Akademie múzických umění v Praze
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jevištní pravda a herecká technika s ohledem na žánr

Petr Šindler

Vedoucí práce: MgA. Regina Rázlová
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2024

The Academy of Performing Arts in Prague
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Acting of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

Stage truth and acting technique with regard to genre

Petr Šindler

Thesis supervisor: MgA. Regina Rázlová
Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Jevištní pravda a herecká technika s ohledem na žánr

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne …… ……

Petr Šindler

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Ve své práci se pomocí vlastních myšlenek a reflexí toho, co probíhá v jevištním prostoru, snažím popsat proces tvůrčí práce. Budu zkoumat hereckou osobnost. Chci pojmenovat aspekty vedoucí k tomu, aby se jeviště stalo místem pravdivé výpovědi. Spolu s tím se zaměřím na uzavřený prostor, ve kterém se projevují rozdílné osobnosti se společným cílem a jak vnímám jejich propojení. Budu se snažit popsat herecká cvičení a osobní zkušenosti při jejich aplikování. Připomenutím dosavadních prací na škole a ohlédnutím se za způsobem výuky pedagogů, budu popisovat techniku v konkrétních hereckých rolích a stylu. Bude mi k tomu nápomocná odborná literatura a herecké deníky, které jsem si po dobu studia vedl.

Abstract

In my work, I try to describe the process of creative work using my own thoughts and reflections of what takes place in the stage space. I will explore the acting personality. I want to name the aspects leading to the stage becoming a place of true testimony. Along with this, I will focus on a closed space in which different personalities with a common goal are manifested and how I perceive their connection. I will try to describe acting exercises and personal experiences in applying them. By recalling previous works at the school and looking back at the teaching method of the pedagogues, I will describe the technique in specific acting roles and style. Professional literature and actor's diaries, which I kept during my studies, will be helpful for this.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat mým kolegům a všem ročníkům, se kterými jsem měl možnost tvořit a společně absolvovat adrenalinovou dráhu, nesoucí v sobě sršící mezník v našich životech. Především bych chtěl velmi poděkovat vedoucí mé diplomové práce, herečce a pedagožce MgA. Regině Rázlové. Spolu s režisérem Martinem Františákem a Ladislavem Mrkvičkou mi postupně odhalovali mé vnímání pravdy na jevišti. Poděkovat bych chtěl Ondřeji Vetchému za oponenturu mé práce a vedoucím ročníku prof. PhDr. Darie Ullrichové a režiséru Janu Nebeskému.

Obsah

Úvod 9
1 Herec - osobnost 10
2 Místo tvorby 15
2.1 Magie prostoru 16
2.2 Rituál 18
3 Herecká příprava 20
3.1 Uvolnění a napětí 21
3.2 Soustředění 23
3.3 Emocionální paměť 26
3.4 Fyzický trénink 27
4 Začátky hledání 29
4.1 Autobahn 33
5 Jeviště z pokoje 36
6 Zpět na prknech 40
6.1 Konverzační komedie 41
7 Proces Disk 43
Závěr 45
Seznam použitých zdrojů 46

Úvod

Ve své diplomové práci se pokusím řešit otázku: „Co pro mě znamená pravda na jevišti?“ S čím vším souvisí mé vnímání. Je-li pro mě tato pravda nedílnou součástí mé profese nebo je možná relativní. Na čem všem v prostoru tvorby záleží a jak jsem pracoval s hereckou technikou v rozdílných žánrech?

V těchto tématech budu řešit odpovědi k otázkám, se kterými jsem se při studiu setkal. Zažíval jsem pocity fascinace nad tímto magickým prostorem, kterým jeviště a hrací prostor je. Tento prostor se pro mě z nějakého důvodu stal příjemným prostředím, ve kterém se sice neodehrává doslovná realita, ale při správné existenci všech vjemů divadelní skutečnost. Tuto skutečnost mohu ještě nazvat životem na jevišti. Vzniká zde ona pravda? Čím vším je podmíněna?

V kapitolách se pokusím nalézt klíče formující zážitek herce v jevištním prostoru. Budu se věnovat herecké osobnosti coby klíčem k silnému herectví. Pokusím se nalézt mé využití a spojení s ostatními kolegy v živoucí jednotu. Tato jednota pro mě vždy znamenala důležitý výsledek naší společné práce a vzájemného porozumění. Při tvorbě s kolegy a vedením mě zajímalo objevovat aspekty vedoucí k živé tvorbě a k nastolení soustředěného a hravého prostředí. Jak probíhal tvůrčí proces? Co všechno mám v sobě vzbuzovat a za čím si stát, aby mé přesvědčení a víra v divadlo přetrvala? Dostával jsem se do situací, kdy jsem se více zaobíral kolektivitou než sám sebou. Chtěl jsem spoluutvářet, a ne být sám za sebe. Byl jsem v těchto postojích upřímný? Jak probíhal proces v Disku? Chci se pokusit, bude-li to možné, dobrat se odpovědí na tyto otázky, které jsem po dobu studia mohl čerpat od mých pedagogů, kolegů a z prostředí divadelního života na škole i v praxi.

1 Herec – osobnost

V první kapitole se chci věnovat herci a jeho působení na jevišti. Bez herce není živoucího divadla. Jeho vyzařování na jevišti je tvořeno z jeho osobnosti, která se neustálou prací na sobě samém prohlubuje. Nelze však tuto osobnost, která je formována od útlého dětství zcela změnit? Největším zásahem v nás samých je výchova v prostředí, kde se učíme a vyrůstáme. Hlavními body jsou rodiče, okolí a následná atmosféra lidí, kterou se necháme obklopit. Domnívám se, že zcela změnit sebe samého nemůžeme. Už jenom kvůli vrozeným schopnostem. Naši osobnost lze jen pozdvihnout nebo zdegenerovat. Je jen na nás samých, abychom se naučili utvářet pohled na impulzy, jež se k nám dostávají.

Životní zkušenosti jsou tím nejcennějším, co nás obohacuje. Pro herce velmi zásadní. Vždyť uměleckou schopnost citovosti oplodňují vzpomínky. A jelikož jsou to právě vzpomínky, je zásadní, jakou emoci v nás zanechaly. Jsou temné skříňky v našich duších, které bolí otevírat. Je zapotřebí tyto vzpomínky brát jako studnici pro herectví? Umět v sobě vyvolat takovou vzpomínku i radost a proměnit ji v emoci při dramatické situaci se mi zdá jako krásné. Umět však s odstupem tyto emoce vyvolávat a nepřenášet do života mimo jeviště mi přijde ještě krásnější.

Má vůbec právo po nás někdo tuto obnaženost chtít? Člověk jako tvor, schopný dorozumívat se jazykem, by měl o svých problémech dokázat mluvit. Když tuto bariéru prolomí, putuje žebříčkem porozumění především sobě samému. Poznává sám sebe a je schopnější definovat skutečnost problému. Takový člověk, který se vypořádá s problémem je schopen opustit tuto zkušenost s pokorou a přijmout ji. Herec jako bytost předurčená k projevu zviditelnění emocí však nesmí opustit a zapomenout. Pokud ano, je ochuzen o bohatství duše. Já samotný potřebuji vidět čas od času divadlo zasahující. Potřebuji vidět něco, co ve mně probudí vzpomínku, kterou si spojím s tím, co vidím na divadle. Divadlo je teď a tady a o to je silnější, ale o tom později. Proto tvrdím, že bolest a radosti živého herce jsou pro mě tím, proč do divadla chodím. Pokud by herec neměl pronikat do svých míst duše a ukazovat je divákovi, byla by tato profese prázdná.

Vyrůstal jsem v prostředí, kde se upřímně dávaly najevo emoce. Díky profesi rodičů (matka baletka, otec pedagog a operní zpěvák) jsem často pronikal do divadelního prostředí. Přítomnost herců jsem obdivoval a témata, která probírali byly všední, tematizované divadlem a spojené neustálým tlacháním. Nebylo hluchého místa a vše oplývalo pestrostí života. Otec mě někdy brával do divadelního klubu, kde jsem v mlze kouře a v oparu alkoholu pozoroval

lásku a smutek lidí k tomuto řemeslu. Netrvalo dlouho a poprvé jsem stoupl na prkna jeviště v dětských rolích. V Jihočeském divadle se poprvé rodil kontakt s jevištěm. Kouzelný byl pro mě prostor na Otáčivém hledišti v Českém Krumlově. Fascinovalo mě, jak herec dokáže na takovou vzdálenost od diváka přenést emoce vyvolávající reakce. Největší zážitky mám z té doby z opery. Árie a sborové zpěvy vzbuzovaly ve mně samém cit pro melodii. V devíti letech jsem se dostal k malé činoherní roli v semaforské Kytici, kterou tehdy v divadle režíroval doc. Martin Pacek. Byla to role Pacholete ve Zlatém kolovratu a alternoval jsem se s herečkou, která měla situaci zaranžovanou. Můj úkol byl se na ni podívat a posléze režisér chtěl, abych tuto situaci zopakoval. Zdá se, že mé vizuální vjemy fungovaly výborně a s přesností jsem situaci i s textem zopakoval. Režisér byl mile překvapen. Pamatuji si poznámku režiséra: „Ten kluk by měl u mě přijímačky hotové“. No to jsem nečekal, že za dalších 9 let se budu pokoušet na DAMU dostat. Zpětně si uvědomuji, že právě tyto první kontakty ve mně utvářely cit a vnímavost k lidem v divadelní bublině. Vzbuzovaly ve mně zvídavost a chemii. A ono nadšení a zážitky zanechaly takovou stopu, že jsem se k tomuto světu chtěl později vrátit.

Další zásadní roli v mém rozvoji znamenal sport. Základy pohybového vnímání mého těla začínaly u sportovní gymnastiky. Pružnost, ohebnost, akceleraci, sílu a pevnost jsem stále zdokonaloval. Naučil jsem se dbát na režim a intenzitu tréninku. Dřina a občasný souboj s nechutí k bolesti utvářely odolnost, která je pro herce bezpodmínečným aspektem ke zdravé psychice. Díky systému metodicky uspořádaných pohybových činností zaměřených na koordinaci a pohybový rozvoj jsem našel odvahu a důvěru při výkonech.

Při začátcích sportovec i herec potřebuje od zkušenějšího trenéra/pedagoga oporu a návod. Bez toho, abychom druhému důvěřovali a poslouchali rady, tyto činnosti nevykonáme. Bezmála 6 let sportovní gymnastiky ve mně tedy vybudovalo základy pohybového vnímání, které jsem dále rozvíjel.

Každý student herectví nebo už herec v divadle zažívá v různých etapách pocit vyhoření, pocit, kdy ztrácí motivaci a necítí se dostatečně kvalitní. Má pocit, že k němu nepřichází žádné tvůrčí impulzy a nadšení pro tvorbu. Během závodního boxování jsem si všimnul pocitu, který bych nazval tlakem. Vyvolaný byl jak z mé, tak ze strany okolí. Vždy při přípravách na zápas jsem se dostával do transu silného přemotivování. Mám dojem, že u sportu to ale jinak nefunguje. Člověk musí být své činnosti naplno oddaný a jen vnitřní síla a vědomí, že zvítězí ho žene kupředu. S myšlenkou prohry bych do ringu ani nebyl schopen vstoupit. A jak už jeden z mých trenérů kdysi řekl: „Abys rozdal ránu, musíš ji také umět přijmout.“

Box je krásný tanec dvou bytostí, které chtějí pokořit jeden druhého vůlí a způsoby, které jsou předem určeny. Všimnul jsem si také, jak velké divadlo to je. Vezmu za příklad minutovou pauzu mezi boxerskými koly. Pro boxera je to čas na vydechnutí, kde se v rychlosti zotavuje ze zásahů, které mu soupeř uštědřil. Pro trenéra je to neúprosný zápas s časem, v němž svěřence nejprve uklidní. Dá mu napít vody a přivede ho do stavu soustředěnosti. Ve zbývajících vteřinách mu sdělí pár rad a namotivuje do finálového kola. I když svěřenec prohrává, trenér nad ním nesmí mávnout rukou a nechat ho v zápase samotného. Naladí ho a vytváří v něm naději. Chytrý trenér hraje s emocemi a taktizuje.

Dalším příkladem se stává čas před zápasem. Všímal jsem si spousty masek sportovců, kteří od samého začátku dávají najevo tvrdost a snaží se vzbuzovat strach. Vrhají nepříjemné pohledy na kohokoli, kdo se může stát potencionálním rivalem v následujícím utkání. Během rozcvičení se každý snaží zapůsobit na okolí. Soupeři tak od samého příjezdu do sportovní haly vstupují na pomyslné jeviště, kde rozehrávají psychologickou bitvu. Postupem jsem to samé aplikoval u sebe a učil jsem se být v tomto ohledu věrohodným. Nic se nemá přehánět a v zápase se teprve ukáže, kdo dostojí svému vyzařování před opravdovým výstupem.

Proč o tom mluvím? Jsem si vědom toho, že box ve mně vybudoval pocit suverenity v prostoru, na který se diváci koukají s přesvědčením, že mám ukázat co je ve mně. Přes 60 zápasů v ringu a působnosti kolem něj jsem se vyrovnával s pocitem trémy. A tréma umí herce velmi ovlivnit. Mě spíše šokovalo a vyvádělo z míry nefér chování na soustředěních. Pocity nadřazenosti borců, kteří měli být zkušenější. V těchto případech jsem si pak dal s dotyčným souboj při tréninku. Ale na divadle se těmito způsoby naštěstí nic neřeší.

