trio, které se stalo základem pro stálou část uměleckého souboru, rozšiřovanou v následujících letech. Podstatnou část celé skupiny s sebou přivedl Kačer právě z ostravského divadla.

Co se týče konkrétní realizace inscenace *Piknik*, v obsazení figuroval, tehdy již velice respektovaný režisér a herec Národního divadla Miroslav Macháček, později častý externista Činoherního klubu, jenž mu nebývale přirostl k srdci. Už to mohla být tehdy slibná vizitka rozjždějího se projektu.

V rámci kapitoly vzniku Činoherního klubu je rozhodně třeba zmínit i to, že pro svou první inscenaci dostali tvůrci možnost využívat divadelního prostoru Ve

⁷ Smoček in *Činoherní klub 1965 – 2005*, Praha: BRÁNA, 2006, s.21

⁸ významná divadelní scéna v Ostravě, působící od r. 1945

smečkách⁹. V těchto prostorách se původně realizovalo divadlo Paravan, rovněž spadající pod Státní divadelní studio. To se nicméně postupem času setkala se značným diváckým nezájmem a tudíž zaniklo. Po několikaměsíčním paralelním působení v prostorách Ve Smečkách tak Činoherní klub získává divadelní budovu pouze pro sebe, což je pro něj v rámci narůstajícího zájmu obecnosti velkou výhodou a zároveň jedním z nejdůležitějších determinantů přístupu k tvorbě. Prostor sám je totiž jedním ze základních pilířů divadelního procesu a odvíjí se od něj konkrétní náhled na poetiku divadla a jeho hereckou, režijní i scénografickou práci.

3.3. Poetika, dramaturgie, koncepce?

V následující podkapitole bych se rád pokusil o jakýsi exkurz do poetiky a přístupu divadelní tvorby Činoherního klubu. Dopředu moc dobře vím, že je to věc velice složitá, neboť i sám Jaroslav Vostrý, jedna z ústředních postav Činoherního klubu, v rámci v podstatě veškerých teoretických prací, týkajících se tohoto divadla, neúnavně opakuje, že se „Činoherák“ nějaké cílené koncepčnosti, či kodifikovanosti postupů vymyká a vlastně i cíleně vyhýbá.

Víceméně jediným zdrojem, zabývajícím se tematikou a určitým shrnutím základních principů tvorby tohoto divadla, je Vostřeho publikace *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. Právě v tomto díle se bývalý umělecký šéf divadla ohlíží za několikaletou práci v období „zlatého věku“ klubu a vlastně poprvé konkretizuje „na papíře“ určité jeho základní principy tvorby. Přičemž se ani zde nejedná o nějakou konceptuální stať, kladoucí si za cíl zpětné zformování jakéhosi manifestu poetiky Činoherního klubu.

3.3.1. Herec jako výchozí bod

Jak již bylo řečeno, již ze samotného názvu divadla je zřejmé, jaký je základní princip tvorby Činoherního klubu. Od soustředění na ryze činoherní divadlo se odvíjí vše následovně v jakési „nabalující se“ posloupnosti.

V rámci výše zmíněné záměrné nekonceptčnosti stylu se tvůrci zaměřují na tvořivý proces, založený na komunikaci a vzájemné inspiraci všech základních

⁹ pražská ulice, v níž Činoherní klub sídlí a působí dodnes

složek - herectví, režie, scénografie a v důsledku i dramaturgie. V rámci „demokratičnosti“ postupu práce zde vlastně není místo pro typ režiséra „hegemon“ a tudíž mluvíme o „inspirované režii“. Inspirované především hercem - jeho osobitostí, individualitou, vývojem. „*Jde nám o hereckou dramaturgii. Chceme tedy přistupovat k navazování kontaktů se skutečností jaksi z druhé strany. ... Skutečná činohra vzniká až tehdy, není – li herec na jevišti jenom používáno ... počítá-li se s ním jako s rovnoprávným partnerem při takovém přemýšlení, které se uskutečňuje na zkouškách. Není-li tedy herec jen ztělesňovatelem určitého lidského případu či typu, ale partnerem v jeho zkoumání. ... Objevování hereckých možností je podle našeho společného názoru objevováním „možností“ člověka – a o ně přece v divadelním umění především běží.*“¹⁰

Herec sám má tedy v tomto přístupu veliké pole působnosti. Na základě konfrontace vlastní osobnosti se ztvárňovanou postavou, resp. hledáním cest k postavě, může objevovat i své nové limity a v rámci tvůrčího procesu se pokoušet je posouvat do jiných úrovní. Vše je tedy odvislé od hercovy individuality, jednak v základní osobnostní rovině, jednak v tušeném potenciálu objevování svých možností. „*...jednotlivé inscenace chceme obsazovat herci různých divadel nikoli tak, aby herec odpovídal typu postavy, ale takovými, kteří dávají předpoklady pro umělecké zkoumání dané postavy. Jde nám o maximální míru hereckého tvůrčího přístupu k roli.*“¹¹

3.3.2. Člověk jako téma – kultivace diváka

Ono hledání možností člověka není zjevně myšleno pouze v herecké rovině, nýbrž mezi řádky toto spojení klade nároky i na jedince – diváka, který je jako pozorovatel v rámci specifického, intimního prostředí klubu o to více vtahován a nucen se (myšlenkově) angažovat. Malý prostor otevírá cestu kontaktního herectví a tím pádem daleko intenzivnějšího apelu na diváka, který má tímto rovněž šanci k objevování možností v rámci své pozice. Nicméně i zde je to obtížná cesta hledání a divák nic nedostává „zadarmo“. Vše záleží na individuální otevřenosti, předpokladu či snaze - touze přijímat. „*Písemně formulovaný program je jistě užitečný počín, ale my jsme se rozhodli, že budeme střídmí, neboť nechceme nic*

¹⁰ Vostrý in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 12

¹¹ Vostrý in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 13

manifestačně sdělovat. ... Ale byli jsme přesvědčeni, že každé dílo má mluvit samo za sebe, že nechceme dávat recept... ¹²

3.3.3. Lidskost jako základní princip

Zní to hodně obecně, ale v podstatě se dá termín *lidskost* opravdu považovat jako zastřešující prvek celého procesu tvorby Činoherního klubu. Neznamená to jen fakt, že člověk sám, jeho podivnosti a odlišnosti, jeho duše, jeho možnosti jsou ústředním tématem her tohoto divadla. Téma lidskosti jako přirozeného prvku zasahuje hluboko do struktury celého prostředí a projevuje se několika způsoby.

V první řadě je to tedy onen demokratický, tvořivý přístup k procesu, který jde ruku v ruce s nastavením kolektivu Činoherního klubu. Nepanuje zde atmosféra rivality, byť je svého času divadlo na naprostém vrcholu a většina osazenstva je v podstatě považována za hvězdy. Jedná se o soudržnou skupinu individualit, vzájemně velmi odlišných a přitom spolu fungujících – opět rovina lidskosti, rovina vzájemné tolerance a respektu. Ale zároveň ne rovina nějaké akademičnosti, nabubřelé profesionality, nýbrž zodpovědného přístupu k tvůrčí práci, táhnutí za jeden provaz, zároveň přátelství. Rovina lidské pospolitosti. Rovina hry – a tedy lidské živelnosti. Přístup, kdy síla individuality, která je základem, je užita ve prospěch celku, s cílem dosažení vyššího kolektivního principu. „...*divadelní představení není jen kaleidoskopem jednotlivých autorských poselství, je to dílo, které působí svým celkem, svým řádem, svým stylem. Považuji proto za veliký úkol divadla spojení svobodné individuální umělecké tvořivosti se stylotvornou kázní, ... A toho lze dosáhnout jedině mezi přáteli, kteří se plně vzájemně respektují a přinášejí s sebou to nejlepší, co v nich je, bez chytráctví a bez otázek „co za to“.* ¹³

3.4. Osobnosti a repertoár

V rámci uvedení do správného kontextu a zároveň se záměrem dostatečné orientace ve zdánlivě nesourodé dramaturgii Činoherního klubu, je třeba alespoň

¹² Smoček in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 22

¹³ Kačer in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 12

stručně shrnout, které osobnosti v období „zlaté éry“ divadlem prošly a které inscenace a zde byly uvedeny.

Z hlediska oné nekonkretizované koncepce je možná v průběhu uvádění jednotlivých inscenací trošku diskutabilní a v pohledu individuální, kterým tématickým směrem se Činoherní klub ubírá, nicméně postupně s některými konkrétními tituly se víc a víc krystalizuje ono ústřední téma člověka a jeho možností. „...nemá nejmenší ctižádost (Činoherní klub – pozn. pisatele práce) dělat každou inscenací výklad světa nebo nutit diváka, aby se v potu tváře dopátrával rozluštění složitých metaforických fines a rafinád ukrytých v textu a režii. Po pěti představeních to vypadá spíš tak, že se v nejmladší pražské činohře sešli umělci s jedinou, ale zato spíš náruživou ctižádostí: pátrat potom, kdo je člověk. Jaká je rozloha lidství. Jak může být člověk divný, zvláštní a nepředvídatelný“¹⁴

3.4.1. Osobnosti

V průběhu období 1965 -1972 prošel souborem Činoherního klubu velký počet osobností, z nichž mnoho patří v rámci historie českého divadelnictví a filmu k velkým personám. Počáteční zamýšlená koncepce divadelní platformy, kde se budou scházet herci různých divadel sice do určité míry přetrvala, ale většina herců, podílejících se na produkci divadla byla stálými členy souboru.

Kromě tří zakládajících osobností Vostřého, Smočka a Kačera a již zmíněného Miroslava Macháčka se v ansámbly „zlaté éry“ divadla objevovala taková herecká jména jako Petr Čepek, Josef Abrhám, František Husák, Jíří Hrzán, Josef Somr, Vladimír Pucholt, Jiří Hálek, Miroslav Štábách, Pavel Landovský, Jiří Kodet, Martin Štěpánek, Jiří Zahajský, Jiřina Jirásková, Nina Divíšková, Jana Břežková, Věra Galatíková, Taťána Fischerová, Jiřina Třebická a mnoho dalších. Nelze také opomenout dvě velká jména oboru scénografie Luboše Hrůzu a Vladimíra Fáru., či dramaturga a občasného herce Leoše Suchařípu. Ze spolupracujících režisérů to byli Jíří Krejčík, Evald Schorm či Jiří Menzel.