Byl jsem sportovec, který si zakládal na pokoře a respektu k soupeřům. Byl jsem asi jedním z mála boxerů, který měl vztah ke kultuře, malbě a hudbě. Nikdy jsem se nestal rváčem prahnoucím po vážném zranění protivníka. Tyto postoje urychlily rozhodnutí ukončit aktivní box. Na to musí mít člověk opravdu pohnutou emocionalitu jiným směrem než umělec. Nikoho jsem se však nikdy nebál a stal jsem se odolným a sebevědomým člověkem. Poprvé jsem se tak utkával s pocitem skrývat jakousi nejistotu. Ustávat nespočet tvrdých poznámek trenérů. Vyrovnávat se s prohrou. Věřím, že mně samotnému tyto zkušenosti velmi prospěly. Naučil jsem se, jak v určitých situacích vystupovat. Zachoval jsem si férovost jednání, ale i razantní odpovědi na to, co se mi nelíbí. Až během studií jsem se učil a učím se dále, jakým stylem jednat v uměleckém prostředí sám za sebe. Samozřejmě je to jiný svět, ale s podobnými paradigmaty, jako jsou podobnosti propojení ve smyslu sportovce a trenéra. Oba budují napojení na sebe. Je tomu tak i u herců. Spoluutváříme zásobárnu cvičení, stojíme u

společných rozhodnutí, trávíme znatelnou část společného času, bojujeme o to, aby se výsledek stal efektivním a úspěšným.

Jako další podobnost bych uvedl úsilí, které do práce vkládáme. Ve sportu i v herectví se potkávám s tím, že jen talent nestačí. Rozhodně jsem nepatřil k těm krásným lyrickým duším, které mě v ročníku obklopovaly. Ale tím bych určitě nedefinoval talent. Každý je svým osobitým vyzařováním originální. A mám dojem, že jsem spadal do skupiny kolegů, kteří jsme svou osobitost pevně a vědomě využívali. Možná to bylo pro zjednodušení definování se? Zcela určitě jsme si uvědomovali jen část naší osobnosti. Pedagogové byli zpočátku studia pevně rozhodnuti, že k tomu abychom byli připraveni zaměřovat se na dramatické postavy, musíme nejprve poznat sebe a své kolegy. V průběhu studia nám tak bylo umožněno vzájemně se povzbuzovat v dalším objevování sebe sama. Týkalo se to partneřiny, osobních postojů k tématům, pochopení druhých, otevřených emocí, podpory druhých. To vše a tolik dalších určovalo naši svébytnost ve společenství rozmanitých duší.

Mimo talent tedy tvrdě pracujeme sami na sobě a na společném životě v jednom prostoru, kterým je divadlo, ale i mimo něj. Je to tedy nekonečná dřina individuální i kolektivní. Nejdůležitějšími články jsou tedy osobnosti, které divadlo utvářejí. Při samovolném a přirozeném propojení se tak osobnosti stávají rostoucími a zdokonalujícími. Jeden se učí od druhého a sami přinášíme invence ze svého vlastního já. Herec je tedy citlivý na svůj obsah výpovědi. A nebýt citlivého člověka, nebylo by herce. Je potřebné poznávat, pronikat, zkoušet a nebát se života a osudovosti. Osobní osud a rány života jsou studnicí pravdy, kterou tak na jevišti odhalujeme nebo hyperbolizujeme. Slouží nám k podnětům autentického herectví a jako prvky k tvorbě stylizace na jevišti.

To vše jsou tedy zákony základní a generální. Být velkým hercem dnes zcela určitě znamená být velkou osobností. Herec se má stát sebou samým se svrchovaným sebevýrazem. Jeho úkolem je vyjádřit sebe sama, a to i v zákonitostech dramatického díla. Je nutno brát v potaz nebezpečí pyšného umění sebevýrazu? Dle mého ano a nebude-li herec neustále rozvíjet své já, ustrne v úskalí problému zvaném „manýra“. Bude opakovat výrazovost, která se kdysi zdála originální. V těchto pohnutkách nebude cítit spontaneita a šťavnatost. V případě splynutí hercova individuálního „Já“ s okamžikem tvůrčím, stane se „Já“ absolutním. To považuji jako důležité hercovo poslání.

Píšu-li v této kapitole o herci jako o samostatné osobnosti, má tento herec generální úkoly. Má být vším, aby nastolil na jevišti nepředvídatelnost, tryskající krásu výrazu, krásu dramatickou, spontánní, citovou škálu a vlastní suverenitu zbavenou všech strojeností a úmyslností.

2 Místo tvorby

V této kapitole bych se rád věnoval prostoru, ve kterém herec působí. Je to scénický prostor. Scénickým prostorem se rozumí místo, kde se něco odehrává. Jsme zvyklí, že naše výkony se odehrávají převážně na jevišti. Zde je herec oddělen prostorem od hlediště. V současnosti převažují i tendence spojovat tyto dva prostory a tím vytvářet scénický prostor všude, kde se děj inscenace odehrává. Jeviště a obecně scénický prostor je tak místem dramatického děje. Herec se zde snaží co nejvíce přiblížit a co nejautentičtěji předat divákovi svou tvorbu. Zde herec vytváří, interpretuje dramatickou postavu. V jiných abstraktních formách divadla herec nemusí hrát postavu dramatickou, ale přiznává, že je sám za sebe. Ve scénickém prostoru probíhá hercův souboj s jeho vlastní krví. Odhaluje se i skrývá. Na jeviště působí zraky diváků, kteří sedávají na druhé straně tohoto světa nebo jsou jeho součástí a tvoří s ním magičnost divadla. Je to místo, kde žijeme příběhy postav nebo odkazujeme na sebe sama v podobě vlastních projektů. Své vnímání a názory vtělujeme do dramatických situací a vytváříme spojitosti s osudovostí naší a postav napsaných. V jistém pohledu se divadlo stává v době pravdy intimním jevištěm naší bolesti a utrpení. Ne vždy je toto místo jen buditelem pravdy devastujících bytostí, které se na něm pohybují. Na jevišti se probouzí v době pravdy i radost, smích, okouzlení, láska.

Dovolím si citovat K. H. Hillara, kde v knize o hercích, herečkách a herectví hovoří o moderním divadle takto:

„Béřeme divadlo skutečnu, abychom je dali lyrickému okamžiku. Nemá být již skutečným divadlem života. Má být spirituálním jevištěm našich srdcí. Jsou mezi námi ještě ti, kteří mluví o objektivní práci moderního herce a chtějí jej posuzovat podle schopnosti, s jakou dovede zapřít sama sebe, aby nám představil kohosi jiného. Jsou ještě ti, kteří cení
a podtrhují ony neosobně, formálně objektivní rysy jeho výkonu, železné konstrukce, bez nichž ovšem žádná umění (ani subjektivní lyrika v poezii) nejsou možná. A které podmiňují dvojnásob výkon herce subjektivně objektivní povahy, jehož výtvorů jsme právě byli se dotkli. Mýlí se osudně. Noví umělci dneška dedramatizují drama, aby dali v nich lyrismus básníkův v podobě lyrismu svého vlatního. Jsou to oprávněni? Smějí to činit? Je umění to, co činí?“[1]

Jsem toho názoru, že od prvního ročníku činoherního herectví v nás nikdo neprobouzel toto vnímání sebezapření a ztvárnění kohosi jiného. Vše, co směřuje k zabsolutnění projevu, je

[1]HILAR, Karel Hugo. *K.H. Hilar o hercích, herečkách a herectví*. Praha: NAMU, 2023. ISBN 978-80-7331-630-3.

umění. A svébytným přístupem se k této divadelní kráse dostáváme. Tato krása může být v očích režisérů symbolizační, ale v mých hereckých začátcích jsem byl na jevišti veden k tomu, abych ztvárňoval osobnost individualizační a konkretizující. Duchovní srdce herce je celou tragikou a celým dějem, jediným hrdinou a skutečností. V případě, kdy se na jevišti snažíme o moment jednotného citového splynutí, k němuž cílí umělecké drama, je umělecké srdce výrazem všech v prostoru divadla. Je naším citovým mluvčím.

Naše osobnostní divadelní výrazovost tak ale potlačuje historická fakta děl dramatických a podporuje svět snů a představ. Což rozhodně není špatně. Dnes ve spoustě případů režisér prohlubuje svou vnímavost dramatických příběhů do jeho vlastního světa a svádí k tomu i nás herce.

2.1 Magie prostoru

Hillar dále hovoří:
„Proto pro zítřek intimita mezi jevištěm a hledištěm má se stát absolutní. Nutno pracovat k odstranění všech přehrad, které tyto dva světy dělily. Žít obrazné drama, hle, bude to pro nás nahlížet v srdce toho, jenž dovede být zrcadlem našich citů.“[2]

Jsme v období, kdy jen tato myšlenka nestačí. Jsme v síti, která vyjadřuje obrovské kvantum toho, po čem herec i divák touží. Čemu bude věnovat pozornost a úsilí. Je možné, aby byl herec nakloněn pouze jednomu stylu? Závisí-li život divadla na divákovi, musí i herec zosobňovat vše po čem divák touží? Po čem divák touží? Existuje mnoho sociálních bublin, z nichž každá je nakloněna k tomu, co ho poutá nebo proč chce divadlo navštívit. Divadel a jejich zaměření je ve velkých městech široká paleta. V tomto případě si většina sociálních skupin najde to, co ho láká. Na oblastních divadlech je tomu jinak. Zde se divadlo na mnoha místech střetává s častým problémem neukojitelnosti diváka.

Dám za příklad Horácké divadlo v Jihlavě, kam jsem po studium na DAMU nastoupil do angažmá. Horácké divadlo čeká 85. sezóna, což je velmi úctyhodné číslo. V době před pandemií bylo toto divadlo divácky naplněno téměř na každou reprízu. V mé první sezoně se střetávám, v tom lepším případě, s poloviční kapacitou hlediště. Velkým důvodem je mimo jiné změna uměleckého a dramaturgického směřování divadla. Je mi velkým potěšením, že se divadlo touto cestou vydalo, protože z divadla cítím odvahu vystavit se něčemu novému.

[2] HILAR, Karel Hugo. *K.H. Hilar o hercích, herečkách a herectví*. Praha: NAMU, 2023. ISBN 978-80-7331-630-3.

Divadlo chce dát možnost mladým režisérům, autorským textům nebo odvážnějším formám. Věří ve směřování k mladšímu divákovi. To jde do protipólu s vrstvou staršího diváka, který byl na tomto oblastním divadle zvyklý na operetní, muzikálový a obecně zábavný až fraškovitý typ repertoáru. Já sám s touto změnou souhlasím a jsem rád, že mohu být u zrodu pokusu divadla měnit se a reagovat. Co ale zbylá skupina hořekujících? Ti mají přece právo na to, aby v jejich divadle bylo místo i pro jejich tužby. Nebude-li tomu tak, divadlo o velkou část diváka přijde a už v tomto momentu přichází. Mám pocit, že se vedení divadla snaží svůj repertoár vyvažovat. I tak tento typ diváka přichází za jediným, a to si do divadla odpočinout.

Vrátím se teď k myšlence, proč jsem dal za příklad právě Horácké divadlo. Divák, který v průběhu představení reaguje nepřiměřeným způsobem nebo zvedá vyzvánějící telefon, je dle mého narušitel energie, v níž účinkující tvoří. Mám bojovat za to, aby se tento divák v divadle cítil spokojený? Dává tento divák přednost prezentování sebe sama v obleku před okolím, než sledováním děje a herce, který odhaluje svou duši? Dejme tomu, že u komediálních žánrů se tento postoj diváka stává sporadicky, ale přece stává. I při komediích vystavuji jako herec svůj zápal něčemu, čemu věřím. Ano, to moje profese vyžaduje. Ale v mých očích bude při těchto trapných a nesoudných momentech diváka smutek nad nepřijetím a neochotou pokusu vcítit se do výkonu herce. V tomto případě divák, který nechce, nedostane. To vylučuje umělecké předání myšlenky. Předání intimního, bytostného a osobitého výkladu všech uměleckých složek v divadle. Ztrácí se tak magické propojení jeviště s hledištěm. A umělec, který touží vzbudit pravdu, přichází o možnost tohoto uskutečnění. Rád bych teď citoval Brechtovo pět obtíží při psaní pravdy. Vnímám to i jako klíč k umělecké náročnosti.

„Kdo dnes chce bojovat proti lži a nevědomosti a psát pravdu, musí překonat při nejmenším pět obtíží. Musí mít odvahu psát pravdu, přestože se všude potlačuje; musí mít moudrost rozpoznat pravdu, přestože se všude zastírá; musí zvládnout umění ozřejmit, že pravda je zbraň; musí mít soudnost vybrat si ty, v jejichž rukou bude účinná; musí si osvojit lstivost, jak ji mezi těmito lidmi rozšiřovat. Tyto obtíže jsou veliké pro ty, kteří píší za vlády fašismu, existují však i pro ty, kteří byli vyhnáni nebo uprchli, ba i pro takové spisovatele, kteří píší v zemích měšťácké svobody“.[3]

Střetávám se zde s tématem, které spolužáci řešili od prvního setkání na DAMU. Poznáváním jeden druhého si rozčleňujeme kolegy do různých sekcích vnímání divadla. Vnímáním toho, co pro nás pravda na jevišti a obecně na divadle znamená. Jsme této snaze bádání nakloněni

[3] BRECHT, Bertolt a Ludvík KUNDERA, HANZÁLEK, Jan, ed. *Bertold Brecht: 10. února 1898-14. srpna 1956*. Znojmo: Vzorná okresní knihovna, 1978. Malá výběrová bibliografie.

všichni? Od prvních momentů shledání k nám tyto myšlenky neputovaly. Ty se nabízely až při prvním objevování na prknech učeben DAMU. Určitě v nás ale tento zájem rezonoval. A odpovědí na to zřejmě bylo, že všichni chceme něco nepopsatelného žít, prožívat a předávat skrze jeviště. Kdyby v nás tato touha nepramenila, věřím, že bychom ani přes první kolo přijímacího řízení na katedře herectví neprošli. Už jen to byla pravda a realita, která mě obklopovala od prvních chvil na škole. V začátcích jsem na tato témata nedokázal vést rozsáhlejší debaty. Mé vyjadřovací schopnosti o divadle nedosahovaly takových kvalit jako u jiných kolegů napříč ročníky. Vzpomínám si na momenty, kdy jsme s kolegou Pospíšilem poslouchali tyto diskuse s jakýmsi odstupem. Nebylo to vinou nechtění. Spíše jsme se zdržovali debat, abychom neřekli něco, co by nás v očích kolegů degradovalo. Později jsme tuto odměřenost pustili z hlavy, protože jsme si přestali mezi sebou brát servítky. Proč jsem v tomto prostoru lidí nereagoval slovně? Zpočátku jsem si to bral za velký nedostatek. Časem jsem ale zjišťoval, že raději jednám, než hovořím. Věděl jsem, že zkrátka chci. Chci tvořit, chci nasávat inspiraci, chci se učit. Jednám více pudově než racionálně. To jsem věděl a takto se choval. Byla to zkrátka má osobní pravda, kterou jsem si uvědomil a pečoval o ni.

Nastínil jsem zde prvotní příklad záchvěvu prostoru, který vyžadoval uchopení sebe sama. Přijetí rozdílných osobností ke vzájemnému splynutí, aby prostor mohl dýchat a vyvíjet se spolu s námi. Aby se prostor stal magickým a pravdivým, je potřebné si ho získat. Mluvím o jeho vnímání a spřátelení se s ním. Při vstupu do divadla se mi jako první receptory spouštějí zrakové a čichové. A divadla, kde probíhá tvorba a žije se v nich, jsou cítit obzvlášť. Je to odér pronikajících emocí, uložených schránek, které v divadle existovaly. Při tomto pocitu považuji za nutné o tento prostor pečovat a vážit si ho. Být mu nakloněn. Tento prostor v herci vzbuzuje zkoušku. Buďto se jí s odvahou snaží postavit nebo uteče. Žádný jiný výběr tu není. Pokud ano, je to střední cesta bez kuráže. Prostor se nás ptá a my mu máme odpovědět. Máme mu něco nabídnout.

2.2 Rituál

Chápu to tak, že jeviště, po kterém se jako herec pohybuji mi klade otázku a výstrahu vždy před hraním. Budeš dnes hrát nebo tvořit? Budeš dnes hrát nebo žít? Vše, co učiníš na jevišti má být tvým zážitkem, a tudíž zážitkem diváka. Domnívám se, že tato formule, se kterou vstupuji vždy do prostoru jeviště je pro mě magická a formující můj stav před představením. S onou magičností souvisejí i divadelní rituály. Rozděluji je na spirituální a technické.

Technické souvisejí se somatickou přípravou. Herec naladí svůj tělesný instrument před výkonem. Rozproudí krevní oběh, zahřeje organismus, protáhne své tělo, rozcvičí se. Provádí

širokou paletu cvičení k rozmluvení a naladění hlasového ústrojí. Při denním reprízování a neustálým používáním hlasu už spousta herců na rozmluvení nedbá. Nepokládám to ale za fatální. Spirituální rituály souvisejí s celkovým nastavením hercovy duše a psychiky. K danému výkonu nebo k výkonu obecně má spousta herců vlastní originální přístupy. Herec vzbuzuje a hromadí pro své cítění na jevišti planoucí energii. Někteří kolegové z mého ročníku využívali před hraním hudbu. Uzavřeli se do vlastního kruhu samoty a reagovali pouze s melodií. Přišlo mi, že jeden kolega v divadle Disk spojoval technický rituál se spirituálním, když při poslechu hudby aktivně rozcvičoval své mimické svaly před zrcadlem. Někteří potřebují absolutní klid a samotu. Potřebují se soustředit sami na sebe.

Z mé strany spirituální energie pramení z nepopsatelných zdrojů prostoru, kde se můj výkon bude uplatňovat. Může se to zdát ošemetné, protože ne každý prostor má v sobě potřebnou energii a nemusí být přívětivý k výkonu herce. Vždy, když jsem v prostoru novém nebo mám před výkonem, na který daný prostor není zvyklý (myslím tím premiéru), aplikuji svůj rituál. Po technické přípravě v prostoru krátce medituji. Poté s lehkým během pohladím šály a každou stěnu vytyčující jeviště a hlediště. Znamená to pro mě takové podání si ruky při seznámení se s člověkem, s nímž budu pracovat. Je to jakási dohoda o vzájemné spolupráci. Dohoda, kdy při kvalitní a oduševnělé snaze při výkonu nakloní prostor svou dobrou energii ke mně.

3 Herecká příprava

Magie tvůrčí práce umělce s jevištěm spočívá v různých fázích. Vše začíná procesem hereckého výcviku. Herecká profese je už tak nastavená, že vyžaduje každodenní připravenost a schopnost reagovat na situace. To znamená být neustále koncentrovaný. Navážu na slovní spojení: „Kdo je připraven - není překvapen.“ Odpověď na mou otázku je tedy v přípravě.

Hercův instrument je vystavován intenzivnímu tréninku duše a těla. Byli jsme s kolegy zvyklí trávit čas na škole od rána do večera. Bylo to často nutné a prostor šaten a učeben nám přinášel pocit náhradního domova. Vznikala zde rodina, která má společné cíle v daných zadáních. Mimo tento prostor se život moc nevyvíjel, ale jeviště a škola byl takový prázdný prostor. Prázdný prostor zaplňující se naší energií, tvořivostí, zkušenostmi, životy. Na každé učebně nebo na každém prostoru jsme tak vytvářeli nové příběhy a vměstnávali je do stěn a éteru, který nás obklopoval. Důležité je si tedy uvědomit, že divadelní magie prostoru dokáže absorbovat nekonečné množství energie. U hereckého výcviku se pokoušíme uchopit postupy, které jsou neodmyslitelné od této profese.

„Práce herce na sobě je v přímém souladu s prací na roli. Připravuje k tvorbě duchovní i tělesný aparát herce (jeho cit, vůli, rozum představivost apod., jeho mimiku, hlas, mluvu, tělo, pohyby, chůzi apod.). V této práci na sobě se herec jednak osvobozuje od všeho, co brání přirozené tvorbě a tvůrčímu procesu prožívání, a jednak utvrzuje v tom, co mu pomáhá.“ [4]

Říká se, že herectví vyžaduje víru, důvěru a představivost. Potřebujeme tedy v něco věřit, potřebujeme něco, co podporuje důvěru a něco konkrétního, co si je možné představit. Cílem cvičení je vlastně umění citlivě reagovat na imaginární předměty jako reagujeme na předměty v reálném životě. Potřebujeme tedy víru a důvěru, abychom dokázali prožitek pravdivě vyvolat. Míra prožitku se od volby interpreta herce často mění a měla by být v souladu s výběrem žánru a uchopením režiséra a požadavků dramatika. V hereckém výcviku se postupuje od jednoduššího ke složitějšímu. Od předmětů, které se jeví v našem okolí, k předmětům vyskytující se v naší mysli. Od věcí vnějších k věcem vnitřním nebo opačně, jejichž stvoření závisí na hercově koncentraci. Herec se tak připravuje na škálu úkolů, které ho budou obklopovat na scéně při hraní. K jednání, které herec vytvořil se pak přidávají slova. Pokud se

[4] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a Jaroslav VOSTRÝ. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-367-1.

herec moc brzy uchýlí k textu, může se stát, že se slovo stane hlavní pohnutkou. V tom případě herec zůstane u vnější ilustrace textu namísto požadovaného jednání postavy.

3.1 Uvolnění a napětí

Vše začíná hercovým uvolněním. Herec se během uvolnění dostává do kontaktu se svým tělem, kde probíhá napětí. Napětí znamená přítomnost nepotřebné energie, která zabraňuje toku pocitů nebo myšlenek k dotyčnému místu. Pocity, které chceme vyjádřit tak nemají šanci proudit k místům na našem těle jako vodní tok, který dělí zátarasy. Zbavit tělo úplného napětí je nemožné. Herec by měl dosáhnout uvolnění do té míry, aby byl schopen dostat pocity k místům jež potřebuje. Uvolnění se dá přirovnat k ladění hudebních nástrojů. Není-li nástroj správně naladěn, nemůže na něj hudebník správně hrát. O hercově těle se dá mluvit jako o tělesném instrumentu. V případě, kdy se herec dostane do scénického prostoru a má hrát, je obklopen mnoha faktory vyvolávající napětí. Přispívá k tomu potřeba zapamatování textu, nazkoušený pohyb, soustředěnost, a komunikace s partnerem. To vyvolává vnější i vnitřní tlak v herci. Uvolnění je nezbytné k procesu zkoušení inscenace a k udržení výkonu na scéně.

Hercův instrument plní nejenom inscenované příkazy, ale i jeho individuální rozmanitost. V pokusu o vyjádření prožitků jsme bez požadovaného uvolnění svázáni fyzickým napětím. Hovořím o rozložení herecké energie. Za příklad vezmu zvedání těžkého předmětu. Při této činnosti spotřeba vynaložené energie způsobuje mozku obtíže při zpracování rozumového úkolu. Například hlasivky, které se na činnosti přímo nepodílejí, nejsou schopny při interpretaci fungovat správně. Recitovat, zvýšit hlas nebo jen hovořit je v tomto ohledu těžké a pocitově v hrdle přetrháváme hlasové struny. Napětí tedy může zabránit herci využívat jeho výrazové schopnosti.

Klíčem k začátku uvolnění je dostat se do fáze relaxace. Najít si pozici v níž si budeme uvědomovat každou část svého těla. Tělo by nemělo být úplně uvolněné. Dobrým místem je třeba dřevěná židle nebo podlaha. Je to místo, které by nemělo být pohodlné, ale v němž dokáže člověk i usnout. V reálném životě jsou to místa jako lavičky v parcích, městská hromadná doprava, vlaky, čekárny, autobusy. V pozici, kterou si herec zvolí není uvolněný. Uvědomuje si konkrétní body na těle, kde energie proudí a vykonává postupně malé pohyby. Tím si uvědomuje koncentrovanou energii. Hercův mentální povel nedoprovázený pohybem by nikam nevedl. Svalový pohyb má za cíl propojení mozku s částmi těla. Na scéně budou tyto části nucené povel poslechnout i bez pohybu. Musím připomenout, že se zaměřujeme především na mentální uvolnění. Nechceme být vláčnými figurkami ve scénickém prostoru. Je zapotřebí si uvědomit, že energie zvolna vytéká z častí těla ven.

Duševní napětí sídlí v různých částech těla. Jako první jsou modré žíly na spáncích. Když člověk cítí napětí, intuitivně si mne spánkové body pro zklidnění. Na jevišti toto není možné. Herec musí toto uvolnění ovládat mozkem. Druhou oblastí je kořen nosu přecházející do očních oblouků. Tato oblast je neustále aktivní, protože máme neustálou potřebu něco sledovat. V očích se odehrávají ty nejdetailnější emoce a prožitky a tím i obrovská aktivita. Oči odhalují dalekosáhlou pravdu v herecké profesi při spojení aktivity těla. Oční víčka se uvolňují mrkáním. Tento reflex je patrný při rozpacích a znepokojení. Třetí oblastí jsou svaly na stranách nosu směrem k ústům a bradě. Tato oblast je u člověka nejvycvičenější, a tedy nejnáchylnější ke zvýšenému napětí. Tyto svaly jsou aktivně spojeny s mozkem a procesem, jímž se duševní energie převádí do výrazu slovního. V této oblasti se aktivně vytváří napětí, protože je zvyklá často reagovat. Napětí v oblasti brady se velmi týká mě samotného. Při zvýšené aktivitě se spouštějí moje obranné impulzy. Bradu zatínám a velmi soustřeďuji svalovou aktivitu. To způsobuje místy neartikulovaný slovní projev, který vede k nesrozumitelnosti. Je to důsledek letitého boxování. Protože při enormní energii jsem tuto oblast musel držet ve fixaci a nepolevit. Tvrdý a přesný úder na bradu při jejím uvolnění by způsobil několikavteřinové umrtvení těla. Potvrzením se jeví zatlačení palcem na bradu, při kterém se jazyk dostává do neutrálního působení. Čtvrtou oblastí mentálního a fyzického napětí je krk. Je zde vysoká koncentrace svalů a nervů, které dokážou vytvořit náročnou překážku z napětí. Při hereckém křečovitém projevu je tato oblast viditelně znásobená aktivitou. Uvolnění této oblasti dosáhneme citlivými krouživými pohyby a pohyby ze strany na stranu. Na krk navazuje oblast zad. Podle některých psychologů jsou zádové svaly nositelem silných emocionálních prožitků dramatické povahy. Z toho tedy usuzuji, že pokud tyto svaly neuvolníme, emoce se neosvobodí a neprojeví.