¹⁴ Machonin in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 44

3.4.2. Inscenace

Poměrně brzy po uvedení prvního titulu, Smočkova *Pikniku*, se divadelní produkce Činoherního klubu rozbíhá na plné obrátky ruku v ruce s rostoucí popularitou této klubové scény. Jako druhý titul je v roce 1965 nasazen O'Caseyho *Pension pro svobodné pány*, v režii Jiřího Krejčíka, kdy hlavní roli ztvárnil Josef Abrhám. Následuje Albeeho *Stalo se v zoo* (1965) a *Spravedliví* (1965) Alberta Camuse, obojí v režii Jana Kačera, rovněž v r. 1965 první režie Jiřího Menzela – Machiavelliho *Mandragora*, která byla velice oceňována i v zahraničí.

V roce 1966 pak přichází Ladislav Smoček s dalším autorským projektem, který sám režíruje, titulem *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho*. Téhož roku je inscenována i adaptace Dostojevského románu *Zločin a trest*, v další režii Evalda Schorma. Posledním titulem v roce 1966 je text Aleny Vostré *Na koho to slovo padne*, režie Jan Kačer.

Rok 1967 přináší do Činoherního klubu Gogolovu klasiku *Revizor*, režie opět Jan Kačer, následně přichází na řadu Vostrého režie titulu Harolda Pintera, *Narozeniny*.

V nešťastném období 1968 v Činoherním klubu uvádějí Edwarda Bonda – jeho titul *Spaseni* režíruje Ladislav Smoček.

Dalšími výraznými počiny v období do roku 1972 byl například *Višňový sad* A.P. Čechova v režii Jana Kačera vr.1969, další autorská záležitost Ladislava smočka, *Kosmické jaro* (1970), hru si režíroval opět sám, či Voltairův *Candide*, rok 1971, režie Jaroslav Vostrý.

Výkonnost a hlavně kvalita Činoherního klubu v jeho zlatém období byla veliká, stejně jako rozmanitost titulů, na nichž se postupně rýsovaly určité základní prvky herecké výrazovosti a přístupů. „*Když se tak zamyslím, řekl bych, že styl Činoherního klubu se zrodil ze tří inscenací: Dr. Zvonek Burke Ladislava Smočka, Revizor v režii Jana Kačera a Mandragora v režii Jiřího Menzela. Tam se herci hledali a nacházeli cestami různými, ale k jednomu cíli: nakopnout to překvapivě z nečekaného úhlu tam, kde to je. Kdykoliv se začalo hrát na velké struny, Činoherák to nevzal. Sebeironie, vzájemné shazování, bezprostřednost, která jde do hloubky. Neučesanost s těmi malými výbuch pravdy.*“¹⁵

¹⁵ Hruža in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 9

3.5. Činoherní klub a film

Dostávám se k podkapitole, která je vlastně z hlediska tématu mé práce v rámci kapitoly o Činoherním klubu nejvýznamnější. Rád bych zde vystihl alespoň základní principy, které měly vliv na fakt, že mnoho herců z tohoto divadla bylo častými účastníky filmových projektů. Kromě velkého úspěchu Činoherního klubu v rovině divadelní totiž jednak k obrovské popularitě, druhak k čerpání zkušeností v profesně trochu odlišných konotacích, přispěly právě časté filmové příležitosti herců. Čímž i nezanedbatelně stoupala jakási prestiž divadla.

3.5.1. Česká nová vlna

Českou novou vlnou je nazývána silná generace filmařů – režisérů a scénáristů, nastupujících na scénu v šedesátých letech 20. století. Patří k nim významní režiséři a scénaristé Miloš Forman, Evald Schorm, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Věra Chytilová, Ivan Passer, Juraj Herz, Juraj Jakubisko a mnoho dalších.

Rozmach československého filmu v šedesátých letech lze zasadit do stejného kontextu, jako vznik malých divadelních scén.. Souvisel s částečným uvolněním, umírněním mocenských prvků a tedy otevíráním nových témat a větší míry tvůrčí svobody. Souvislost probíhajících procesů je dána i faktem určité umělecké blízkosti obou rovin a v podstatě generačního propojení těchto paralelních vln.

3.5.2. Průsečíky Činoherního klubu a filmu

Vzájemné propojení s filmovou vlnou je zjevné i v Činoherním klubu, jelikož v období „zlaté éry“ divadlo navazuje spolupráci s některými filmovými režiséry a tak v divadle mimo stálých režisérů Smočka, Kačera a Vostrého působí v rámci některých projektů i režiséři Schorm, Menzel a Krejčík. Třetí jmenovaný sice generačně do české filmové vlny není řazen, nicméně fakt, že s divadlem spolupracuje i on, podtrhuje vzájemný vliv a inspiraci filmu a hereckých přístupů Činoherního klubu. *„Jako jedno z objasnění faktu, proč tolik herců Činoherního*

*klubu získalo angažmá v kinematografii, se někdy uvádí, že samo jejich divadelní herectví bylo v jistém slova smyslu filmové.*¹⁶

další pojící prvek je možná z hlediska srovnávání hereckého přístupu trochu vzdálený, ale v podstatě lze zahrnout do skupiny spadající pod princip individuality a osobitosti herce.

3.5.2.1. Generační témata

Mluvím totiž o již zmíněné generační spřízněnosti dvou uměleckých vln. A protože z osobitosti, jedinečnosti herce se rodí jeho individuální téma, které je na platformě Činoherního klubu zkoumáno v rámci tvořivého procesu, a zároveň herec ono téma konfrontuje s okolím, kontextem své existence, můžeme v rámci období šedesátých let mluvit o společných generačních tématech jedinců napříč uměleckými obory. Ostatně na základě pohybu a změn ve společnosti se tato generační témata profilují a vytváří tak společnou linku, která je mj. důvodem časté spolupráce filmařů s herci z „Činohráku“. *„Důvod spočívá zejména v tom, že individuální témata, o nichž je řeč, se ukázala tématy, která visela ve vzduchu – kromě jiného i témata, řekněme, generačními.*¹⁷

3.5.2.2. Autenticita ve smyslu bezprostřednosti

Dalším společným prvkem je snaha o dosažení jakési spontaneity, bezprostřednosti jednání postavy. Činoherní klub takovéto principy u hereckého ansámblu průběžně kultivuje na základě tvůrčího dialogu, ve smyslu objevování možností herce, alias člověka (viz. kapitola 3.3.1), čili dosažení spontaneity potažmo autenticity jednání je jedním ze základních principů hereckého přístupu tohoto divadla.

V rámci filmu tento prvek, resp. potřebu popisuje Jaroslav Vostrý na příkladu filmu Evalda Schorma *Každý den odvalu*. „...takový „obrat ke skutečnosti“ (se) projevuje ... i posunem od vytváření postav na základě vždycky trochu aprioristické „charakterizace“ k hereckému projevu, založenému na bezprostředním –

¹⁶ Cieslar in Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006, s. 438

¹⁷ VOSTRÝ, Jaroslav, Činoherní klub 1965 – 1967: Dramaturgie v praxi, Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 39

„autentickém“ – jednání (reagování) v situaci; z kontextu těchto ... projevů teprve vzniká obraz postavy. Takový herecký postup souvisí i se samotnou povahou filmového umění, založeného na technice střihu a umožňujícího tímto způsobem i práci s neherci...“¹⁸

To je vlastně velice specifický prvek doby, který získal díky technickým možnostem filmu na oblibě. Obsazení tzv. naturščika¹⁹ předpokládalo naprosto civilní a tím uvěřitelný výraz, přičemž případné nedostatky lze vždy technicky zpětně odstranit (např. slabší dynamiku lze umocnit vhodným střihem záběrů ve scéně)

3.5.2.3. Detail

Detail jako základní atom filmu je samozřejmě věc, která již znova nepotřebuje vysvětlivek (viz kapitola 1.2.3.). Z druhé strany - detail jako výrazný a vlastně signifikantní prvek hereckých principů Činoherního klubu pramení hned z několika souvislostí.

V první řadě je tato tendence dána specifickým prostorem divadla, sídlícího ve Smečkách. Kontakt s divákem je v rámci malého prostoru natolik intenzivní, že se zde herecké prostředky mnohdy opravdu téměř rovnají míře filmové herecké výrazovosti. „Malé jeviště necítíme jako nedostatek, ale spíš jako přednost. Chceme hrát moderní hry o psychologii člověka dnešní doby. Velké jeviště nepotřebujeme. ... My hrajeme stále ve velkém detailu, který potřebujeme. ... Chceme, aby náš divák byl nikoli pozorovatelem, ale tichým účastníkem akce.“²⁰

Z této citace Jana Kačera vyplývají další spojitosti s prvkem detailu. První je ta, že detail je jakýmsi katalyzátorem naléhavosti hereckého apelu. Tedy není pouze příčinou, která má vliv na technickou stránku hereckého projevu. V kontextu zvyšování „tlaku“ na diváka se už stává samostatným principem oné nedefinované poetiky Činoherního klubu.

V další souvislosti prvek detailu přímo ovlivňuje nejen herecký přístup, ale samozřejmě je i determinacním aspektem scénografie.

¹⁸ VOSTRÝ, Jaroslav, *Činoherní klub 1965 – 1967: Dramaturgie v praxi*, Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 18

¹⁹ neherec, účinkující ve filmu

²⁰ Kačer in *Činoherní klub 1965 – 2005*, Praha: BRÁNA, 2006, s. 13

Nicméně z hlediska propojení, které v rámci tématu hledám je to právě ono významné ovlivnění práce s hereckými výrazovými prostředky. Které zapříčiňuje, že princip detailu působí, tady už naprosto stejně jako na kameře, jako obrazovka vnitřního života herce.

3.6. Shrnutí

V rámci tématu Činoherního klubu, jeho vzniku, vývoje a působení v nejúspěšnější etapě v letech 1965 – 1972 tedy můžeme vyzorovat určité základní prvky, kterými se ve svých hereckých metodických přístupech podobá směru filmového herectví.

To, že takové průsečíky mohou existovat, bylo velmi pravděpodobné z hlediska velké a časté participace herců Činoherního studia v kinematografii šedesátých sedmdesátých let. Je samozřejmě možné, že tento fenomén vzájemné inspirace dvou směrů je dán pouze kontextem společenské situace v daném období (viz. kapitola 3.1.), nicméně i kdyby to byla třeba jen shoda okolností, je evidentní, že přinesla své ovoce ve formě vzniku mnoha kvalitních uměleckých počinů jak na poli divadelním, tak na poli filmovém.