Při uvolňovacích cvičeních se někdy dostaneme do fáze emocí, které nám naučená společenská podmíněnost zakazuje projevit. Při vysoké koncentraci nahromaděných emocí potřebuje herec dostát jejich projevení. V tomto případě je ideální pro emoční vyznění použít hlasový impuls z hrudní oblasti. V těchto cvičeních je zásadní být kontrolován učitelem. Herec se postupně učí více rozlišovat mezi domnělým uvolněním a skutečným uvolněním. Tato cvičení nebudou fungovat, když se budou dělat mechanicky. Herec musí napětí hledat pomocí vůle a skutečně se zaměřovat na oblasti problémů. Napětí je tedy jedním ze zásadních problémů, které brání vyjádřit hercovu přesvědčivost na jevišti. Herec bez uvolnění bude tvrdit, že vytváří požadovanou skutečnost, ale pro pozorovatele nic z toho nebude zjevné.

3.2 Soustředění

Uvolnění je tak prvotním stupínkem k herecké technice. Je nezbytné k dalšímu zásadnímu bodu. Tím je herecké soustředění. Soustředění umožnuje herci zaměřit se na imaginární skutečnost na jevišti. Hercův úkol je opakovat své nazkoušené výtvory tak, aby se divákovi jevily jako spontánní a improvizované - tedy živé a nové. Herec se musí distancovat od přesvědčení, že na jevišti hraje pouze jednu danou věc. Ve skutečnosti musí mít pod kontrolou celou řadu úkonů. Musí pochopit, co je v dané situaci nejhlavnější a rozlišovat posloupnost důležitosti ostatních předmětů. Soustředění je nezbytné pro to, aby herec dokázal stvořit a znovu vyvolat předmět nebo skupinu předmětů podněcující tvorbu události požadovaného prožitku. Jsem-li tedy soustředěný a jednám v logice situace, dokážu v ní svobodně žít a nalézat další impulzy k rozžívání děje a své postavy.

Aby se herec dokázal soustředit, musí mít konkrétní předmět soustředění. Tato fáze velmi souvisí s představivostí. Herec se v dané situaci zaměřuje na danou věc, která v prostoru není. Vede to i k druhu víry a přesvědčení, která je základním předpokladem herecké profese. Pokud věříme, že je v životě něco pravda, chováme se tak, že to skutečně pravda je. V životě nás překvapují různé druhy situací, na které reagujeme bezprostředně. Většinou v záchvatu radosti, agrese, lásky, nemoci, smutku. V hereckém životě je úkolem vytvořit tento stupeň přesvědčení na scéně. Herec musí používat imaginární události a předměty ve hře s plnou škálou psychologických reakcích doprovázející skutečný prožitek.

Výcvik soustředění začíná v práci s imaginárními předměty. V této fázi si vybavíme předměty, se kterými pracujeme každý den. V momentě, kdy herec zjistí, jak on sám reaguje svými smysly v interakci s daným předmětem, pokouší se tyto reakce znovu vytvořit v prostoru, kde není předmět přítomen. Cesta tedy vede skrze smyslovou paměť. Každý člověk se v životě potýká s nerovnoměrností svých smyslových reakcí. Někdo hůře cítí, vidí, slyší nebo má méně vyvinuté hmatové senzory. Musíme si uvědomit, že totéž bude platit i u cvičení. V rámci opakování a soustředění jsme schopni smysly posilovat. U cvičení s imaginárním předmětem se soustředíme na naše cítění. Vnímáme tíhu, chuť, teplotu, barvu, pach, intenzitu.

V začátcích se často potýkáme s nepřesností, kterou nechceme uznat. Je to spojené s automatizováním různých činností. K tomu je právě nutná soustředěnost a vůle vnímání a pochopení daného předmětu. Při tomto úkolu se setkáváme s napodobením fyzického jednání. Chceme-li napodobit smyslovou přítomnost, budeme se odvíjet i od jiného časového úseku provedení. Tento časový úsek závisí na míře koncentrace našich smyslů. Koresponduje to automaticky s chtěním naučit se něco dělat. Když například čteme prvně text, chceme ho

přečíst rychle bez tendence přemýšlení a věnováním klidu k této činnosti. Když se text učíme zapamatovat, rozčleníme si text do různých částí, které pak několikrát opakujeme a v rámci toho zpomalujeme. Je tedy podstatné nevytvářet ihned časovou realitu, ale zvolna pro sebe zpřítomnit daný úkon. Je to proces vytváření skutečnosti. V případě, kdy herec pochopil toto cvičení u jednoho předmětu a je schopen své smysly ovládat, může přejít k vícero vzájemně působícím představám. Je to samozřejmě mnohem složitější na hercovo soustředění.

Dalším cvičením se stává uvědomování si vlastních úkonů před zrcadlem. Herec nejprve úkony provádí a detailně při činnosti pozoruje (holení, čištění zubů). Poté se je zase snaží vyvolat. Zde si můžeme všimnout na kolik si sám sebe herec uvědomuje. Toto cvičení nám poskytuje vhled do jedince. Nezaměřujeme se pouze na jednu činnost, dokud nebude perfektně provedena. Cílem této práce s imaginací je prozkoušet co nejvíce situací a poté se k jiným vracet. Je to proces formování a zkoumání barvitosti našich smyslů. Když herec cítí, že nemá k těmto cvičením dostatečně vybudované smysly, přesouváme se k více fyzickým činnostem. Není to jednodušší cesta, ale zaměřuje se na menší škálu vjemů. V jiném případě se můžeme zaměřit na představivost pouze jednoho smyslu. Jdeme tedy od jednoduššího ke složitějšímu.

Dalším příkladem představivosti, která je mnohem drastičtější, ale ve většině případů funkční, je předmět obsahující vazbu k někomu blízkému. Je to proces, u kterého herec velmi odhaluje zákoutí své duše. Je to však proces, při kterém často pochopí, že vnímavý opravdu je. Takovému předmětu říkáme osobní předmět. Tím, že je v daném předmětu zachovaná silná emocionální skutečnost, je daleko lehčí ji vyvolat. Předmět tak nevyvolává, ale je fyzicky přítomný s hercem.

Rozsáhlejší cvičení se koncentrují na celkové vnímaní těla a smyslů. Herec se zaměřuje na koupání v horké vodě, stání v dešti se studeným větrem nebo na chůzi v prostoru. Jsou to cvičení, do kterých implementujeme dané okolnosti. Tato cvičení hrají velkou roli při plném probuzení hercových reakcí. Kromě rozvíjení smyslových reakcí jsou tato cvičení dobrá k odblokování oblastí, které jsou v herci utlumené nebo zavřené. Každá lidská bytost má v sobě pocity trapnosti, rozpaků a zábran. Tyto pocity pak způsobují obtíže projevit se na jevišti jako tomu dokážou v soukromí. Když tyto pocity odblokujeme, mnohé reakce z nás začnou proudit ven a náš výraz se stává plným a živým. Celkové vnímání sebe sama dosahuje k osobitějšímu projevu. Při plnění cvičení, které souvisí s obnažením duše, se herec může při správné imaginaci potkat právě s pocitem studu. Například při vytváření činnosti sprchování. V dokonalé fázi představivosti se herec plně ponoří do této situace a žije v ní. Pedagog mu může pomoci dalšími zadanými okolnostmi. Například je voda studená nebo vařící. Pokud

herec nevypadne z představy, může se po skončení cvičení cítit nahý. Síla imaginární představy, kterou herec vytvořil má stejnou intenzitu jako by to byla skutečná pravda. Občas se stane, že herci dělá dobře projevovat se v těchto cvičeních. Při správném zacházení může i přirozeně stydlivý herec pocítit úlevu. Souvisí to s potlačováním jeho svobody v jiných sociálních kruzích, která je v uměleckém prostředí plně podporována, a dokonce velmi potřebná. I Introvertnější herci mají v sobě jakýsi spouštěč při vstupu na jeviště, který jim dovolí okamžité soustředění a rozmanitost svobodného projevu. Cítí se ničím neutlačovaní a chtějí sdílet své pocity.

Při práci spojení fyzického jednání se smyslovými vjemy může herec využit i text. Cílem není, aby konkrétní monolog zahrál se stavem postavy, která koná v rámci stavu situace hry. Cvičení s textem slouží k tomu, aby se rozšířila rozmanitost představivosti. Herec si může i zpívat píseň, kterou dobře zná. Ta slouží jako opěrný bod k tomu, aby svévolně jednal při zaměření s fyzickou činností. V této fázi je snaha, aby se herec v projevu naučil ovládat své mimovolné návyky. Dovolil slovům vzít jakýkoliv význam pramenící z jeho osobních prožitků. Herec tedy může interpretovat například monolog různými směry. Text si pronáší třeba na pláži, když je ospalý, opilý, radostný. Slova tak získávají nové významy, po nichž může toužit režisér ve své interpretaci díla.

Ve fázi prohlubování a potřeby dovolit si vstoupit za hranice chování v každodenním životě si herec musí dovolit plný a živý výraz. Tento výraz většinou dokáže uskutečnit ve vypjatých situacích v soukromém životě. V momentu při představení si tedy herec na scéně chce zařídit svou soukromou chvíli. Této dovednosti se říká okruh veřejné samoty. V soukromí jednáme svobodně a intuitivně. Víme, že nás nikdo nepozoruje a jsme sami sebou. Dovolujeme si bezmyšlenkovitě reagovat. Zpíváme si, tančíme, mluvíme se sebou samým. V okamžiku přerušení i velmi blízkým člověkem činností ihned zanecháme a vracíme se do nějakého společenského nebo vztahového stavu. V okamžiku soukromí jednáme zcela autenticky. Ve stavu s někým se různé výrazové tendence potlačují. V kruhu veřejné samoty se tak dostáváme do stavu, kdy si uvědomujeme pozorování ze strany diváků, ale navozujeme si pocity samoty a provádíme soukromý okamžik veřejně. Význam veřejné samoty tkví částečně v tom, že nám umožňuje snížit obavy z publika a věnovat se zcela bez rozpaků svým vlastním prožitkům. V této fázi si nejprve vykreslíme obraz místa, kde se nacházíme. Když máme živou představu o vyvolaném prostoru, propouštíme se do pocitů, které potřebujeme. Přidáváme podmínky, které chování motivují. Když z tohoto místa vypadneme, snažíme se znovu vykreslit místo v našich smyslech a nenapodobovat motivaci, která nás předtím vyhodila. Veřejná samota se tedy stává výchozím bodem ke všem předchozím cvičením. Herec vytváří a udržuje veřejnou samotu. Do ní přidává ostatní prvky jako zpěv, monolog, práce s předmětem, pocity.

Dalším cvičením představivosti je třeba vytváření zvířete. Toto vytváření má spíše za cíl napodobovat a uvědomovat si chování, pohyby a výraz daného zvířete. Cvičení vede k fyzické charakterizaci a pomáhá nám, abychom si uvědomovali rozdíl mezi postavou a sebou samým. Při napodobení zjišťujeme, v jakých rozdílech jsme nuceni energii vynaložit k pohybům zvířete a nás. Nutí nás to myslet a chovat se jako někdo jiný. Učíme se ovládat jinou energii a žít s ní. Spát jako kočka, být hladový jako tygr, nebo se bát jako srnka. Intenzivním zkoumáním a fyzickým tréninkem se můžeme alespoň připodobnit.

Ve třetím kole přijímacího řízení na DAMU jsme dostali za úkol od pedagogů vymyslet si zvíře a za něj být v prostoru. Zadání se doplnilo prostředím, kterým byla klec v zoologické zahradě. Ve skupině asi deseti uchazečů jsme tedy každý zastával jiný druh zvířete. Mým byl medvěd. Už samotný výběr byl asi podnícen naším aktuálním stavem v té dané situaci. Nebo souvisel s pocitem, k čemu se i sami přirovnáváme. Čas, který jsme k výběru měli, byl minimální a nikdo netušil k čemu výběr slouží. Když jsme se po prostoru učebny pohybovali ve zvířecích podobách, pedagogové zadávali okolnosti, na které jsme měli reagovat. Byla to vlastně směsice všech doposud vyjmenovaných cvičení. V prostoru šlo o to odpozorovat, jestli skutečně myslíme za zvíře, jestli nevypadáváme z jeho pohybů, jestli se nebojíme projevit. V prostoru jsme si pak měli představit, jak zvíře jedná, když prší nebo je horko, když se schyluje ke spánku, reagovat na příděl potravy o kterou bojujeme. Vše to byly zadané okolnosti. Vlastně jsem nikdy medvěda důkladně nepozoroval. Jednal jsem však intuitivně a vzpomínám si, že jediným vodítkem bylo se prostě vcítit a současně projevit medvědí tělesnost a pohyby. Pokoušet se myslet za zvíře a jednat tak, jak by asi jednalo.

Zpětně ke zvířecímu cvičení. Po pokusech fyzického napodobení a napodobení smyslových příznaků se pokoušíme jako zvíře vstát do vzpřímené pozice. Přes skřeky se pokoušíme jako zvíře mluvit. Tento proces pokračuje, dokud nevytvoříme lidskou bytost se zvířecí charakteristikou. Stane se tedy postavou. Základ ve zvířeti dává vytvořené postavě zvláštní typ bytosti. Toto cvičení vede k fyzické charakterizaci postavy při představení.

3.3 Emocionální paměť

Emocionální paměť má rozhodující význam v důležitých momentech při představení. Herec si má znovu vyvolat prožitek z minulosti, který ho silně emocionálně zasáhl. Tento prožitek by neměl být nedávný. U nedávno získaného prožitku hrozí, že pro nás už nebude za pár let tolik důležitý. Právě vyvolaný starý prožitek nás ujistí, že byl opravdu silný. Skutečnost, že něco působilo, existovalo po dlouhou dobu a pak je to znovu prožito znamená, že je v nás navždy.

Prožitek v sobě bude nést silné emoce jako jsou hněv, strach, vzrušení, radost. K prožití si musíme obnovit okolnosti, které vedly k prožitku: místo, čas, počasí. Herec na sebe dále nechá působit smyslové vjemy: něco cítí, ochutnává, vidí, slyší, něčeho se dotýká. Herec si uvědomuje, jaký byl například konkrétní chlad v daném prostoru, co měl na sobě, jaký byl jeho fyzický stav. Není nutné, aby herec popisoval příběh. Důležité je, že si dokázal vyvolat emocionální prožitek, který při představení může znovu použít. Slova pak použije z textu dramatického díla. Prožitkem a jeho zpřítomněním tak rozvíjí schopnost ovládání emocí na scéně. Správnou prací získává pohotovost a přizpůsobivost.

3.4 Fyzický trénink

Jestliže je v tělesném aparátu ukrytá duše, ze které pramení emoce vyjadřující se na jevišti, je nutné o tuto schránku z masa a kostí pečovat. Abychom byli schopni náročnost hereckého zkoušení podstupovat a vědomě využívat v náš prospěch, je zapotřebí se udržovat v kondici. Nelimitující tělo nás tak povede k vědomému a ovládanému hereckému vyjadřování. Existuje mnoho příkladů tréninku, jež by měl herec podstupovat. Cílem herce je na jevišti propojit své emocionální stavy se stavy tělesnými. Jde o propojení dvou rovin, které jsou na sobě bezpodmínečně závislé.

Jakákoliv nevyvinutá část těla nebo nedostatečná schopnost ovládání tlumí aktivitu ducha. To přispívá k otupělosti emoční či oslabuje vůli. Každý z nás přichází k herectví s fyzickými návyky různého typu. Tyto návyky, které nabíráme především z dlouhodobých sportovních aktivit zaměřené na konkrétnější svalové části nebo jen z pravidelné činnosti (práce), se stávají pro tělo herce nežádoucími. V těchto případech je harmonie mezi tělem a psychikou nalezena jen zřídka. Na škole se učíme těmto návykům odnaučit a nalézt k tělu přirozené pochopení a zacházení. Tělo pak následně formujeme ke komplexní účinnosti. Tím myslím tělo pohybově zdatné a použitelné všemi směry. Přispívají k tomu tréninky jako šerm (aktivita těžiště související se stabilitou, rozvoj svalové paměti při obranně a útoku), akrobacie (rozvoj svalové dynamiky, pružnosti, akcelerace, pevnosti), tanec (pohybová koordinace), jevištní pohyb (práce s prostorem a schopnost se v něm orientovat, improvizační dovednosti, používat tělo jako prvek vyjadřovací).

V případě, kdy se herec touží stát flexibilní bytostí v rozmanitých uměleckých úkolech bude vystaven i rozmanitému tréninku. Samozřejmě záleží i na tom, jakou postavu nebo v jakém výrazu bude interpretovat. Při zkoušení se tak mimo herectví zaměřuje na systematický fyzický trénink, který je k vytvoření postavy potřebný. To se odvíjí od domluvy herce s režisérem. Spolu diskutují nad možnostmi tělesné výrazovosti. V případě, kdy má herec v inscenaci náročnější,

například taneční číslo, bude součástí jeho zkoušení také trénink s choreografem. Je-li herec obdařen pohybovým nadáním, má k podání působivého výkonu skvělý základ. Herec může na divadle pracovat s provazištěm, kde může být zavěšen. Může se po něm chtít, aby zvládl akrobatická čísla, například v žánru komedie. Zvládání přemetů nebo salt je pak náročnějším žebříčkem a není mnoho herců, kteří disponují takovým ovládáním svého těla. Já osobně jsem díky gymnastické minulosti vyškolen ve většině úkonů. Po delší závodní odmlce a zvolněným tréninkem není tělo ve stavu, kdy jsem schopen vše provést. Svalová paměť tyto cviky pamatuje, ale svaly nejsou natolik zaktivované, aby byly pružné a silné ve skocích a vrutech. Je to názorný příklad momentu, kdy tělo systematicky neudržujeme v kondici. Do formy se ale funkční tělo dostane v rychlejším čase. Čím více zná herec a jeho tělo tělesných disciplín, může je rozmanitě používat ve své profesi. Vše jsou to bonusy, které ale postavu na jevišti dělají živelnější a pravdivější. Například při zkoušení rvačky na jevišti se bude jevit herec se zápasnickou minulostí opravdověji než herec s minulostí taneční. Usilovným tréninkem se herec bez této zkušenosti může stát přesvědčivým.

4 Začátky hledání

S prvními začátky hledání pravdy a smyslu vyzařování v magickém prostoru, který budu nazývat jevištěm, jsem se setkal v prvních hodinách herectví. V hodinách nás provázela především pedagožka Regina Rázlová, jejíž až kutuzovský smysl disciplíny a soustředěného všímání si všeho, co obklopuje a definuje scénický prostor, ve mně zanechal nesmazatelnou stopu. Dalším pedagogem byl režisér Martin Františák, který nám vdechoval své chápání herectví jako bezednou studnici nápadů a duše. Zároveň si troufám tvrdit, že režisér Martin Františák se s námi (mladými uchazeči herectví) učil hereckým technikám, které měla R. Rázlová pevně v rukou.

První nacházení herecké pravdy jsem osobně cítil ze samotné osobnosti těchto dvou pedagogů při vstupu do místnosti učebny. Bude se to zdát nezapadající do herecké profese, ale první věc po pozdravení byl údiv R. Rázlové. Údiv, že nikdo z mužského kolegia si nevšiml etického gesta svléknout ženě kabát a pověsit ho. Právě tento první vjem byl jen pouhým odpichem toho, čeho všeho si všímat při vstupu kamkoliv do prostoru. Od té doby se z mužského kolegia, alespoň na hodinách, stávali džentlmeni. Mám ten pocit, že již první hodinu bylo na zahájení i kolegium vedení v čele s Dariou Ullrichovou a Janem Nebeským. Začalo se interpretováním monologu k hercům ze Shakespearovy hry Hamlet. Hovořím o interpretaci, protože se zde vůbec nedalo mluvit a nějakém technickém hereckém uchopení monologu. Jediné, co mohlo v ojedinělých případech působit, bylo svébytné vyzařování studenta.

Po této záplavě hraného očekávání nám pedagogové nastínili koncepci, čeho všeho se budeme v hodinách pokoušet dotknout. Bude to obsáhlé formování hereckého tvůrčího ducha a naší osobnosti celé čtyři roky studia. V počátcích pod důsledným dozorem a posléze pod vlastní taktovkou. V úvodních hodinách byl kladen důraz na ono vcházení do prostoru. V počátcích sami za sebe, ne za určitou postavu. Bylo nutné si uvědomit pouze sami sebe (už jen to, utvářelo první problémy). Nutno dodat, že na hodiny nebylo přípustné dorazit ani o pouhou minutu později. První nános pobídek jsme vytrpěli v úvodních hodinách, kdy nám Regina Rázlová vštěpila, že neexistuje, abychom začali hodinu fyzicky i mentálně nepřipraveni. Aby pedagog mohl s hercem pracovat, potřebuje, aby byl jeho celkový mechanismus těla před startem prokrvený a rozprouděný. Byl na hodinu naladěn soustředěním a chutí vydolovat v jevištním prostoru vše. Že naše pokusy při cvičeních neprobíhaly vždy úspěšně není třeba zdůrazňovat. Avšak do dneška mi v hlavě tkví věta, kterou pan Martin Františák pronesl: „Uvědomte si děcka, že nic není špatně“. Díky této větě (budu o ní mluvit jako o jedné z magických formulích) jsme dostávali odvahu na jevišti nabízet.

Věřím, že nás už tato formule nepustí. Slovem NABÍZET myslím schopnost herce, který na jevišti odhaluje a celým svým výrazem realizuje nápady nebo samotné pohnutky při práci. Herec nabízet nemusí jen režisérovi, který si z těchto výrazů pak následně vybírá při zkoušení inscenace. Může nabízet i druhému herci (partnerovi), který s ním na jevišti existuje. Ten pak na tyto nabídky může reagovat a vzniká tak jeden z nejpodstatnějších okamžiků na jevišti – akce a reakce kolegů.

V hereckých hodinách následovala cvičení jako práce s imaginací. Ta zahrnovala vnímání určitého imaginárního předmětu. Tento předmět zosobňoval průchod s představivostí, vyvolání emocionální paměti. Po příchodu do prostoru sami za sebe následovala cvičení na danou okolnost. DANÁ OKOLNOST nám vlastně motivuje veškerý svět, v němž jako postava jednáme (spiritualita, vztahy, místo, čas). Určuje pomocné prvky (počasí, nálada, partner, emoce). Vcházeli jsme tak do prostoru, který nám buď vytvořil kolega, pedagog nebo my sami. Zpočátku jsme se zaměřovali na svět vnější a následně jsme zjistili, že to, co se děje zvenčí, reaguje přece na stav našeho vnitřku. Uspokojivá zjištění nám dávala pocit porozumění. Následně jsme prováděli cvičení na cítění imaginárního předmětu. Vznikaly etudy na všední činnosti. Každý jsme si prošli nespočtem imaginárního svlékání a oblékání, uchopení hrnečku, pití horkého čaje, otevírání okna. Obsáhlým zakončením byla etuda s názvem: „Směšná práce v kuchyni.“ Mimo cítění imaginárních předmětů jsme měli myslet i komediálně. Byl to najednou veliký skok ke konkrétnímu žánru. To ve většině případů znamenalo větší soustředěnost na samotný obsah humoru. Zjistili jsme tak, že v souladu s tím zapomínáme vnímat imaginární prostor. Prostor nás přesvědčil o své složitosti. Museli jsme se vrátit k představivosti a cítění.

Následovalo seznámení s emocionální pamětí. Úkolem bylo vyvolat pro nás silný emoční zážitek z minulosti. Pedagogové toto cvičení aplikovali tím, že nás zaúkolovali přinést si fotografii někoho velmi blízkého. Očekávali jsme vážnost úkolu, co se týče míry odhalení emocí nás samých. Šlo o něco, na co jsme se vlastně ve skrytu duše těšili. Šlo o nějakou esenci pravdy. Potkal jsem se s touto pravdou? Byla příjemná? Úkolem byla práce s vnitřním monologem a jeho následné zveřejnění. VNITŘNÍ MONOLOG se definuje naším nepřetržitým tokem myšlenek. Divák při tomto úkonu nevidí, na co herec skutečně myslí, ale vidí působení těchto myšlenek na jeho celkový stav. V rámci světa dramatického díla pak téměř není nutné to, jestli tento tok myšlenek koresponduje s konkrétním textem dramatika. V myšlení se nám ale mohou jevit jiné asociace korespondující se stavem situace hry v kombinaci s interpretací režiséra. V jiném smyslu může jít pouze o tok myšlenek toho, co skutečně vidíme. Reakce partnera, jak vypadá scénický prostor. Důležité je pro herce, aby sám viděl a představoval si, co si myslí. Pokud herec nevidí a nic si nemyslí, je emočně prázdný a fyzicky němý.

Při práci s fotografií jsme se mohli v prostoru učebny posadit na židli. Byl nám dán čas na soustředění. Nejspíš jsem pocítil stavy smutku, který byl spíše obecný. Nedostávalo se tedy zjevného emočního stavu. Poté mi pedagogové řekli, ať své myšlenky zveřejním. Vzhledem k tomu, že jsem byl jedním z prvních pokusů tohoto cvičení, nebyl jsem si jistý správným postupem. Emocionální paměti jsem se úplně nedotkl. Problém byl především ve výběru osoby, na kterou jsem vlastně neměl přesné vzpomínky. Tuto osobu, která zemřela, když jsem byl dítě, jsem si tedy pamatoval jen z vyprávění a fotek. Mé vzpomínky tak byly založeny jen na interpretaci jiných. Nebyly to mé konkrétní vzpomínky. Tehdy jsem se dozvěděl, jakou závažnou roli má ona konkretizace.

Dalším velkým cvičením byla představa škál vlastních emocí. Byl to rejstřík deseti stupňů emocí jako jsou strach, radost, bolest. Na těchto stupních jsme si měli uvědomit, že emoce jsou různého výrazu a každý má emoční práh rozdílný. Předem nám bylo sděleno, že nejvyšší stupeň emoce znamená pro člověka většinou smrt. Každý stupeň jsme si museli pojmenovat situací, jaké emoce se týká. Pokud byl stupeň málo motivovaný, museli jsme najít silnější okolnost. Cvičení probíhalo stylem předvedení v prostoru, po kterém jsme mohli svobodně v rámci emoce existovat. Přijít do prostoru a skutečně prožívat nejvíce vypjaté emoce se zpočátku nedařilo. Většina z nás skončila na nějakém pátém stupni. K vyvolání stavu musel být člověk maximálně soustředěný a dostatečně uvolněný. Bylo nutné si i znázornit, kde se nachází centrum fyzického stavu těla. Je jím oblast břicha. Technicky nám toto zjištění pomáhalo. Vyvolat fatální emocionální stav, se kterým se tak často člověk nepotkává, bylo složité a nepříjemné. Když se však pod pedagogickým dohledem dařilo být uvěřitelný, začalo se stoupat v emocích výše. Pamatuji si na můj osmý stupně strachu, který jsem si motivoval přibližováním ostnaté stěny v betonové jámě směrem ke mně. K tomuto stavu využila Regina Rázlová mé ostatní kolegy, kteří měli přibližující se stěnu simulovat. Řetěz kolegů držící v rukou židle směřující nohama ke mně navodil pocit úzkosti sevření. V té představě jsem začal více tělesně jednat. Běhal jsem v malém prostoru, řval a ve výsledku se škrábal po rovné stěně nahoru. Simulace pomohla k mé požadované fyzické i mentální aktivitě.