4. Dejvické divadlo

V poslední kapitole své diplomové práce bych se rád zabýval činností a působením současného Dejvického divadla. Z hlediska tématu hledání společných výchozích hereckých principů divadelního a filmového herectví se mi toto divadlo v kontextu současnosti zdá jako nejpříznačnější a tím pádem nejvhodnější příklad, resp. platforma, kde takové spojitosti můžu hledat.

V rámci postupně se prohlubujícího vhledu do činnosti Činoherního klubu, v průběhu psaní třetí kapitoly, se mi volba tematicky zapojit do své práce i kapitolu týkající se Dejvického divadla potvrdila jako správná a logická, neboť jsem na základě nabývaných informací poznal mnohé společné rysy těchto dvou divadel a tudíž se lze domnívat, že závěry vyvozené na základě jejich podobností mohou mít v důsledku silnější výpovědní hodnotu.

Jeden velký rozdíl mezi těmito dvěma prameny je ovšem evidentní. Zatímco ve třetí kapitole jsem se zabýval fenoménem Činoherního klubu v období jeho zlaté éry v letech 1965 -1972, tedy minulosti, kterou jsem neměl možnost zažít, z pohledu Dejvického divadla budu čerpat informace, týkající se jeho současné situace. To pro mě otevírá samozřejmě možnost trochu jiného přístupu, který jak doufám, přidá mé práci jednak na rozmanitosti, jednak nabídne poněkud bezprostřednější náhled přístupu a tvorby divadla.

Rozhodl jsem se proto v rámci tohoto tématu požádat o rozhovor dvě význačné osobnosti Dejvického divadla, uměleckého šéfa, režiséra a herce Miroslava Krobota a zároveň jednoho z předních herců tohoto klubového divadla, Davida Novotného. Věřím, že informace, které jsem získal přímo „u pramene“ jsou cenné a pomohou mi co nejlépe vystihnout prvky a principy, které hledám a zároveň dodají mé práci určitou rovinu profesionální praxe. Přepisy nahrávek rozhovorů, ze kterých v následující kapitole čerpám, budou samozřejmě k dispozici v rámci příloh.

4.1. Historie Dejvického divadla

Vývoj Dejvického divadla je rozdělen do dvou zásadních etap. Je zajímavé, že ačkoli jsou na sobě tvorbou a osobami v podstatě nezávislé, když pominu vedení divadla, které je stejné dodnes, obě skupiny se dokázaly v rámci českého divadla

prosadit až do nejvyšších pater, byť postupem času, každá trochu jiným stylem. Tento fakt jakési kontinuity úspěchu je jednak určitě dán jistou dávkou štěstí a náhody, druhak na ni bezesporu měl vliv i „čuch“ ředitelky divadla Evy Měříčkové a dramaturgyně Evy Sukové. Pro budování jména a renomé divadla to samozřejmě mělo zásadní význam.

4.1.1. První etapa – Borna

První období je spojeno se jménem Jana Borny, který v roce 1992 přijímá nabídku ředitelky Evy Měříčkové a se 3. ročníkem katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, jehož je vedoucím, se přesouvá do prostorů v Zelené ulici²¹ a dává tak vzniknout prvnímu souboru Dejvického divadla, čímž pokládá základní stavební kámen tohoto fenoménu. V následujících letech si tento soubor, jehož hlavním tvůrčím pilířem je soustředění na loutku a další alternativní divadelní přístupy, buduje renomé v rámci celé republiky i s přesahem do zahraničí, aby v roce 1995 získalo cenu Alfréda Radoka za inscenaci roku (*Sestra Úzkost*, režie J.A. Pitínský) a zároveň bylo vyhlášeno Divadlem roku. V roce 1996 celý soubor prostory Dejvického divadla opouští a pokračuje v tvorbě pod hlavičkou Divadla v Dlouhé.

4.1.2. Druhá etapa – Krobot

Ještě téhož roku ovšem přichází rovněž se svým ročníkem z KALD DAMU režisér a pedagog Miroslav Krobot a vzniká tak druhý soubor Dejvického divadla, jehož etapa trvá dodnes, byť soubor postupem času prošel značnou obměnou hereckého osazenstva. Ústřední postava uměleckého šéfa Miroslava Krobota ovšem samozřejmě vytrvala.

Úvodní léta se nesou ve znamení hledání směru a profilování souboru. „*Šli jsme. Viděl jsem v tom možnost dělat divadlo koncentrované a podle svého. ... 1997 – V této fázi pokračujeme v tom, co bylo ve škole. Předpokládám, že to časem vyšumí. Nejsme tým s kolektivním duchem, jaký měl k dispozici Jan Borna. Typově a individuálně je každý ze současných herců nastaven jinak.*“²²

²¹ ulice v Praze 6, ve které Dejvické divadlo sídlí

²² Krobot in *Dejvické divadlo – deset let*, Praha: Dejvické divadlo, 2002, s. 43

V průběhu roku 1998 do souboru přicházejí nové herecké tváře Ivan Trojan, Martin Myšička, David Novotný, Igor Chmela, či Lukáš Hlavica. Je jasné, že na vývoj divadla a jeho poetiky (od alternativy k činohře) to bude mít značný vliv. „*K těmto změnám muselo dojít. Dejvické divadlo jde jakýmsi samospádem k tomu, že nebude tak stylizované jako divadlo loutkové. V souboru lidé herecky dorůstají a začínají být zajímaví jako osobnosti*“²³

V následujících letech divadlo postupně nachází svou linii směřování jak dramaturgického, tak hereckého a vypracovává se v divadlo hereckých osobností, prosazujících se nejen na jevišti, ale i v rámci filmu a televize. Toto divadlo, v rámci České republiky, dosahuje nejvyšší kvality a úrovně, což dokazuje mimo konstantně vysoké návštěvnosti i mnoho kolektivních a individuálních ocenění.

4.2. Současnost

Je pravděpodobně zřejmé, že v následujících podkapitolách se chci podrobněji zabývat Dejvickým divadlem právě v oné druhé etapě, tj. spadající pod „funkční období“ Miroslava Kroboty. Já osobně Dejvické divadlo v této podobě považuji za naprostý vrchol současné české divadelní scény a předpokládám, resp. je evidentní, že nejsem sám.

To, v čem tkví unikátnost této klubové scény má mnoho příčin. V základu je to podle mého názoru originální a mnohovrstvá dramaturgie, čerpající ze současných textů zahraničního divadla (Dennis Kelly: *Debris*, Patrick Marber: *Dealer's Choice*), původních textů současných českých autorů (Miroslav Krobot: *Brian*; Petr Zelenka: *Příběhy obyčejného šílenství*), ale zároveň i z adaptací literární klasiky (F. M. Dostojevskij.: *Bratři Karamazovi*, *Idiot*).

Dalšími příčinami úspěchů je také osobitá jevištní poetika, daná jak specifičností prostoru, tak zastřešující persónou - Miroslavem Krobotem, jehož osoba je také přímo spjata s dalším pilířem jedinečného tvůrčího přístupu divadla a tou je sám kolektiv individualit - osobností, kolektiv plný charismatu, přitažlivosti a herecké fenomenality.

S popularitou tohoto divadla se samozřejmě pojí i fakt, kvůli kterému je Dejvické divadlo objektem mého zkoumání z hlediska tématu práce, a to je velká

²³ Krobot in *Dejvické divadlo – deset let*, Praha: Dejvické divadlo, 2002, s. 43

obsazovanost ve filmech a v televizi. Ze současného Dejvického divadla „točí“ snad každý a proto je pro mě toto divadlo zajímavým pramenem.

4.2.1. Poetika

„Není možné ani dobré, abychom naši poetiku cvičili třeba deset roků, tím spíš, že to vlastně žádná poetika není. Spíš způsob myšlení, humor, vycházející z reality a směřující třeba až k mystifikaci.“

Vlastně se zde potkáváme s podobnou záležitostí jako u nekonkretizované umělecké koncepce Činoherního klubu (viz. 3.3.). Poetika je specifický pojem, který se nedá úplně „naroubovat“ na „chemii“ tvořivého procesu herců – osobností, který je základem práce v Dejvickém divadle. Gro je v intuici, hravosti, volnosti, osobitosti, kreativitě.. Zní to lehce, jenomže právě toto jsou, kromě jiného, základy onoho osobnostního herectví. Ta bezprostřednost, vycházející z přirozenosti a způsobu myšlení individuality. *„Intuice je pro mě dobrá, protože si můžu pořád hrát, pořád můžu bejt takovej čerstvej. Tím, že vlastně... si myslím, že lidi nevědí, co lidi ode mě můžou čekat.. I já sám někdy do poslední chvíle nevím, co od sebe můžu čekat a to je ta zábava asi.. To může bejt ten adrenaliněk, kterej může být pro někoho lákavej a pro někoho úplně odstrašující.“*²⁴

4.2.2. Kolektiv

Jak už bylo řečeno, vnímám herecký kolektiv, jako určitou samostatnou kvalitu, která je jedním ze základních pilířů vysoké umělecké úrovně Dejvického divadla. Samozřejmě, zdá se, že tento fakt by měl být automatický – přece jen herci jsou reprezentanty divadla před diváky, měli by být tedy jakousi „výkladní skříní“. Ano v jakési takové rovině, rovině hodnocení „hvězdičkami“, se víceméně dá zobecnit, resp. dát do přímé úměry profesní úroveň kolektivu a jeho výsledky. Taková rovnice existuje, nicméně mluvím o trochu jiné kvalitě, spíš asi popisují cosi o dimenzi výš, jakési fluidum kolektivu.

Je totiž rozdíl, když jsou vedle sebe jednotliví, kvalitní herci, profesionálové jeden vedle druhého a tvoří umělecky kvalitní projekty a druhá rovina, kdy je kolektiv

²⁴ Novotný – rozhovor, viz. příloha

seskládaný stejně jako prvním případě z hereckých profesionálů, mezi nimiž však navíc existuje jakési vztahové pouto. To je totiž základem oné další dimenze - přirozená souhry, vzájemná inspirace, v podstatě automatická (v nejlepším slova smyslu) tvůrčí koexistence. Taková úroveň tvůrčího nastavení a procesu je podle mého názoru možná pouze v souboru herců – osobností, v prostředí kolektivní tvůrčí práce. Stejně jako tento proces tvůrčí herecké interakce fungoval v Činoherním klubu, funguje zároveň i v Dejvickém divadle.. „... *jsme generační divadlo, který nemá problém říct jeden druhému – hele, zdá se mi, že tohle a tohle..- a už jsme se to i naučili přijímat, přes různé úskalíčka, který byly, ale už se to umí..*“²⁵

Nevím, zdali jsem v téhle chvíli neobjektivní, z hlediska mým sympatií vůči tomuto divadlu, nebo zdali opravdu naprostá většina herců souboru patří k současné naprosté špičce (minimálně v oblasti jevištní tvorby). Já osobně bych určitě po bok Trojana, Novotného a Krobota, u nichž je to snad bez debat, co se týče obou směrů herectví, zařadil i J. Plesla, V. Neužila, H.Čermáka, K. Melíškovou, S. Babčákovou, T. Vilhelmovou a vlastně i všechny ostatní... Tým je totiž právě tak silný, jak je silný jeho nejslabší členek..Vnímám Dejvické divadlo jako platformu, v současné české divadelní sféře nejsilnější z hlediska herecké souhry, pramenící z nastavení kolektivního tvořivého prostředí herců – osobností.

4.2.3. Detail v „Dejvickém“

Důležitým prvkem, od kterého se odvíjí spousta dalších souvislostí, hereckými prostředky počínaje, hledáním poetiky konče, je prostředí - prostorové dispozice divadla.

V Dejvickém divadle jsme na tom opět podobně jako v Činoherním klubu. I zde prostor determinuje veškeré výrazové prvky a tudíž můžeme říci, že herecký minimalismus a hra detailu jsou pro Dejvické divadlo naprosto příznačnými. Na to navazuje další skutečnost - je zde logicky možnost volby takových témat, která tyto jemné tóny potřebují, jejichž dopad tento detailní herecký přístup umocní. Tím se dostáváme na přímou vztahovou rovinu prostor – detail – téma.

„Ono to je hlavně hodně o tom, že my prostě jakoby o takovejch společenských věcech nebo o velkejch tématech chceme mluvit hodně přes osobní příběhy, nebo

²⁵ Novotný – rozhovor ,viz.. přílohy

přes vztahy, což ta malá vzdálenost je pro to ideální.“²⁶ Zde se tedy prvek detailu jasně ukazuje jako onen determinant tematiky.

Dále Miroslav Krobot mluví o tématu detailu i v souvislosti s jakousi genezí , hledáním hereckého a uměleckého směřování v prvních letech souboru druhé etapy. *„Oblomov nás nasměroval k divadlu, kde je prvořadý herec a herectví. ... Prostor v Dejvicích je malý a dává šanci hrát v něm na detail. Na detail o tom, jak na tom dnes jsme.*“²⁷

I v tomto konstatování můžeme jasně vidět paralelu těchto dvou klubových divadel. Vždyť přece středobodem, nejvyšším principem Činoherního klubu je herec - individualita a jeho osobnostní herectví, jako objevování možností člověka (3.3.1)

4.2.4. Herec – osobnost

Samozřejmě, že není náhoda, že je mezi těmito dvěma klubovými divadly, kterými si ve své práci zabývám, tolik společného. Zakládají totiž svou práci prakticky na stejných principech. Jak bylo řečeno – i v Dejvickém divadle je středobodem zájmu herec, těžiště je v divadle hereckém, nikoli režisérském. A ruku v ruce s tím jde fakt, že takto se dá tvořit pouze s herci, kteří hereckými osobnostmi opravdu jsou. Což je v důsledku základ i samotného Dejvického divadla. *„...já věřím hodně na to, že prostě ten herec má být do jisté míry osobnost. Že bych se docela rád díval na výborného herce, kterej výborně zahraje postavu a ideální je, když ten herec je ještě osobnost.*“²⁸

Mezi řádky rozhovoru to víceméně potvrzuje i David Novotný při odpovědi zmiňující rozdíl herectví na různých jevištích: *„Takže těch „hraní „ je velká škála, ale přitom je to pořád jen to JEDNO, to tvoje. Používáš pořád to SVOJE i tu svoji energii o který si mluvil, tu jenom dodáš víc, protože to potřebuje.*“²⁹ To JEDNO a SVOJE, neznamena nic jiného, než samotnou individualitu herce, jeho naturel, přirozenost se vším, co k ní patří, jeho osobnost. Zbytek už je „pouze“ technika.

²⁶ Krobot – rozhovor , viz. přílohy

²⁷ Krobot in *Dejvické divadlo – deset let*, Praha: Dejvické divadlo, 2002, s. 43

²⁸ Krobot – rozhovor, viz. příloha

²⁹ Novotný – rozhovor, viz. příloha

Možná se nyní zdá, že jsem si nějak nevědomky „odskočil“ od řešení problematiky mé diplomové práce a začal jsem spíše „koketovat“ s tématem srovnávání klubových scén. Důvod, proč tak činím je však velmi konkrétní a v rámci shrnutí problematiky a závěru ho osvětlím, neboť jsem přesvědčen, že je tato paralelnost, kdy se mi místy Dejvické divadlo jeví jako určitá inkarnace Činoherního klubu šedesátých let, s mým tématem přímo spjata.

4.2.5. Dejvické divadlo a filmové herectví

„Myslím, že je to ta energie, že seš to ty, co tomu dáváš. Nevím jinak, neumím ty...vyzobnout z toho.. Vždycky přijdu já a jsem to já...“³⁰

V rámci tématu srovnávání herectví na jevišti a před kamerou jsem při rozhovorech s osobnostmi Dejvického divadla, Miroslavem Krobotem a Davidem Novotným, kladl velký důraz na zjištění jejich postoje k této problematice a snažil se směřovat téma do kontextu herectví Dejvického divadla. Naneštěstí musím přiznat, že vyvozování nějakých zobecněných principů nebylo moc úspěšné.

Ne snad z hlediska toho, že by pánové nebyli ochotni spolupracovat, nebo že by nerozuměli, co se od nich snažím vyzjistit. Spíš jde o to, že když jsme se dostali od srovnání technických rozdílů v obou procesech, oba se shodli na tom, že žádné další zásadní rozdíly mezi herectvím na jevišti a před kamerou nevidí. *„Já si myslím, že ten princip je stejný. Že na tom není.. já v tom nevidím velké rozdíly. Ale je pravda teda, že my jsme Dejvické divadlo, který je velmi intimní a komorní a v podstatě si jako trošku takový filmový herectví pěstujeme na jevišti. Ale myslím si, že pro nás není takový problém hrát v sále třeba pro osm set lidí, což se nám několikrát stalo.. v Národním divadle jsem se setkal s názorem, že třeba jsou herci, kteří tam nemůžou hrát. Já tomu příliš nevěřím, že tam nemůžou hrát..Ono to je jenom o zvyku nebo o tom ovládnout ten prostor, prostě.. Takže, když se vrátím k té otázce, tak si myslím, že ten princip je stejný“.*³¹

Zmýlil jsem se tedy, když jsem hned od začátku z hlediska svého přesvědčení tvrdil, že existuje dvojí herectví? Samozřejmě - je možné, brát opačný názor pouze jako názor jednoho z mnoha, jenomže pak by jaksi ztrácela smysl snaha čerpat od

³⁰ Novotný – rozhovor, viz. příloha

³¹ Krobot – rozhovor, viz. příloha

nepoměrně zkušenějších a uznávaných herců informace, týkající se této problematiky..

Nicméně tuto diplomovou práci dělám s určitým cílem. Tím cílem je v podstatě snaha konkretizace výchozího principu. ANO nebo NE. Existuje tedy dvojí herectví?

Závěr

Existuje tedy dvojí herectví? Jsou definovatelné nějaké základní principy odlišností a společných východisek herectví na jevišti a před kamerou? Je možné se z pohledu herce opírat o nějaké primární body, které odpovídají oběma rovinám herecké práce?

V prvních dvou kapitolách, jsem se snažil definovat určité základní termíny, postřehy z obou dvou rovin herectví a pokoušel se je dávat do určitých souvislostí. Hledal jsem v konkrétních prvcích herecké práce a jejích determinantech odlišnosti a paralely, které by mě nasměrovaly k nějakému obecnému východisku.

Je pravda, že se mi snad podařilo pojmenovat některé motivy interakce či vztahů, ať souznící nebo odporující, mezi dvěma rovinami herectví: základní rozdíl opakovatelnosti a bezprostřednosti (tady a teď), rozdíl v hierarchickém postavení herce v rámci tvůrčího procesu, rozdíl jeho účasti a vlivu v kreativní rovině, paralela jevištního prostoru a kamerového vymezení obrazu, zásadní rozdíly herecké výrazovosti, odlišná povaha autenticity, technika verbálního projevu, odlišnosti v tématu herecké „partneřiny“..

Ovšem všechno jsou to kusé postřehy, které víceméně vycházejí z technické stránky věci – rozdílnosti herecko – technických přístupů dvou rovin herectví. Znamenalo by to tedy, že dvojí herectví existuje, ovšem ve významu dvou rozdílných herecko – technických komplexů? Jenomže *herectví* přece není jen o technice, že?

Došlo mi v průběhu psaní této práce, že se vlastně jedná o různost formulace otázky a její interpretace. Termín „dvojí herectví“ se totiž dá interpretovat dvěma způsoby. V první variantě „absolutního významu“ lze na mou otázku odpovědět buď ANO nebo NE. Anebo překročíme striktnost omezující formulace výchozí otázky a „dvojitost herectví“ budeme považovat za dva rozdílné směry, vzájemně však provázané, s určitými stejnými základy. Já jsem v průběhu práce pochopil, resp. jsem přijal za svůj onen druhý zmiňovaný výklad problematiky herectví na jevišti a před kamerou.

Kde je tedy onen společný princip, který ze dvou hereckých směrů dělá jeden - princip, ze kterého vyplývá vše ostatní?

Tušil jsem spojitost mezi jevištěm a kamerou ve skupinových fenoménech. Nabízelo se hledat tento spojovací princip v klubových divadlech, konkrétně Činoherním klubu šedesátých let a Dejvického divadla, které mají tak blízko k filmovému hereckému stylu vyjadřování a i díky tomu měli a mají jejich členové tolik příležitostí před kamerou.