To vše byla samostatná cvičení. Bylo důležité naučit se v prostoru bojovat sám se sebou. Poznat svou mysl, své tělo, osobnost. Odhalit svou duši očím kolegů, s nimiž jsem následně měl začít pracovat na pevném textu. Pevný text byl tvořen krátkým dialogem. Například postavami značící se písmenem A, B v této verzi:

A: Můžeš mi to odpustit?
B: Ne.
A: To je tvoje poslední slovo?

B: Ano.

Tyto repliky jsme pak ve dvojici měli zasadit do námi vytvořené situace. Motivovat jednání postav v jejím vývoji a pointou uzavřít. Bylo to cvičení zahrnující všechna předchozí a k tomu tvorbu s partnerem v prostoru. Cílem bylo vnímání partnera a schopnost správné reakce. Nápomocná nám při tvorbě byla formule: CO BYCH DĚLAL KDYBY? Ta nám pomáhala k budování reakcí v situaci. Celkové vyznění formule je: Kdyby se tato situace stala mně, co bych udělal? Tato práce spočívala především v čase mimo předmět Herecké tvorby. S kolegy jsme pracovali na těchto cvičeních sami a po nazkoušené situaci jsme výkony předvedli. Pedagogové nám situace pomáhali měnit, abychom došli ke konkrétnímu uzavření. Na dvojicích jsme pozorovali, jak kolegové pracují, kdo je jak tvůrčí. Velikou pravdou bylo, že každý reaguje na podněty jinak svým způsobem a bylo důležité přijít na to, jak sladit ducha v prostoru. Někdy bylo velkým problémem pouze vymyslet název a děj situace. Někdy zkrátka nefungovala partnerská chemie. Vždy to na výsledku bylo cítit. Až později jsem si uvědomil, že jsou v našem kolektivu osobnosti vůdčí a osobnosti, které potřebují vést. Každá potřebuje jiný přístup. Jsou-li osobnosti podobného přístupu, je důležité najít ke spolupráci klíč. Je to věc pochopení partnera, uvědomění si jeho nedostatků a jeho silných stránek. Magické bylo, jakou jsme každý osobností a zároveň naprosto jiní.

Celý první semestr nás pedagogové provedli cestou hereckých cvičení, která byla pro zvládnutí techniky odrazová a ukázala nám směr. V uzavřeném prostoru učebny jsme prohlubovali vztahy k ostatním vzájemným energiím a nalézali v nás naše dosavadní životní zkušenosti. Bojovalo se s pocitem strachu z nedokonalého zvládnutí úkolů. Hledal se pocit důvěry ve společenství kolegů. Smiřovalo se s požadovanou drezurou. Při hodinách tekly slzy všem, kteří dokázali odhalit sebe sama. Balancovali jsme mezi okovy trémy a nového osvobozeného svébytného projevu. Vzpomínám si, že nezdařilá cvičení nebo nedostatečná příprava v hodinách možná způsobovala určitou frustraci, ale nikdy nedošlo ke ztrátě víry v sebe sama. Přesvědčení, že jsem v oboru činoherního herectví správně, trvalo pořád a trvá dodneška.

První semestr byl vyčerpávající, protože naše tělo a mysl nebyla na tento režim připravena. Nikdo nevěděl, co se bude za dveřmi učebny odehrávat. Možná jsme měli určitou představu, ale já osobně jsem jen věřil. Věřil jsem, že mě bude magie herectví poutat. Věřil jsem, že za těmi zdmi s námi bude nakládáno tak jako se studentem, který chce být poctivý. To znamená, že na ty, kteří opravdu chtějí, budou logicky kladeny větší nároky. Studenti, kteří objeví ztrátu víry v toto poslání, budou ochuzeni o zájem výuky a umění svých pedagogů. Takoví lidé nemají v tomto magickém prostředí místo. Prostor jim nastaví záda. A herectví funguje především na

souladu duší se scénickým prostorem. Pedagogové nám tak předali postupy, jak k sobě přistupovat a jak používat základní herecké techniky. Předali nám úvodní partituru ke vnímání hereckého partnera, kterou jsme dále měli rozvíjet.

Co se však začalo vzácného tvořit na hereckých prknech DAMU byl ročníkový ansámbl. Na všechny hodiny, s výjimkou zpěvu a jevištní mluvy, jsme docházeli společně. V herecké tvorbě jsme všechna cvičení zkoušeli před zraky ostatních. Nebyl prostor pro žádnou intimitu. To v nás trochu nuceně mělo tvořit pocit důvěry. Největší oporu v následujících letech jsme měli právě jeden v druhém. Vznikla sociální bublinka lidí, kteří jsou oddáni jedné společné věci. Více než sami za sebe jsme teď měli být tým. Protože, co z nás mělo dělat výjimečný ročník, byla právě naše pospolitost. Naše jednotná odvaha vkročit vstříc dalším mezníkům tohoto studia. Tvořit společné projekty a podporovat se v zápalu a přesvědčení. Naučit se být vzájemně konstruktivně kritičtí. Postupně pouštět ruku pedagogů a stát se samostatným svébytným umělcem přispívajícím svými nápady a svou jedinečností kolektivní tvorbě. Pokud jsme energii dali my, vracelo nám ji i samo jeviště.

Celý vývoj semestru byl od základu v duchu kolektivního pozorování a obnažení duše. Jestli jsem se za tři hodiny dostal pouze dvakrát do prostoru vůbec nevadilo. I samotné pozorování je pro herce jedno z nejdůležitějších. Učili jsme se jeden od druhého. Všechny chyby, které udělal náš kolega byla vzácnost a ponaučení pro jednotlivce. V jiných ročnících se už v prvním semestru studenti dostávají k dramatickým textům a pracují v oddělených skupinách na jejich scénování. Já jsem šťasten, že právě naši pedagogové zvolili systém společného objevování. Dozvěděli jsme se tak o nás všech mnohem více, než kdybychom pracovali odděleně. Při hereckých hodinách jsme zkrátka společně prožívali nezdary i úspěchy. Dýchali jsme a pozorovali emoční vypětí druhých. Byli jsme unavení a vzájemně jsme se hecovali a nabíjeli k novým impulsům a výkonům. Vše bylo zakončeno klauzurou v podobě průřezu otevřené hodiny. Domluvili jsme se na výňatku různých cvičení a situací, kterými jsme si s panem Františákem a paní Rázlovou prošli.

4.1 Autobahn

Po společných klauzurách nás už čekala práce s dramatickým textem. Tentokrát byl ročník rozdělen v rámci herecké tvorby do tří skupin. Já jsem měl tu čest pracovat pod vedením pana Ladislava Mrkvičky. Naše skupina čítala čtyři herce. Hra, která nám byla zadána se jmenovala Autobahn. Napsal ji americký režisér Neil LaBute. Hra je tvořena ze sedmi aktovek, v nichž probíhají dialogy muže a ženy v různých situacích. Jde především o argumentační dialogy.

Mou hereckou partnerkou byla v tomto semestru Lenka Netušilová. Autobahn byla oblíbená klauzurní disciplína pana Mrkvičky.

Poprvé jsem pocítil simulaci divadelního zkoušení. V úvodu jsme několik hereckých zkoušek věnovali čtením textu. Jelikož jsem s tímto čtením neměl žádnou zkušenost, cítil jsem rozmanitost předmětů, které jsem byl nucen uchopit zároveň a jednotně. Zahrnovalo to čtení textu a jeho zřetelné vyslovování. S tím se pojilo emoční nastavení postavy. Dále reakce na kolegu a gradace střetu dvou postav. Měl jsem najednou pocit, že tím, čím jsme prošli v prvním semestru, jsme se najednou nebyli schopni projevit. Jednalo se však o intimní dialog, který se až v průběhu měl stupňovat. S tím vším se stupňoval i vnitřní temporytmus postavy. Ladislav Mrkvička v roli režiséra s námi po přečtení textu vedl pocitovou diskusi na téma postav dané aktovky a naše vnímání textu. Neutvrzoval se ve vlastní interpretaci postav a dával nám prostor svobodného vyjadřovaní. Když jsem v reakcích bloudil, dostávalo se na jeho vnímání. Dokresloval možné motivace postav, které jsme mohli brát za své či nikoliv. Cílem této práce bylo především docílit plynulosti dialogu a našich vzájemných reakcí. Vrstvit emoce a stupňovat frustraci při dialogu bylo technickým oříškem. Návody, které nám pan Mrkvička předával, jsme si pečlivě vtiskli do textu. Při čtení textu jsem se učil spojovat repliky a nedávat je do teček. Lenka se učila na mě pak plynule emočně navazovat. Z mé strany byl v nastavení otázek a frustrace často přesnější odrazový můstek pro Lenku. Její přebírání energie však padalo. Dost jsme se na hodinách kvůli tomu trápili. Ze strany Lenky byl pak další problém v zapamatování textu. To naši práci v prostoru logicky zpomalovalo. Učilo mě to trpělivosti, které jsem místy neměl dostatek. Byl jsem toho přesvědčení, že pokud se spolu na zkouškách chceme cítit, musíme pracovat i mimo školní prostor. Zažívali jsme tedy nejen práci na rolích, ale i práci na vztahu mezi námi. Bylo nutné, abychom jeden k druhému cítili důvěru. Často jsem setkání musel urgovat já, ale tuto překážku jsme postupně bourali.

Náš dialog se odehrával v imaginárním autě. Sedačky jsme měli tvořené z židlí. Mimo práci s partnerem jsem si musel představit zatáčky, zastavení, jiná auta a krajinu, kterou jsme projížděli. V dialogu jsem měl cítit pocity hořkosti z toho, co jsem se postupně dozvídal od mé dívky. Jednalo se o postavu, která bojuje s opatrností v otázkách u jejichž odpovědí tíhne k zuřivosti. Mým úkolem bylo střádat vnitřní zuřivost a zároveň být v otázkách opatrný. Zjišťoval jsem totiž detaily týkající se nevěry mé ženy. Orientovaly se ve mně dvojí síly: Chci vědět pravdu X nechci se v pravdě pitvat. Jednalo se o velmi krutou emocionální situaci a úkolem bylo hledat pravdu a představy nevěry. Kousavé odpovědí a boj v mém vnitřním rozpoložení (zoufalství) jsem hledal ve své osobní minulosti. Při zkoušení jsem si tento vnitřní svět postupně dokázal vybudovat. Problémem bylo, že můj vnitřní přetlak způsoboval tvrdou až nesrozumitelnou mluvu. Potkával jsem se s nedostatečným hereckým uvolněním. Občas

jsem se uchyloval k umělému intonačnímu vyjadřování. Pracoval jsem s problémem technické vzestupné energie v replikách, na kterou pan Mrkvička apeloval. Musel jsem vnímat skladbu textu ve spojení s vnitřním rytmem postavy. Postupně rozvíjející emoce mě vyhazovaly od techniky. Reakce v podobě údivů byly podle pedagoga velikým plusem a zároveň mi pomáhaly nastartovat danou emoci. Hledal jsem vrstevnatost těchto údivů, které musely být odlišné od toho, co jsem se od druhé postavy v daný moment dozvěděl. Vše se odvíjelo od mé a Lenčiny vnitřní pravdy, která podporovala vření výbuchu sopky v mém já.

Po dobu zkoušení jsme bojovali se soustředěním Lenky, která měla tendence k roztěkanostem a často se sama v roli vyhazovala. Bojoval jsem s vírou v ní. Během celého procesu jsem byl nejen v roli postavy, ale i v roli táhnoucího článku společného rozpoložení. Mohl jsem ztratit zájem vytváření důvěry v úspěšnou klauzuru? Z mé přirozenosti jsem toto dopustit nemohl. S vírou v kolegyni jsem sice bojoval, ale neztratil. Pocítil jsem v tomto ohledu sebevědomí, že jsem člověk, o kterého se kolegyně může opřít. Společně to zvládneme a pokusíme se na jevišti uvolnit a žít. Na kolektivní práci mi záleželo a uvědomoval jsem si, že na jevišti nehraji sám za sebe, ale za celkovou atmosféru a energii. A když je prostor a herecká citlivost všech herců v konotaci, dosáhneme v přítomném čase uměleckého tvoření. Věřím, že herecké jednání pak musí všechny i bavit. A to je krása.

5 Jeviště z pokoje

V této kapitole bych se rád věnoval prostoru a technice v době pandemie. Po uzavření školy, která byla naším jediným prostorem tvorby sotva poskvrněná, jsme byli nuceni stáhnout se do svých domovů a v nich přečkávat trvající lockdown. Bez osobního kontaktu živých bytostí se naše vytoužené studium stalo troskotajícím. Po společném soužití v magickém prostoru zbyla jen vzpomínka a odloučení, které nemělo v jistou chvíli řešení. Po působivém začátku jsme byli odkázáni jen na individuální opakování hereckých cvičení. Ale jaký to má smysl bez odborného dozoru nebo pozorujících očí kolegů herců? Je zřejmé, že herec pracuje i sám a hledá podněty ke své tvorbě. V době pandemie byla ale jakákoliv existence živého elementu, který by podněcoval naši imaginaci nebo studnici nápadů, mrtva. Pozorování techniky herců ve filmu je přínosné, ale neměli jsme žádnou motivaci k tomu, abychom alespoň vizuální vjemy uplatnili. Co s takovou situací? Od vedoucích pedagogů jsme dostali úkol číst velkou literaturu, na kterou jsme pak psali referáty. Alespoň nějaké úkoly.

Naším hlavním hereckým úkolem byl ve druhém ročníku Shakespeare. Jak se na tuto látku připravit? Já cítím potřebu mít pro své hledání specifický prostor. A herectví je natolik specifická profese, která potřebuje mnou již několikrát zmiňovaný magický prostor. Černá barva v učebnách nebo tmavá divadla má tento estetický vzhled z nějakého důvodu. Je zde kumulace něčeho vesmírného. Ten prostor dýchá a divák i herec je jeho plícemi. Nesoustředí se v něm rušivé předměty jako v našich pokojících, kam chodíme odpočívat. Do divadla odpočívat nechodím, zde je mým úkolem tvořit. Osobně mám právě vyhrazená prostředí pro určité činnosti. Doma jsem se nikdy s chutí neorientoval na trénink, učení, natož na herectví. I dnes trávím v profesionálním divadle většinu času ze své vlastní vůle.

Na škole jsme byli zvyklí zavřít se na učebnu při jakékoliv činnosti. A krása spočívala v tom, že nám to tato instituce umožňovala. Nijak jsem netrpěl tím, že nevidím stromy nebo slunce. Mohl jsem si ho přece představit. Byl jsem zvyklý dlouhá léta boxovat nespočet času zavřený v tělocvičně. Souvisí to s nějakou odevzdaností a potřebným tréninkem k činnosti, ke které tíhneme. Vyčerpání pak spláchneme u chlazeného půllitru zlatavé tekutiny. Tyto možnosti, ale najednou nebyly dostupné a cítil jsem zmar a zoufalství jako mí kolegové i pedagogové.

„Je tedy divadlo niterně spjato s člověkem, s jeho fyziologickou podstatou, tvůrčí schopností a aktivitou. Protože je vždy přítomným aktem kolektivní povahy, je nutně jevem navýsost společenským. Jeviště a hlediště vytvářejí nedílnou jednotu: v aktivní činnosti jsou zde lidé téže epochy, téhož sociálního časoprostoru – a ten souhrou i napětím společenských sil

vtiskuje každému divadelnímu činu význam, který v dané historické chvíli odpovídá společenskému pohybu. Divadlo je uměním zároveň[5] *humanistickým i sociálním. Je neoddělitelné od člověka jako sociální bytosti, bez něho nemyslitelné."*

V průběhu pandemie vznikla alternativa v podobě online výuky. Semináře a jiné teoretické předměty se přes tuto cestu zdály méně problémové. Herecká tvorba však nemyslitelná. I tak jsme se jako studenti museli držet v tréninkovém režimu a začít se shakespearovskými tituly. Na dálku se utvořilo další rozdělení podle her a obsazení. Mým úkolem byla hra o naprostém zničení člověka – Othello. Jaga ztvárnil kolega Daniel Toman. Naší klauzurní prací se stala zásadní situace, kdy Jago zasadí v pevném Othellovi zrníčka pochybnosti a žárlivosti k Desdemoně lásce. V úvodních hereckých online hodinách jsme byli připojeni k ostatním skupinám, kde kolegové pracovali na titulech – Jak se vám líbí, Richard III., Macbeth, Romeo a Julie. Zpočátku byly hodiny vedeny v podobě rozsáhlých diskusí na daná témata. Každý si měl utvářet imaginární světy situací. Měli jsme pocitově vyjádřit, jak na nás postavy působí, jak vypadá jejich domácí interiér, jakou hudbu poslouchají, jak se oblékají. Četli jsme různé překlady. Vedli jsme diskuse ohledně genderu a jeho roli ve vybraných titulech, četli verše a učili se jednat slovem. Zjišťovali jsme, nakolik je důležité vidět obrazy, rozumět replikám a vztahům mezi postavami. Měli jsme za úkol číst s představou barev a vnímat jejich psychologii a působivost.

S tím vším se pojily herecké termíny jako PŘIROZENOST – umělá záležitost, která se nedá přetahovat z civilu na jeviště. DRAMATICKÝ CHARAKTER – vyjadřuje způsob myšlení, etický postoj, temperament. HERECKÝ TYP – je v něm obsažen vzorek individuálního charakteru, který v sobě skrývá schéma typu (vrozené dispozice, zevnějšek, věk). ARCHETYP – pravzor, vzorec věcí, idea, pomyslné jádro, kolem nějž se příběh točí. U archetypu se mění pouze jeho ztvárnění vzhledem k době a prostředí. Othella a ostatní tituly jsme měli přednést v maximálně dvaceti větách.

Tyto debaty nás měly připravit k myšlenkám a přípravám ohledně postav a zkoušení v prostoru. V jakém prostoru? Cvičení v rámci přenosu myšlenek, emoce a textu postavy na kameru, která nebyla mnohdy kvalitní, bylo neuspokojivé. Mimo technické závady počítačové techniky jsme bojovali s celkovou reprodukcí nás k očím druhých. Byl to vlastně takový proces filmového herectví? Rozhodně to s tímto termínem nemohu srovnávat, ale bylo potřebné pracovat s přenosem všech výrazových prvků a ty zpřesňovat na kameru. Nutilo nás to více se zaměřit na výpověď hercových očí, na hlasovou barvitost. Trápili jsme se s tím, že

[5] BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983. Pomocné knihy pro žáky (Státní pedagogické nakladatelství).

kritika, kterou vznášeli kolegové, nebo pedagogové není přesná, protože nemohou vidět vše co vidíme a cítíme my v hmatatelném světě (pokoji) a oni jen na kameře. Domnívám se, že mohu-li mluvit o něčem kladném v této zkušenosti, bude to právě pozornost vnímání a zviditelnění hereckých výrazů, které jsme byli nuceni přizpůsobit kameře. Když jsme se oddálili z portrétového obrazu kamery, která pak zabírala naši celkovou postavu, museli jsme naši hereckou energii znásobit. Znásobovali jsme i náš výraz a gesto, které se občas tříštilo i s takzvaným šaškováním. Museli jsme nacházet v této reprodukci míru a zároveň nepolevit v přenosu emocí.

Při mé práci na Othellovi pod vedením Reginy Rázlové, se rozšiřovala má herecká vnímavost a technická vybavenost. Spolupráce s Danielem byla koncentrovaná a obsáhlá. Herecká drezura paní Rázlové nás nutila vyvolávat v sobě světy vášně a hořkosti, která v našich očích a celkovém jednání musela být vidět. Shakespeare a herecká technika je zásadně založena na jednání se slovem. Repliky, které z úst vypustím ovládají mé jednání. V replikách je obrazovost i návod co hrát. Shakespeare je rozsáhlý co se týče barevnosti jednání. Formule: CO ŘÍKÁM, MUSÍM VIDĚT, nás provázela celé zkoušení.

Othello je hra o naprostém zničení člověka. Daniel, který ztvárňoval Jaga hledal, jak rozložit Othellovu osobnost i řeč. Já svůj vnitřní svět a svět Othella hledal ve své osobnosti a v textu hry. Jednou z pomůcek bylo vypsání replik postav, které mluví o Othellovi. Najít momenty, které postavu nahlodávají a porovnávat je s vlastními zkušenostmi. Vyhledat momenty, kde se vyjevuje patriarchální svět Othella. Mimo dané okolnosti jsme se seznámili s novou pomůckou, kterou je TECHNICKÝ ŽEBŘÍK. Abychom se neorientovali v té samé rovině, rozčlenili jsme text na jednotlivé fáze. Fáze nám měly posloužit jako odrazový můstek (schodiště) k postupné gradaci, k pestrosti situace a k orientaci vnitřního rozpoložení. Když se Othello snaží od Jaga dozvědět, na co naráží, je to fáze pátrání. Jaga se snažím vyprovokovat parodováním jeho řeči. Nepochybuji o tom, co Jago říká, ale pochybuji o představě, kterou mi následně sděluje. V závěru naší první situace, se dostávám ke slovu nevěra, kterou nechci vidět, a tudíž se jí snažím nevěřit. Ve druhé části Othello místo vědění chce právě už vidět skutečný důkaz. Z detektivního pátraní se tak dostávám do konfliktu s Jagem i se sebou samým. Snažím se vyhledávat důkaz, který mi nakonec Jago poskytne v podobě šátku, který Cassio dostal od Desdemony. Přes tuto fázi přejdu k finálnímu rozhodnutí – POMSTĚ.

Othello mě učil po celou dobu. Spolu sním jsem se dostával do rovin zkušeného vůdce, vyšetřovatele, závistivce, beznadějného milovníka, žárlivce, vraha. Pochopil jsem, že hrát i přes správnou emoci nestačí, a ne vždy se to podaří stejně. Je zapotřebí vypracované techniky a pevného žebříku, který nás udrží. Učil jsem se být přesný v důrazech a dodat slovům

pudovost. V situacích jsem bojoval se ztuhlostí, která mě provázela od počátku studia. Z počátku se projevovaly nervózní prvky civilního herectví a tiky boxera. Provázela mě nejistota v určitých monolozích a dlouhou dobu jsem si nevěděl rady s interpretací (např: „Proč jsem se ženil?“). Měl jsem veliký respekt ke vstupu do situace, kde souboj s Jagem eskaloval. S tím jsem se postupně vypořádal. Zpětně uznávám, že se slovy bylo nutno více hrát a dodat jim sexappeal. S paní Rázlovou jsem si výborně rozuměl. Cítím, že jsme se dotkli všeho, čeho jsme chtěli (někdy úspěšně) a jsem za tuto práci vděčný. S kolegou Danielem jsme se od prvního semestru těšili na spolupráci a doufali jsme v její brzké uskutečnění. Cítil jsem společnou chuť a radost pracovat. Vzájemně jsme se drželi nad častou propastí distanční výuky a výpadků. S Danielem to byla zodpovědná práce. Když byla možnost dojel jsem za ním do Prahy a pracovali jsme v prostoru. Daniel spoustě věcem věnoval pozornost a racionalitu. Já jsem zase do tmy skákal po hlavě a v ní hledal světlo na konci tunelu. V těchto rozdílných směrech jsme se doplňovali a v rámci zkoušení nalezli to, čemu se říká partneřina. Nastavovali jsme si vzájemně vyšší laťku. Brali jsme Othella a Jaga jako velikou výzvu a troufám si říct, že jsme v těchto postavách nalézali postupnou svobodu jednání. Této svobodě vděčím panu Františákovi, který si našeho Othella vzal pod křídla krátký čas před klauzurami.

I když nás tato práce provázela v pochmurné době, byla více než platná a udržovala mě zásluhou pedagogů a kolegy v procesu tvorby. Dalo by se říct, že žánr tragédie, který Othello nese, korespondoval s celým obdobím, kdy se z našich pokojů stal jevištní prostor. Tím vším, čím jsme prošli a poznávali, definovalo mou hereckou techniku v této Shakespearově látce.

6 Zpět na prknech

Po dvou hereckých klauzurách, v nichž jsem spíše zosobňoval typy zraněných mužů, následoval proces, v němž se mé herectví mohlo více zaměřit na propustnost ironie. S panem Františákem a dalšími kolegy jsme se pustili do práce na hře Eyolfek od norského dramatika H. J. Ibsena. V očích našeho pedagoga byly Ibsenovy hry takovým komunikativním punkem – styl vývoje hry je tvořen velmi dynamickým tornádem. Ve společenském realismu do hry vstupuje pragmatismus postav a osudová ironie. Eyolfek byla pro nás hra o tom, zda je možné, aby se člověk změnil od základu.

Mým hereckým úkolem bylo ztvárnit postavu inženýra Borgheima. Charakterizací mé postavy byla sršící hřmotná radost. Byla to postava člověka pohybující se v tvrdé realitě světa. Tento bodrý člověk je ze srdce upřímný a na nikoho nehraje hry. Oproti jiným postavám je ve své upřímnosti tvrdý a netaktizující. To dávalo prostor komediálním prvkům v duši citlivého a na venek pevného člověka. Po předchozích procesech zkoušení už jsme v úvodu věděli, jak postupovat. Společně jsme vybrali situace, které budeme ztvárňovat. Naše postavy jsme charakterizovali a hledali společné rysy. Sepsali jsme důležité momenty a utvořili tak mapu hry pomáhající herci v orientaci. Zaznamenali v textu fáze naší postavy. Borgheimův postoj k Eyolfkovi mi ve velké míře postavu definoval. Jako Borgheim nechci, aby se postižený Eyolf litoval. Chci ho hnát k životu s dětmi a poznávání reality. Uvědomit si handicap, ale umět s ním v životě fungovat. Na rozdíl od jeho intelektuálního otce Alfréda mu vštěpuji praktické vzdělání. A ve výsledku na něj kromě mě a jeho tety Asty nikdo nebere ohledy. To nás s Astou, do které jsem zamilovaný spojuje.

V situacích nám jako vodítkem mohl být komediální sitkom. František nám tuto možnost zadal, protože jakmile by se Ibsen hrál po textu psychologicky temně, vypadalo by to hloupě. Některé popisné banality nejdou takto hrát. U ostatních postav, které působily zajímavě, se mělo myslet na to, že jsou vězni svého falešného krunýře. Opět jsme trénovali fáze postav a reakcí. Fáze jsme měli více brát jako spouštěč úderů, které jsou pro každou postavu jiné a na témata, otázky a odpovědi někdy slabší a někdy silnější. Měli jsme chápat dialogy postav jako formu tenisového zápasu, kde se střídá podání a každou chvíli se vedení střídá. K efektivitě propojenosti těla a řeči nás pedagog vedl k tanci do replik hry. Během zkoušení byl kladen důraz na herecké nabízení ve smyslu zpracování situací, příchodu postavy, gagů, vytváření vztahů. Šlo se po logice situace a František po nás každou zkoušku chtěl nové nápady, jak by postava mohla reagovat a jednat. Tenhle absolutní kolorit se brzy vyčerpal a začal mě herecky svazovat. Osobně jsem se vždy pokládal za spontánního herce, který tyto nápady chrlí. Mým

problémem zřejmě bylo to, že jsem dostatečně nevěřil ironii mé postavy. Připadalo mi, že to není ten správný postup. Mým problémem bylo v situacích vytvořit trapno.