I zde jsem si ověřil existencí některých spojitostí ovlivňujících obě roviny, zejména pak velký herecký důraz na detail, což je vlastně přímá cesta k filmovému herectví. Jenomže ani soustředění na detail není tím spojovacím východiskem, i zde se jedná o prvek jakéhosi technického ražení.

Na základě velké podobnosti Činoherního klubu a Dejvického divadla, jsem si však uvědomil, že na mém tušení přece jen možná něco bude. Hlavní podobností a průsečíkem je totiž „člověk“. Ten je středobodem jejich zájmu. Jejich základem je herecké divadlo, založené na člověku - individualitě, nesoucí vlastní téma, které ve své tvorbě promítá. Na základě interakce takových herců, vzniká onen fenomén těchto divadel. V jejich středu stojí člověk – herec – osobnost.

Není náhodou toto onen princip, ke kterému jsem se chtěl dobrat?

Je to vlastně celkem příznačné. Od začátku této práce se snažím směřovat k cíli určitých poznatků, prospěšných pro mě samotného, k určitému posunu na základě vlastního impulsu. Jestli je tím impulsem poznání, že se mám snažit poznat vlastní já a na něm pak následně stavět, je to vcelku výstižné a výsledek je pro mě dostatečně obohacující.

Reflexe absolventského výkonu

Lukáš Černocho

role : Princ Oronaro

inscenace: Triumf citovosti

Informace o inscenaci

Režie: Prof. MgA. Nika Brettschneiderová

Dramaturgie: BcA. Lukáš Paleček

Scénografie: Mgr. Kateřina Miholová

Světla a zvuk: Petra Kotvicová

Osoby a obsazení

Andrason, humoristický král ... Jan Jedlinský

Mandandána, jeho žena ... Iveta Austová

Feria, jeho sestra, mladá vdova ... Martin Veselý

Sora, Feriina mladá dvořanka ... Paulína Labuťová

Mana, Feriina mladá dvořanka ... Táňa Hlostová

Mela, Feriina mladá dvořanka ... Tereza Lexová

Lato, Feriina mladá dvořanka ... Kristýna Šebíková

Oronaro, princ ... Lukáš Černocho

Merkulo, jeho kavalír ... Tomáš Červinek

Sluhové ... Dalibor Buš, Miroslav Novotný

Úvod

Studio Marta je platformou, kde se v rámci absolventského ročníku realizují studenti Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Úkolem tohoto školního studiového divadla je v podstatě simulovat standartní profesionální divadelní provoz, aby studentům byl umožněn vhled do postupu práce v kontextu celého tvůrčího procesu. V sezóně 2012/2013 do Marty nastoupil mimo jiné absolventský 4.ročník oboru Činoherní herectví, tedy v tomto případě atelieru Niky Brettschneiderové, jehož jsem studentem.

Studenti absolventského ročníku oboru Činoherní herectví mají za úkol v průběhu nadcházející sezony nazkoušet a zrealizovat pět absolventských představení, čili vytvořit vlastní souborový repertoár, kterým se následně v průběhu sezony skrze reprízy prezentují jednak před členy akademické obce, jednak před veřejností. V rámci absolventských inscenací studenti herectví spolupracují s absolvujícími studenty z jiných oborů a tímto složením tedy vzniká inscenační tým. Obvykle bývají tohoto procesu účastni, kromě studentů herectví také studenti oborů Režie, Dramaturgie, Scénografie, Divadelní management, Jevištní technologie atd.

Bývá zvykem, že v rámci absolventských inscenací se každý student, samozřejmě kromě oboru Činoherní herectví, účastní realizace jedné z nich a na té v rámci absolventského týdne – finiši celé sezony, sám absolvuje. Znamená to tedy, že ve standardním případě hru s kolektivem herců nazkouší jeden režisér, dramaturg scénograf atd., přičemž se procesu realizace projektu účastní i stálí zaměstnanci Studia Marta, v rámci technicko – provozního zajištění správného chodu studia.ví

Průběh absolventského roku je tedy pro studenta činoherního herectví ve srovnání s jinými obory značně odlišný, jelikož se ročník účastní všech inscenací v rámci sezony. V důsledku tento model znamená pro studenta vytížení skrze celou sezonu, protože nazkoušení jedné inscenace trvá cca šest týdnů a následně se toto představení v rámci repríz hraje po celý zbytek sezony. Specifikum je pro „činoherce“ i to, že v rámci 4. ročníku už nemá, vyjma absolventského semináře, jiné školní povinnosti a proto se může plně soustředit na tvůrčí proces v rámci inscenací.

Tento standardní postup se tedy samozřejmě týkal i našeho nastupujícího atelieru. V průběhu sezony jsem tedy nazkoušeli pět inscenací, které jsme dále reprízovali, přičemž každý ze studentů měl možnost výběru, ve které z inscenací bude v rámci

své postavy absolvovat. Logicky zde pro herce vyplývá, že by měl absolvovat v roli, kde má největší herecký prostor. Model hereckého obsazení ročníku jednotlivých inscenací je dán tím, že musí být dodrženo pravidlo, kdy má každý ze studentů příležitost větší role alespoň ve dvou inscenacích. Kombinace jednotlivých obsazení inscenací je tedy dána tím, že absolventi oboru Režie mají přednostní možnost rozdělit role v rámci představení, ve kterém absolvují, podle svých představ. Podle toho potom přizpůsobuje obsazení vedoucí hereckého ročníku, který dle zavedeného zvyku se svým ročníkem nazkouší první představení. Rovněž je zde z hlediska školy možnost přizvat na hostování profesionálního režiséra, což záleží na počtu absolvujících režisérů. Jde o to, aby se ve finále zrealizovalo oněch pět kýžených projektů a tím se vytvořil celoroční repertoár studia Marta.

Kolektiv našeho činoherního atelieru v rámci sezony 2012/2013 tedy nazkoušel tyto inscenace:

1. *Triumf citovosti* – J.W. Goethe; režie: Nika Brettscheiderová
2. *Zítřka v Kataru* – T. Walser, režie: Petr Štindl
3. *Zpráva o svatém kárání*; markýz de Sade, F. Kafka, J.Foglar, M.Sládeček;
režie: Barbara Herz
4. *Vaše bolest/ Moje potěšení* – M.Dlab, M.Smreková; režie: M.Smreková
5. *Horor!Horor!!*
 - *Dracula* – B.Stoker, B.Herz; režie: Barbara Herz
 - *Studie strachu* – M. Smreková a kol.; režie: M.Smreková

V tomto pořadí jsme tedy inscenace uváděli, což má svoji logiku. Pro herce – studenty znamená přechod ze školních místností atelieru do divadelní budovy, který provází řada komplikací, týkající se adaptace, z hlediska herecko - technických prvků. Je proto dobré, že první inscenaci s ročníkem právě zkouší jejich pedagog, který může ze své pozice studentovi pomoci. Předpokládá se samozřejmě, že hlavní pedagog by každého jednotlivce – studenta měl velice důkladně znát, jak z hlediska osobnostní roviny, tak z hlediska jeho „plusů“ a „mínusů“ hereckých prostředků vyjadřování. Může tak ze svého poučeného hlediska herce zkušenými impulsy nasměrovat tak, aby pro studenta byl tento „zlom“ co nejméně limitující. V následujících fázích už je hlavně na studentovi samotném, jak dokáže „za běhu“ vstřebávat nové poznatky a zkušenosti a zároveň je zapracovávat v rámci dalších

tvůrčích procesů – následujících divadelních projektů ve studiu. Já osobně jsem si zvolil za absolventský projekt právě první inscenaci *Triumf citovosti*, kterou právě při příležitosti uvedení v Martě přeložila a rovněž režírovala vedoucí našeho atelieru, Nika Brettchneiderová.

Inscenace Triumf citovosti

Divadelní hra *Triumf citovosti* je prakticky neznámým dílem velkého dramatika a básníka J. W. Goetheho. Už jen z hlediska podtitulu hry *dramatický vrtoch*, je patrné, že se jedná o počín, který není úplně příznačný pro autora z jehož pera pochází dílo světového významu *Faust*.

Triumf citovosti je evidentním výsměchem cíleným na tehdejší vyšší společnost. Neklade si za ambici nějakou intelektuální kritiku společnosti, naopak se mimo jiné přemrštěnému intelektualismu vysmívá a nastavuje zrcadlo. Jemně pokřivené postavy aristokracie nabízí široké pole interpretace a odlehčenost autorova náhledu dotvrzuje i množství přesně předepsaných, do děje zapojených hudebních vstupů, které jsou samy o sobě místy vyhnány až do absurdních rovin.

Děj hry

Děj se odehrává ve smyšleném království, kde panuje král Andrason. Král má jakési vztahové potíže se svou milovanou ženou, královnou Mandandánou, a tak se vydává pro věštbu k tajemnému Orákulu, v níž doufá, že najde řešení. Při cestě zpět se zastaví na luxusním letohrádku – penzionu „lechtivé“ pověsti, jenž obývá jeho sestra, princezna Feria a její čtyři sličné „dvořanky“ Mana, Sora, Lato a Mela. Zoufalý král se ženám svěřuje se svým trápením, jehož ohnisko spatřuje v sílícím poutu, mezi královnou Mandandánou a éterickým princem Oronarem. Tito dva spolu prý poslední dobou tráví hodiny a hodiny času, které si krátí přehráváním monodramat. Ve chvílích odloučení od prince je královna jak tělo bez duše. Král proto nevidí jiné východisko, než požádat Orákulum o radu, jak se prince zbavit. To ho však zklame nic neříkající veršovánkou a král tudíž znovu propadá smutku, zároveň se však rozhodne situaci řešit. Přiměje dívky, aby Oronara, který shodou okolností také míří

z nějakého důvodu k Orákulu, uchvátily svou sličností a připoutaly, tak jeho srdce, čímž by král rozbil pouto mezi princem a královnou. Následně přijíždí princ i se svým kavalírem Merkulem a spoustou zavazadel. Dívky se pokoušejí splnit to, co králi slíbily a vábivými tanci se prince snaží vzbudit v princovi nezkrotnou touhu. Ovšem marně. Důvod se však ukáže záhy. Princ, který je natolik jemný a křehký, že je pro něj nebezpečné prakticky cokoli, co se týká živé přírody, s sebou totiž vozí na všechny cesty svou „umělou přírodu“. Je to důmyslná soustava přístrojů a zařízení, která má princovi simulovat libé prostředí přírody bez smrtelného rizika. V rámci této „sady“ s sebou vozí princ i altánek, který skrývá jeho umělou milenkou, s podobou královny Mandandány. Toto citlivé tajemství vyzjistí svými profesionálními slídičskými metodami dívky. Tajně zhlédnou jeho tanečně – pěvecký rituál lásky.

Král Andrason se mezitím vrací domů, kde zastihne svou milovanou královnu ve stavu pološílenství. Královna se při monodramatu tolik vžila do role nebohé Proserpiny uvězněné v podsvětí, že s ní na chvíli v dramatickém vrcholu splynula. Král ji ovšem zachrání a oba se opět usmiřují, načež jedou na návštěvu na letohrádek. Tam se od dívek dozví o pikantním tajemství prince a rozhodnou se na něj políčit lest. Princ se mezitím vrací od Orákula, konsternovaný nesrozumitelností věštby. Ve chvíli kdy mu její smysl dojde se však téměř zhroutl, neboť se má podle slov orákla vzdát své umělohmotné lásky. Nakonec se však i přes bolest rozdrásané duše rozhodne následovat slov osudu, nicméně zjišťuje, že něco není v pořádku. Kouzlo lásky je totiž pryč a on k panně (v té chvíli již živé Mandandáně) necítí žádné pouto, což pokládá za pomoc bohů v této svízelné situaci. S novou přílivem sil se proto rozhodne udělat prohlášení a nechává svolat všechny přítomné při příležitosti jeho slavného „coming – outu“. Seběhnou se všichni přítomní, přičemž princ vyjeví své tajemství a jako muž hrdě stojí, očekávajíc „bouři“ ze strany Andrasona. Nakonec se ovšem vše vyřeší „výměnou manželek“, princ při novém shledání s figurínou – milenkou znovu pocítí sílu pouta, král a královna si padnou do objetí a vše končí hromadnou veselkou.

Průběh zkoušení

Příběh a zápletky hry v důsledku nejsou příliš složité. Pestrost a „ztřeštěnost“ původní hry se stala, základem také pro naši interpretaci.

Jelikož byl Triumf citovosti prvním titulem naší sezony v Martě, vázalo se na něj určité specifikum zkoušení. První projekt se totiž nazkouší už v rámci několika týdnů

druhého semestru třetího ročníku a následně proběhne na konci června předpremiéra. Je to vlastně takové „hození do vody“, protože adaptace na jeviště během jednoho týdne není úplně jednoduchou záležitostí, nicméně i to je bráno na zřetel a předpremiéra se tudíž považuje za jakési „ozkoušení“ prostoru a víceméně se počítá s tím, že celek bude mít ještě nějaké „mouchy“, na kterých se bude pracovat v rámci zkoušení před samotnou premiérou.

Každopádně když se ohlédnu zpět, řekl bych, že jsme hrubou konstrukci představení „nahodili“ celkem rychle. Zkoušeli jsme v různých skupinách i individuálně dle potřeby jednotlivých scén. Rovněž jednou týdně probíhaly hudební zkoušky. Protože téměř každý za našeho atelieru umí hrát na nějaký hudební nástroj, rozhodla se režisérka, že této věci využijeme a do inscenace zapojíme živou kapelu, která bude na scéně celou dobu, tak jak to v podstatě bylo zapsáno i v originálním podkladu, nicméně s podstatně jiným složením nástrojů.

Průběh zkoušení samotné scény probíhal vlastně velmi přirozeně a intuitivně. I díky tomu, že jsem zvyklý na pedagogické postupy Niky Brettschneiderové., pro mě její otevřený, demokratický a kolektivně tvůrčí proces zkoušení byl jenom výhodou.

Zároveň se už z povahy samotné hry celým procesem nesla jakási hravost a lehkost, což samozřejmě automaticky neznamena, že jsme nenarazili na určité problémy. Jde o to, že Nika vychází primárně z herce, jeho osobnosti a naturelu, a tím pádem ho nepotřebuje „dotlačit“ do nějakého předem předchystaného tvaru. Spoléhá na hercovu osobitost a vše vychází z dialogického tvůrčího procesu.

Práce na postavě

Budování postavy (princ Oronaro) pro mě bylo velice příjemným procesem. Rozhodně se vše odvíjí od průběhu zkoušení a přístupu tvůrčí komunikace Niky Brettschneiderové. Ta je založena, ač je zde samozřejmě velký nepoměr v lidském a profesním rozměru, na principu rovnocenného partnerství režisér – herec. Rovněž je zde důležitý onen faktor hravosti, „nabízení“ a bezprostřednosti, vyplývající už ze samotného charakteru hry.

Koncepce postavy

Princ Oronaro je hubený, bledý mladík s „vachrlatým“ zdravím, které jeho osobu ovlivňuje až absurdním způsobem. Kvůli jeho přecitlivělosti a křehkosti je pro něj nebezpečné takřka vše, co se týká přírody. Proto musí žít v jakémisi „inkubátoru“ své umělé přírody. Romantičnost jeho duše přesahuje do „obludných“ mezí a tím pádem z něj dělá jedince na samém okraji společnosti, uzavřeného ve svém vlastním světě. Zároveň je u něj patrný rys jakéhosi charismatu, či přitažlivosti, což dokazuje je chvilková láska Mandandány. Nicméně je to myslím pouze chvilková záležitost, jakýsi zážeh, možná dokonce nechtěný, mužské přitažlivosti. Ten určitý prvek tajemna, podivínství, který je pro některé ženy přitažlivý. Nicméně Oronaro tyto ambice nemá. Je duchem v jiných dimenzích, žije v rovinách „ideí a transcendence“. On chce s reálnou Mandandánou skutečně jen kamarádit...

Co se týče podobnosti některých osobností a fyzických rysů mezi mnou a Oronarem, rozhodně lze nalézt určité paralely. V první řadě je to rozhodně znatelné z hlediska fyzického – rovněž jsem hubený a bledý mladík (byť tmavé vlasy a husté obočí mohou říkat opak). Zároveň rovina jakéhosi „snílkovství“, romantiky a určité míry lítostivosti je z hlediska mé vlastní povahy také dost podstatná.

Možná i pro tuto podobnost mi možnost ztvárnit roli Oronara dost vyhovovala. Jenomže z hlediska charakteru hry by samozřejmě nestačila pouhá podobnost a tudíž bylo potřeba nalézt i roviny nějaké nadsázky. Snažil jsem se proto umocnit stránku Oronara – „slabocha, tintítka a uplakánka“. Zde jsem se ovšem dostával na velice tenký led. Na jedné straně byla totiž rovina snesitelné nadsázky, na druhé rovina prvoplánovosti a klišé. Musel jsem tedy hledat klíč jakéhosi balancu mezi těmito dvěma rovinami.

Další zajímavým motivem této postavy bylo hledání jakési vnitřní vibrace. Došel jsem totiž k závěru, že principem postavy Oronara, pocit s jakým ho musí vnímat okolí je lítost. Pozorovatel ho nemusí chápat, může mu být nesympatický, ale z hlediska oné upřímnosti a čistoty, mu musí být Oronara zákonitě líto. Ne v rovině – to je „hlupáček“, ale v rovině – je to „divňouš“, ale rozumím mu. Hledání této vibrace jsem absolvoval s každým představením, a abych řekl pravdu, konkretizovat ji nedokážu. Víím jen, že občas se mi toho záměru soucit podařilo dosáhnout.

Komplikace

Kromě oné nevyzpytatelné vibrace jsem se ovšem v průběhu zkoušení a následně i jednotlivých představení potýkal i s jinými překážkami a komplikacemi.

Míra gesta a hlas

V podstatě základní prvek, který má souvislost se změnou učebna – jeviště. V některých extatických pasážích Oronarových cituplných výlevů jsem se potýkal s užíváním plného hlasového fondu. Výraznost gesta, zvláště ve s nadsázkou stylizované scéně Otomarova rituálu, byla opravdu důležitá, čili zde jsem musel hodně dbát na preciznost. V podstatě se obojí jaksi překlenulo k lepšímu v souvislosti s postupnou adaptací v prostoru.

Tanec a zpěv

Bohužel jsem přesvědčen, že v rámci těchto dvou disciplín jsem z hlediska našeho ročníku jeden z nejslabších. Oronarův rituál u altánku, je ovšem založený na verši, jakési pohybově-taneční kreaci a občasného zpěvu v místech největší extáze. Naštěstí mi humorný rámeček celé inscenace „dovolil“ zapracovat tyto prvky do výše zmíněného okruhu nadsázky a udělat z nich tak jeden z Oronarových rysů „politovánihodnosti“. Ovšem ne v relacích karikatury.

Kostým

Mírné problémy, hlavně při premiéře a první repríze jsem měl i s částí kostýmu. V první části rituálu si totiž Oronar nasazuje veliký klobouk z květů, který herci hodně omezuje orientaci na jevišti. Nicméně toto byla komplikace víceméně spojená „pouze“ s technickou stránkou věci a v průběhu jsem si na ni zvykl a dokázal ji vcelku eliminovat.

Reprízy

Reprízování pro nás byl vlastně nový úkol. Jistě, v průběhu studia jsme se setkali s opakováním a ožíváním dříve fungujícího, nicméně zde je nastavena zase další, vyšší úroveň. Ne vždy nám v dialogu situace fungovaly tak, jak měly, a ne vždy se nám podařilo je „nahodit“. Otázka je, zdali to bylo nedostatečnou koncentrací nás, herců, či nastavením publika, na což bych se nerad vymlouval. Ta situace je vždy specifická, nicméně pro mě takové momenty znamenají minimálně podvědomou zkušenost, na základě které eventuálně můžu v takové situaci příště jednat lépe, či efektivněji.

Zhodnocení

Z hlediska vývoje budování této postavy jsem našel, věřím, celkem kvalitní konsenzus, který by na jednu stranu určitě ještě „nabídnul“ několik míst k dovedení do preciznosti, na druhou stranu snad skýtá i zajímavá a barvitá místa postavy. Pokud bych měl hodnotit jakousi snahu dosažení autenticity, coby uvěřitelnosti postavy. věřím, že v rámci nastavení žánru a míry nadsázky jsem tento úkol relativně zvládl. S určitostí můžu říct, že jsem tuto postavu měl moc rád, bavilo mě s ní znovu a znovu „soupeřit“ a že jsem se o to vždy snažil s největším úsilím.