Domnívám se, že jsem si sebou z předchozích zkoušení nesl nějaké ustálené budování tragédie vnitřních světů postavy. Tohle byl už jiný žánr a jiná tvorba postavy pod vedením jiného pedagoga. Pochopil jsem, že má postava a já samotný se mohu zaměřit na odstup a zlehčit její chápání. Ne ve smyslu brát postavu jako hloupou, ale všední prvky trapných momentů uplatňovaly postavu tím, kým měla ve hře být. Borgheim byl vlastně takovým radostným a hodným strejdou. Má postava, oproti předchozím, byla v kontextu hry velmi laskavá a milá. Nešlo o to, jak postavu Asty, nebo Eyolfka miluji. Šlo o provedení jednání v kontextu určených nebo vytvořených okolností. Proto Františák ode mě potřeboval variabilitu výrazových prvků, které doplní dynamiku k postavě kolegů.

6.1 Konverzační komedie

Poslední klauzurní prací byla konverzační komedie s názvem „Jak je důležité míti Filipa“ od irského dramatika Oscara Wilda. Konverzační komedie se vyznačuje slohovou vytříbeností, elegancí a vtipnými dialogy. Obvykle obsahuje satiru namířenou proti moralistům, pokrytcům, hlupákům a kritiku cynických mravů vyšší společnosti, vážící si majetku víc než lidských citů. V této práci pod vedením Reginy Rázlové jsem ztvárnil postavu Algernona. Důmyslný, požitkářský a nemravný Algernon, kterému odpovědnost nic neříká, byla persona odkrývající mou další hereckou barvu. Chtěl jsem po předchozích zkušenostech z herecké tvorby jinou roli poskytující šmrnc a zhýralost. Pevně jsem věřil, že mi toto zkoušení pomůže dokázat sobě i jiným, že mám i na jiné role, než jsou rozervaní muži, nebo vojáci. Toužil jsem být přitažlivým, svádějícím a vypočítavým. Ztvárnit tyto rysy na jevišti mi chyběly. Troufám si říct, že po zkušenostech z předchozích klauzur a hostujících rolí ve studentském divadle Disk, jsem se do této práce pustil s daleko větší odvahou a představou než dříve.

Wildova konverzační matematika však hrála svou překážkovou úlohu. Krásný vytříbený slovosled replik bylo u tohoto žánru důležité ovládnout. Musel jsem být velmi vnímavý a nesnažit se být chytřejší než text s pomocí falešné ironie. Rázlová apelovala na místa, která skrývají vtip a nehrát ho od samého začátku. Naučit se herecky technicky myslet dopředu a dozrát k pointě. Wild něco textem říká, ale něco jiného myslí. Nedávat slovům stejnou důležitost. Každá permanentnost unavuje a každá replika není vtip. Místy jsme s kolegy při čtení chytali až dabingové intonace a vyráželi jsme poslední slova ve větách. Tento žánr vyniká v jemných (mimochodných) detailech = co říká tělo a co říkám v textu. Tělo vydává nějaký příběh. Vtip byl v tom, jak určitou věc dělám nebo jak se k ní chovám, ne však nutně co říká

samotný text. Šlo o vzájemné nastavování vyšších latí. Vždy se musí vyzrát na druhého, ale druhý to musí vrátit dvakrát tolik. Pohybově jsem zpočátku upadával do znakových ilustrací. Měl jsem vymyslet typická Algernonova gesta, chůzi, výraz. S paní Rázlovou jsme o jazykovém a pohybovém výrazu mluvili jako o vyprecizovaných arabeskách.

Po Františakově vedení v Eyolfkovi jsem si vybudoval postupnou odvahu „střílet“ nápady a jeho způsob „vytančení“ replik jsem uplatnil v projevu Algernona. Abych se zbavil jazykové tvrdosti a pohybové těžkosti sebe samého, začal jsem si hrát s projevem, který bych nazval plutím po éteru. Při dokonalém zvládnutí textu mi tento projev umožnoval žonglování s tělem i replikami. Během zkoušení nás paní Rázlová chtěla vybičovat k námi předem sestaveným etudám, které nám pak pomohla doladit. S kolegy jsem hledal okolnosti a různé motivace prostorového pohybu v místnosti se dvěma židlemi a stolem. Obecně jsem na klauzurách nepracoval s mnoha fyzickými předměty a byli jsme spíše vedeni k tomu, abychom prostor sami vlastními schopnostmi rozžívali. Tímto modelem zkoušení nás Rázlová i František připravovali k praxi po škole, kde být připraven, znamenalo nebýt pozadu za ostatními herci. Herecký střih umožňoval viditelnou dynamiku. Při zdárném střihu jak v replikách, reakcích a projevu, vzniklo živé jednání s prvky nonšalantního humoru.

V tomto procesu jsem se více zorientoval v zákonitostech komiky v propojenosti se slovními obraty. Využil jsem lehkosti těla a jazykového projevu, který mi v situacích pomáhal k autentičtějšímu výrazu a srozumitelnosti. Měl jsem pocit, že to bylo zdárné zakončení výuky na učebnách. V této práci jsem měl možnost pospojovat předchozí zkušenosti a využít, co bylo potřebné.

7 Proces Disk

V této kapitole budu psát o mém absolventském výkonu v divadle Disk. Tím byla postava Štěpána Fedorova v inscenaci Spravedliví. Po završení klauzurních prací se z divadla Disk stalo naše místo, kde jsme spolu s režiséry a dalšími uměleckými složkami tvořili už regulérní inscenace. Disk by měl být místem simulujícím profesionální divadlo a jeho i naše služby by nás měly připravit na chod v praxi. Tím myslím především reprízování všech inscenací od jejich vzniku. V Disku jsme se měli podílet už jako celý soubor herců z ročníku na vzniku této jedné inscenace. Umožňovalo nám to konečně zase společně existovat a tvořit jako tomu bylo v případě prvního semestru. Studentům režie, se kterými jsme tvořili, dalo by se říct menší klauzurní inscenace v předmětu scénické tvorby, jsme byli nástrojem ke společné práci.

Existenciální drama Spravedliví od autora Alberta Camuse, bylo napsáno na základě skutečných událostí. Šlo o spáchání atentátu na carského velkovévodu skupinou revolucionářů pod vedením Borise Anenkova. Mou rolí byla jediná fiktivní postava ve hře. Štěpán Fedorov se ve hře charakterizuje jako tvrdý člověk s přímočarým viděním spravedlnosti. Jeho hnacím motorem, proč prolévat krev ruské šlechty, je zbavení světa nesvobody. Další podstatnou motivací je věznění a odpor k carskému režimu. Při Štěpánově mučení spáchala jeho žena sebevraždu. Štěpán si to přiznává jako hanbu. Je to postava zničeného člověka, poznamenaná krutostí, ztrátou víry a zlomeným srdcem. Jeho představa o ideálním světě je spíše zastřešující motivací jeho činů. Hlavní Štěpánovou silou je pomsta.

Štěpánův odkaz na svou ženu: *„Jedinkrát jsem se styděl sám za sebe. Když mě seřezali bičem a topili v ledové vodě. Věra byla tenkrát u mě a na protest spáchala sebevraždu. Já jsem to přežil. Za co bych se měl teď stydět.“*[6]

Proto, když po útěku z vězení, dorazí ke své skupině revolucionářů s nutkáním provést bombový útok, je zahořklý z verdiktu velitele. Bombový útok má totiž za úkol provést nová posila skupiny – básník Kaljajev. Mým vrcholem v roli Štěpána Fedorova bylo především druhé dějství. Po nezdařeném atentátu totiž dochází k agresivnímu argumentačnímu dialogu mezi Štěpánem a Kaljajevem. Jde o střet dvou světů, z nichž každý zastává jiný pohled na to, co je spravedlnost.

Složitým úkolem mým a mých kolegů, bylo na jevišti v podstatě filozofický autorův text přetavit v uvěřitelné chápání a jednání. Vlastně jsme dost bojovali s režijní interpretací, která dle mého

[6]CAMUS, Albert. *Spravedliví: Hra o 5 dějstvích*. Praha: Dilia, 1964.

názoru v inscenaci nedostála svého potřebného výrazu. Hlavním problémem bylo na místě budovat konflikt postav. K tomu se ale přidávaly obrazové výjevy, které jsme měli budovat gestem. Režisér nás zcela „našrouboval“ do určitých póz. Nám pak dělalo problém těmto obrazům vdechnout autenticitu. S tímto filozofickým textem založeným převážně na tezích jsem těžce bojoval. Často jsem cítil, že přece nechceme stát uprostřed jeviště a myšlenky budovatelsky interpretovat s pohledem k divákovi. Mám pocit, že jsme se všichni společně nepotkali s tím, co hrát. A režisér tuto přetěžkou zkoušku Spravedlivých dle mého neobhájil. Samozřejmě jsme po herecké stránce museli uvěřit situacím a tomu co říkáme. Je pravdou, že tomu jsme ve větší míře nedostáli. Ale, abychom věřili, museli jsme mít víru i v režii. Přes všechny propasti jsme se snažili stát za společnou věcí. Ale snaha o vzájemné pochopení režie a herce upadala. Při této práci jsem poznal, jak se z herců pod režijní taktovkou mohou stát loutky. Ano herci jsou nástrojem režie, ale ne loutky.

I tak jsme při reprízách Spravedlivých otevírali dveře volnějšímu výrazu a tvůrčí svobodě. První tři dějství nás na jevišti bylo pět zápasících herců o autenticitu proti patosu. Když jsem tento zápal v očích kolegů zahlédl, bylo mi s nimi dobře. S hereckou energií na jevišti jsem nemíval po dobu studia problém a v tomto směru, jsem postavě Štěpána vdechl potřebnou provokativnost a vojenskou pevnost. Smysl pro disciplínu a věčný zápas s nepochopením. Buldočí zatvrzelost a neochotu kompromisu. To vše jsem uvnitř sebe vyvolával a na jevišti domnívám se i vyzařoval. Za touto absolventskou rolí si stojím, neshoduji se však se samotným výsledkem inscenace. Avšak nic není špatně a doslova to byla škola.

Závěr

V průběhu diplomové práce jsem si postupně definoval to, co pro mě znamená jevištní pravda. Jsem si vědom toho, že se nejedná tolik o badatelskou práci, jako spíše o zpřesnění a pojmenování si skutečností, které jsem po dobu studia objevoval. Odrazil jsem se od herecké osobnosti jakožto prvním základním stavebním prvkem k životu na jevišti. V této části jsem na sobě samém pojmenoval impulsy a zkušenosti, které vedly k rozvoji mé osobnosti. Dále jsem si pojmenoval hercovu úlohu. Herec má vstřebávat veškerý život, aby ho také mohl předávat. Nejenom vstřebávat ze svých zkušeností, ale také z okolních vjemů a lidí. Je tedy neúnavným pozorovatelem. To vše a nejen to, naplňuje studnici použitelných zdrojů k jejich projevení.

S tím se pojí dále otázka víry v sebe samého a v umění předávat obraz skutečného člověka v našem provedení. Řekl bych, že prostor, kde se herectví uplatňuje, se mi jako magický a pravdivý jeví v případě, kdy jsou v souladu veškeré energie vyskytující se v něm. Pojí se s tím koncentrace, odvaha, trpělivost, ale i určitá verva herce k proboření bariér a touhy zvítězit a naklonit pro sebe tvůrčí múzy. Divadlo je hrou, a ne skutečným životem, i když se od skutečného odvíjí. K tomu, aby se stala jevištní pravda, je zapotřebí techniky vedoucí k vědomé a bezpečné práci hledání – nalezení – uskutečnění. Avšak na divadle toho všeho nikdy nedocílím sám. Není to skutečnost a k tvorbě nádherné iluze jsou zapotřebí ostatní kolegové a jejich píle. Společná touha a chuť tvořit a porozumět bude mít za následek to, že živé divadlo má smysl a jeho síla bude mít dopad nejen na diváka, ale i na herce samotné.

Seznam použitých zdrojů

- BRECHT, Bertolt a Ludvík KUNDERA, HANZÁLEK, Jan, ed. *Bertold Brecht: 10. února 1898-14. srpna 1956*. Znojmo: Vzorná okresní knihovna, 1978. Malá výběrová bibliografie.
- HILAR, Karel Hugo. *K.H. Hilar o hercích, herečkách a herectví*. Praha: NAMU, 2023. ISBN 978-80-7331-630-3.
- JAWOR, Maja. *Hlas a pohyb: herecká technika a herecká tvořivost : zkušenosti z Gardzienic a zkoušení inscenace Farmy v jeskyni - Sclavi/Emigrantova píseň*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-031-1.
- ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a Jaroslav VOSTRÝ. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-367-1.
- STRASBERG, Lee. *Vysněná vášeň: výklad metody herecké práce*. Přeložil Jan M. HELLER. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2022. ISBN 978-80-7331-582-5.
- BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983. Pomocné knihy pro žáky (Státní pedagogické nakladatelství).