Použité zdroje:

VOSTRÝ, Jaroslav, Činoherní klub 1965–1967: dramaturgie v praxi,
Praha: Divadelní ústav, 1996

kolektiv: Činoherní klub 1965 – 2005, Praha: BRÁNA, 2006

kolektiv: Dejvické divadlo – deset let, Praha: Dejvické divadlo, 2002

Brettschneiderová, Nika, přednášky o umění a divadle,
Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2006

<http://www.dejvickedivadlo.cz/historie>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana

<http://www.cinoherniklub.cz/>

Přílohy

Rozhovor – David Novotný

(Z technických důvodů se mi bohužel nepodařila nahrát první, cca třímínutová část rozhovoru. David Novotný v ní odpovídal na otázku, týkající se rozdílů mezi herectvím na jevišti a před kamerou. Pojmenoval v podstatě pouze rozdíly technických požadavků na herce, přičemž oba proudy podle něj vychází ze stejného základu a tím je herec – osobnost, individualita)

....

Ted' jste mluvil hodně o technické rovině rozdílu divadlo - film. Zajímá mě, do jaké míry je rozdíl, jestli je, v nějakém energetickém přístupu individuálního naturelu?

Většinou filmaři chtějí všechno míň, míň, míň. Třeba říkají – je tam moc divadla, to znamená, že máš ubrat... Kamera zachytí každý pohyb obočí. Já jsem z divadla zvyklý to dělat trochu větší a na kameru stačí drobky..A většinou třeba stačí, když se koukneš na kontrolní projekci, co jsi natočil, záběr, a oni ti řeknou – tohleto je moc, a ty vidíš, že se opravdu pitvoříš, takže to potom stáhneš. A ubírá se snadněji, než se přidává. Když po tobě chce někdo víc, tak to se dělá hůř. Když řekne uber, tak to je...Když je z čeho ubírat, tak je to podle mě lepší.

Vy jste říkal, že na kameru je vidět všechno. V tom je jasný ten základní princip rozdílný od divadla. Já mimo jiné svou práci zakládám na domněnce, že herectví malých klubových divadel je bližší filmovému herectví. Je to podobné i v Dejvickém divadle?

No je to tak. Ale jezdíme třeba i na zájezdy. To bývá největší..Když přijedem třeba např. do Třince nebo do Kulturního domu v Budějovicích, který má 600 míst a najednou to jsou tři nebo čtyři naše divadla, takže tam se musí hrát ještě zase úplně jinak. Takže těch „hraní „ je velká škála, ale přitom je to pořád jen to JEDNO, to tvoje. Používáš pořád to SVOJE i tu svoji energii o který si mluvil, tu jenom dodáš víc, protože to potřebuje.. Já nemám rád ty velký divadla už, protože když se přistihnu, že jsem vystoupil ze sebe, koukám se na sebe, jak tam dojím nějaký velký slova, velký emoce, tak to nemám rád..

Myslíte, že herci z klubových divadel, kteří jsou zvyklí na trochu umírněnější techniku, mají otevřenější tendence k filmovému způsobu hraní?

To si vůbec nejsem jistej. Myslím, že filmaři obsazují hlavně podle nějakého svého barevného vnímání, aby jim to zapadalo. Oni můžou klidně obsadit kopyto, který někdo přemluví, takže to je prostě...

Takže je to spíš o individualitě, typu a tak..?

Určitě, bych řek..To co do divadla nejde, to si filmaři můžou dovolit. Když chtěj sáhnout po nějaký tutovce, tak vyberou.. Jako jasně, my v Dejvicích točíme skoro všichni a točíme docela dost, takže třeba to něco společnýho má, ale to asi není otázka na mě, chápeš já..já se nezabývám tím,vlastně.. nebo já se zabývám, proč si mě někdo vybral do nějakýho filmu, vždycky se zeptám, co ho zajímá, čím ho bavím, aby pak byla nějaká rozumná komunikace na place..Je to možný.. Já sám kdybych točil, tak bych si taky vybíral někoho od nás..

Víceméně jsme se dotkli další otázky – dají se definovat nějaké základní herecké principy, které jsou společné pro oba směry, jak divadelní, tak filmový?

Myslím, že je to ta energie, že seš to ty, co tomu dáváš. Nevím jinak, neumím ty...vyzobnout z toho.. Vždycky přijdu já a jsem to já a je to prostě.. jenom pustíš víc a pustíš míň. To ani nemusí být technika, to ti dá instinkt. Nebo tě navedou oni, který to potřebujou od tebe..

Pokus o formulaci trochu zavádějící otázky: Myslíte, že v celém procesu, ať už divadla nebo filmu, má herec ve filmu, v rámci celého komplexu, menší důležitost, než herec v divadle, v rámci vlastního procesu? – Když točíte na kameru, máte víc pokusů a ve finále střihač materiál sestříhá a vybere ty nejlepší kousky. Tím pádem na finální podobě oblouku filmové postavy má velkou část zodpovědnosti i střihač, kdežto na divadle, jak jste říkal, máte jednu šanci...

No jako pro ten večer tu jednu šanci, ale zase to představení má nějaký vývoj. Když hraje třeba sto, sto padesát špílů, tak každej z těch špílů je jinej. To má jakoby dlouhodobý vývoj a pro ten film má prostě.. jeden záběr trvá dlouho, takže vlastně..

..Takže se svým způsobem dá říct, že herec na divadle je svým vlastním „střihačem“ ve vývoji?

No měl by bejt a moh by bejt. Navíc, hele my jsme zrovna divadlo, kde si hodně stříháme sami. Za jedna: tam režiséři hodně choděj si kontrolovat svoje špíly, za dvě: jsme generační divadlo, který nemá problém říct jeden druhýmu – hele, zdá se mi, že tohle a tohle..- a už jsme se to i naučili přijímat, přes různý úskalíčka, který byly, ale už se to umí.. Dokonce jsme si schopní říct, že dneska ti diváci jsou... bla,bla...takový a makový a pojďme jim to dát, nebo pojďme se na ně vysrat, pojďme to rychle dohnat do konce, to nemá cenu.. Ale většinou se shodneme v tom, že si jedeme svoje – serte na ně – jedeme si svoje, prostě pojďme si udržet nějakou tu naši tu.. Takže tak to bejvá. Takže z dlouhodobýho hlediska má i divadlo nějaký vývoj, i když každej večer je tady a teď, sleduješ živý maso na jevišti, spolu s živejma lidma, takže to je takovej rajc, a prostě divadlo je dycynky jako základ. To je gros. Kdo neumí divadlo, neměl by podle mě umět film. Ale jsou prostě takový talenti filmový, který o divadlo nezavadili a jsou skvělý, to jsou ty výjimky, který doufám, potvrzují pravidlo.

Praktikujete nějakou konkrétní hereckou metodu, nějaký přístup, nebo je to spíš intuitivní?

No je to hodně intuitivní. Vždycky, když se mě někdo zeptá, jaké jsem typ herce, tak jsem naprosto náladovej, pudovej, intuitivní. Ale to neznamená, že jsem flink.. To přichází...ne úplně shůry, to prostě..

Zkušenosti..?

Všechno možný.. Když se mě někdo zeptá..Vlastně, mě ta moje práce baví, já jsem celý život dělal, to co mě baví. Což ty lidi, který dělají práci, co je nebaví, tak je to sere, že jo, samozřejmě.. Takže na mě vlastně nahlížejí už trochu předpojatě, že se flákám.. Já jim vždycky řeknu, že já pracuju dvacet čtyři hodin denně. Já prostě všechny vjemy, který mám za ten den, tak můžu podvědomě nebo i vědomě nějakým způsobem prodat, použít.. Nevím.. Nevím, třeba i tady jak tady sedíme.. I kdyby mě to mělo jenom uklidnit třeba pro dnešní večer, nebo rozvibrovat, to je úplně jedno..Tak prostě to nějakým způsobem zafunguje pro tady, teď..Pro potom..Ale když jsou třeba těžký monologický věci, tak si je pro jistotu zopakuju. Jakože nějaký memorování to je ale automatický, to mi nemusí nikdo říkat a nebudu s tím mávat jako vlajkovou loď svý přípravy, to fakt ne. Nemám no.. jako deset dřepů, než vyběhnu na jeviště.. Já mám rád střihy, takže já třeba zlobím do nejposlednější chvíle a pak udělám nějakou vážnou věc..Já nevím..aby to byla zábava, já se tím chci bavit furt..

Dá se nějakým způsobem, takový naturelní, intuitivní přístup herce pokládat za určitou přednost pro realizaci ve filmu?

Nejsem si jistej.. Mám pocit, že to ty filmaři mají rádi, nicméně už jsem se xkrát setkal s tím, že mě umírňovali..Takže sem tam se dopustím nějakého přešlapu ve smyslu, že jsem moc nebo prostě.. Přísáhám, že prostě nevím, co ty režiséři filmový mají nejvíc na zřeteli, když osloví zrovňinka vás.. Nevím.. Můžu imponovat tím, že jsem už plešatej, nebo že jsem kypřej už.. Co já vím.. Intuice je pro mě dobrá, protože si můžu pořád hrát, pořád můžu bejt takovej čerstvej. Tím, že vlastně... si myslím, že lidi nevědí, co lidi ode mě můžou čekat.. I já sám někdy do poslední chvíle nevím, co od sebe můžu čekat a to je ta zábava asi.. To může bejt ten adrenalin, kterej může být pro někoho lákavej a pro někoho úplně odstrašující..

Probíhá nějak konkrétně Vaše příprava na roli?

Hele, prvně si to prostě přečteš, nechám si poslat text, zeptám se, jaké je záměr, proč to mám bejt já, pak si to přečtu, řeknu si to jaký to má bejt. Pak stejně to má ještě nějakou cestu a možnosti změn. Režisér řekne – takhle jsem si to já nepředstavoval..Pak je kostýmová zkouška, já řeknu – tyvole, tak tohle jsme nemyslel, že to bude mít..úplně první co mě napadne..tak to nebudeme nebudeme dělat takhle na první, co nás napadne.. pojdme to nějak vymyslet..takže to jsou úplně různé cesty ještě.. Není to..Mě nebavěj daný věci úplně.. Společenský věci a úzus to mě taky jako moc neba, ale přitom bys řek, že jsem stará konzerva, takže to je prostě hrozně divný a hrozně individuální. Přišel bys zejtra a řek bych ti určitě něco jiného, než jsem ti řek dneska..

Rozhovor – David Novotný

(Z technických důvodů se mi bohužel nepodařila nahrát první, cca třímínutová část rozhovoru. David Novotný v ní odpovídal na otázku, týkající se rozdílů mezi herectvím na jevišti a před kamerou. Pojmenoval v podstatě pouze rozdíly technických požadavků na herce, přičemž oba proudy podle něj vychází ze stejného základu a tím je herec – osobnost, individualita)

....

Ted' jste mluvil hodně o technické rovině rozdílu divadlo - film. Zajímá mě, do jaké míry je rozdíl, jestli je, v nějakém energetickém přístupu individuálního naturelu?

Většinou filmaři chtějí všechno míň, míň, míň. Třeba říkají – je tam moc divadla, to znamená, že máš ubrat... Kamera zachytí každý pohyb obočí. Já jsem z divadla zvyklý to dělat trochu větší a na kameru stačí drobky..A většinou třeba stačí, když se koukneš na kontrolní projekci, co jsi natočil, záběr, a oni ti řeknou – tohleto je moc, a ty vidíš, že se opravdu pitvoříš, takže to potom stáhneš. A ubírá se snadněji, než se přidává. Když po tobě chce někdo víc, tak to se dělá hůř. Když řekne uber, tak to je...Když je z čeho ubírat, tak je to podle mě lepší.

Vy jste říkal, že na kameru je vidět všechno. V tom je jasný ten základní princip rozdílný od divadla. Já mimo jiné svou práci zakládám na domněnce, že herectví malých klubových divadel je bližší filmovému herectví. Je to podobné i v Dejvickém divadle?

No je to tak. Ale jezdíme třeba i na zájezdy. To bývá největší..Když přijedem třeba např. do Třince nebo do Kulturního domu v Budějovicích, který má 600 míst a najednou to jsou tři nebo čtyři naše divadla, takže tam se musí hrát ještě zase úplně jinak. Takže těch „hraní „ je velká škála, ale přitom je to pořád jen to JEDNO, to tvoje. Používáš pořád to SVOJE i tu svoji energii o který si mluvil, tu jenom dodáš víc, protože to potřebuje.. Já nemám rád ty velké divadla už, protože když se přistihnu, že jsem vystoupil ze sebe, koukám se na sebe, jak tam dojím nějaký velký slova, velký emoce, tak to nemám rád..

Myslíte, že herci z klubových divadel, kteří jsou zvyklí na trochu umírněnější techniku, mají otevřenější tendence k filmovému způsobu hraní?

To si vůbec nejsem jistej. Myslím, že filmaři obsazují hlavně podle nějakého svého barevného vnímání, aby jim to zapadalo. Oni můžou klidně obsadit kopyto, který někdo přemluví, takže to je prostě...

Takže je to spíš o individualitě, typu a tak..?

Určitě, bych řek..To co do divadla nejde, to si filmaři můžou dovolit. Když chtěj sáhnout po nějaký tutovce, tak vyberou.. Jako jasně, my v Dejvicích točíme skoro všichni a točíme docela dost, takže třeba to něco společného má, ale to asi není

otázka na mě, chápeš já..já se nezabývám tím,vlastně.. nebo já se zabývám, proč si mě někdo vybral do nějakýho filmu, vždycky se zeptám, co ho zajímá, čím ho bavím, aby pak byla nějaká rozumná komunikace na place..Je to možný.. Já sám kdybych točil, tak bych si taky vybíral někoho od nás..

Víceméně jsme se dotkli další otázky – dají se definovat nějaké základní herecké principy, které jsou společné pro oba směry, jak divadelní, tak filmový?

Myslím, že je to ta energie, že seš to ty, co tomu dáváš. Nevím jinak, neumím ty...vyzobnout z toho.. Vždycky přijdu já a jsem to já a je to prostě.. jenom pustíš víc a pustíš míň. To ani nemusí být technika, to ti dá instinkt. Nebo tě navedou oni, který to potřebujou od tebe..

Pokus o formulaci trochu zavádějící otázky: Myslíte, že v celém procesu, ať už divadla nebo filmu, má herec ve filmu, v rámci celého komplexu, menší důležitost, než herec v divadle, v rámci vlastního procesu? – Když točíte na kameru, máte víc pokusů a ve finále střihač materiál sestříhá a vybere ty nejlepší kousky. Tím pádem na finální podobě oblouku filmové postavy má velkou část zodpovědnosti i střihač, kdežto na divadle, jak jste říkal, máte jednu šanci...

No jako pro ten večer tu jednu šanci, ale zase to představení má nějaký vývoj. Když hrajeme třeba sto, sto padesát špílů, tak každé z těch špílů je jiné. To má jakoby dlouhodobý vývoj a pro ten film má prostě.. jeden záběr trvá dlouho, takže vlastně..

..Takže se svým způsobem dá říct, že herec na divadle je svým vlastním „střihačem“ ve vývoji?

No měl by bejt a moh by bejt. Navíc, hele my jsme zrovna divadlo, kde si hodně stříháme sami. Za jedna: tam režiséři hodně choděj si kontrolovat svoje špíly, za dvě: jsme generační divadlo, který nemá problém říct jeden druhému – hele, zdá se mi, že tohle a tohle..- a už jsme se to i naučili přijímat, přes různý úskalíčka, který byly, ale už se to umí.. Dokonce jsme si schopní říct, že dneska ti diváci jsou... bla,bla... takový a makový a pojďme jim to dát, nebo pojďme se na ně vysrat, pojďme to rychle dohnat do konce, to nemá cenu.. Ale většinou se shodneme v tom, že si jedeme svoje – serte na ně – jedeme si svoje, prostě pojďme si udržet nějakou tu naši tu.. Takže tak to bejvá. Takže z dlouhodobýho hlediska má i divadlo nějaký vývoj, i když každé večer je tady a teď, sleduješ živý maso na jevišti, spolu s živejma lidma, takže to je takovej rajc, a prostě divadlo je dycynky jako základ. To je gros. Kdo neumí divadlo, neměl by podle mě umět film. Ale jsou prostě takový talenti filmový, který o divadlo nezavádili a jsou skvělý, to jsou ty výjimky, který doufám, potvrzují pravidlo.

Praktikujete nějakou konkrétní hereckou metodu, nějaký přístup, nebo je to spíš intuitivní?

No je to hodně intuitivní. Vždycky, když se mě někdo zeptá, jaké jsem typ herce, tak jsem naprosto náladovej, pudovej, intuitivní. Ale to neznamená, že jsem flink.. To přichází...ne úplně shůry, to prostě..

Zkušenosti..?

Všechno možný.. Když se mě někdo zeptá..Vlastně, mě ta moje práce baví, já jsem celej život dělal, to co mě baví. Což ty lidi, který dělaj práci, co je nebaví, tak je to sere, že jo, samozřejmě.. Takže na mě vlastně nahlížej už trochu předpojatě, že se flákám.. Já jim vždycky řeknu, že já pracuju dvacet čtyři hodin denně. Já prostě všechny vjemy, který mám za ten den, tak můžu podvědomě nebo i vedomě nějakým způsobem prodat, použít.. Nevím.. Nevím, třeba i tady jak tady sedíme.. I kdyby mě to mělo jenom uklidnit třeba pro dnešní večer, nebo rozvibrovat, to je úplně jedno..Tak prostě to nějakým způsobem zafunguje pro tady, teď..Pro potom..Ale když jsou třeba těžký monologický věci, tak si je pro jistotu zopakuju. Jakože nějaký memorování to je ale automatický, to mi nemusí nikdo říkat a nebudu s tím mávat jako vlajkovou lodí svý přípravy, to fakt ne. Nemám no.. jako deset dřepů, než vyběhnu na jeviště.. Já mám rád střihy, takže já třeba zlobím do nejposlednější chvíle a pak udělám nějakou vážnou věc..Já nevím..aby to byla zábava, já se tím chci bavit furt..

Dá se nějakým způsobem, takový naturelní, intuitivní přístup herce pokládat za určitou přednost pro realizaci ve filmu?

Nejsem si jistej.. Mám pocit, že to ty filmaři mají rádi, nicméně už jsem se xkrát setkal s tím, že mě umírněovali..Takže sem tam se dopustím nějakého přešlapu ve smyslu, že jsem moc nebo prostě.. Přísáhám, že prostě nevím, co ty režiséři filmový mají nejvíc na zřeteli, když osloví zrovňinka vás.. Nevím.. Můžu imponovat tím, že jsem už plešatej, nebo že jsem kyprej už.. Co já vím.. Intuice je pro mě dobrá, protože si můžu pořád hrát, pořád můžu bejt takovej čerstvej. Tím, že vlastně... si myslím, že lidi nevědí, co lidi ode mě můžou čekat.. I já sám někdy do poslední chvíle nevím, co od sebe můžu čekat a to je ta zábava asi.. To může bejt ten adrenaliněk, kterej může být pro někoho lákavej a pro někoho úplně odstrašující..

Probíhá nějak konkrétně Vaše příprava na roli?

Hele, prvně si to prostě přečteš, nechám si poslat text, zeptám se, jakej je záměr, proč to mám bejt já, pak si to přečtu, řeknu si to jaký to má bejt. Pak stejně to má ještě nějakou cestu a možnosti změn. Režisér řekne – takhle jsem si to já nepředstavoval..Pak je kostýmová zkouška, já řeknu – tyvole, tak todle jsme nemyslel, že to bude mít..úplně první co mě napadne..tak to nebudeme nebudeme dělat takhle na první, co nás napadne.. pojdme to nějak vymyslet..takže to jsou úplně různé cesty ještě.. Není to..Mě nebavěj daný věci úplně.. Společenský věci a úzus to mě taky jako moc neba, ale přitom bys řek, že jsem stará konzerva, takže to je prostě hrozně divný a hrozně individuální. Přišel bys zejtra a řek bych ti určitě něco jiného, než jsem ti řek dneska..

