

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA



KATEDRA ČINOHERNÍHO DIVADLA
Herectví činoherního divadla

Hledání osobního tématu při tvorbě role

Diplomová práce

Autor: Adam Ernest

Vedoucí práce: MgA. Marek Němec

Oponent: MgA. Juraj Deák

Datum obhajoby: 21. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY



DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE
Authorial Acting

Searching for personal theme while creating a role

Master's Thesis

Author: Adam Ernest

Supervisor: MgA. Marek Němec

Opponent: MgA. Juraj Deák

Date of exam: 21 – 09- 2017

Academic degree: MgA.

Prague 2017

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou magisterskou práci na téma:

<p style="text-align: center;">Hledání osobního tématu při tvorbě role</p>

1. Vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedených pramenů a literatury.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2017

.....

Adam Ernest

Poděkování

„Herec má povinnost rozbít držku i slunci.“

Za tuto větu bych chtěl poděkovat v první řadě panu Michalu Pavlatovi, ač nebyl součástí pedagogického vedení našeho ročníku. Jednak proto, že když píšu tyto řádky, je tomu teprve pár dní co nás opustil, a já mám stále rozloučení s ním ve velmi živé paměti. A v druhé řadě proto, že právě tato věta, kterou jsem od něho slyšel po posledních scénických klauzurách ve třetím ročníku, se pro mě v budoucnu stala odpovědí na spoustu otázek. Díky ní jsem si začal uvědomovat, v čem může být herectví pro okolí a pro mě skutečně důležité.

Dále bych chtěl na tomto místě poděkovat celému pedagogickému vedení našeho ročníku. Za jejich pochopení a trpělivost vůči mé osobě. Ohleduplnost vůči mojí ne vždy mírné a jednoduché povaze. A hlavně za to, že mi byl ponechán prostor, abych se pokusil přijít si na ty nejdůležitější poznatky sám. Zejména pak panu Marku Němcovi, který mi pomáhal nejen stran herecké práce, ale i hledat své místo v této sféře a neztrácet sebe sama.

Svým spolužákům, kteří oné trpělivosti museli mít mnohem více, než naši pedagogové. Rodičům za jejich podporu, která během mého studia probíhala bezvýhradně na všech frontách. Hlavně pak mamince, která mě takto bezvýhradně a na všech frontách podporuje celý život.

Těm kamarádům, kteří se mnou šli před DAMU, během ní a chtějí jít i dál. Mnoho jich nezůstalo.

A na první pohled možná v poslední řadě – však v samostatném odstavci – mojí přítelkyni Kamile, která se během našeho společného pobytu na půdě divadelní fakulty několikrát rozhodla se mnou nerozejít.

Abstrakt

Hledání osobního tématu při tvorbě role

Diplomová práce se zabývá hledáním osobních témat při herecké tvorbě a jejich následném předání divákovi skrz hercem ztvárňovanou postavu, kdy „osobní téma“ ve formě „názorového obsahu“ je dle autora jedním ze základních předpokladů uměleckého, osobnostního a kariérního vývoje. Autor nejdříve definuje základní termíny související s osobností a jejich vzájemné vztahy a následně analyzuje základní předpoklady, které musí herec k naplnění své profese ovládat. Jádrem práce je pak zamýšlení nad umělcovou individualitou a poté zkoumání vztahu mezi osobními tématy tvůrce a jím tvořené postavy, kdy autor aplikuje poznatky načerpané ze svých dosavadních zkušeností nabytých při studiu na DAMU, prvním kontaktem s profesionálním jevištěm a své názory obecně. Autor dále analyzuje osobní témata týkající se konkrétně jeho osoby, coby možné překážky při vykonávání herecké profese.

Klíčová slova: osobnost, osobní, téma, názor, tvorba, dispozice, nepodrobenost, studium, herectví, herec, postava, inscenace.

Abstract

Searching for personal theme while creating a role

The diploma thesis deals with the searching of personal themes in the actor's creation and their transfer to the spectator through an acting character, when the „personal theme“ in the form of „opinion content“ is, according to the author, one of the basic assumptions of artistic, personal and career development. The author first defines the basic terms related to personality and their interrelationships and then analyzes the basic assumptions, which the actor has to control in order to fulfill his profession. At the core of the work is the reflection on artist's individuality and then the study of the relationship between the personal themes of the creator and the characters he creates. The author uses the knowledge gained from his previous experiences gained during his studies at DAMU, first contact with the professional stage and his views in general. The author also analyzes personal topics related specifically to his person as possible obstacles in performing the acting profession.

Keywords: personality, personal theme, opinion, creation, disposition, incompetence, study, acting, actor, character, production.

Obsah

1	Úvod	
	10	
2	Obecný úvod do problematiky	11
2.1	Herecké dispozice	11
	2.1.1. Talent	12
	2.1.1.1 Nadání	13
	2.1.1.2 Genialita	13
	2.1.1.3 Vlohy	13
	2.1.1.4 Schopnosti	13
	2.1.2 Hlasové dovednosti	14
	2.1.3 Kreativita	14
	2.1.4 Pohyblivost a koordinace těla	14
	2.1.5 Múzické nadání	15
	2.1.6 Vlastní názor	15
2.2	Tři části osobnosti	16
	2.2.1 Ego	16
	2.2.2 Superego	16
	2.2.3 Id	17
3	Tři části postavy	18
3.1	TĚLO jako EGO postavy	18
3.2	DUCH jako SUPEREGO postavy	19
3.3	DUŠE jako ID postavy	19
4	Umělcova individualita	21
4.1	Obecná definice	21
4.2	Krásná individualita	22
4.3	Potřeba vyjádřit se	22
4.4	Pokrytectví?	23
4.5	Georges Banu – Nepodrobený herec	25
	4.5.1 Nepodrobenost jako téma	26

	4.5.2	Nepodrobenost jako problém	27
	4.5.3	Nepodrobenost jako pěstovaná výsada	28
5		Osobní téma postavy	29
	5.1	Téma postavy	29
	5.2	Cíl postavy	29
	5.3	„Donellanova“ Julie	30
	5.4	Shakespearův Clifford	30
	5.5	Neprožívané osobní téma	31
6		Téma moje – téma postavy	
		33	
	6.1	Hledání	33
		6.1.1 Já, já a zase já	34
		6.1.2 Alfréd Zentner	34
		6.1.3 Nutnost?	35
		6.1.4 Miki	36
	6.2	Kdy přestat hledat?	36
7		Má osobní témata	
		38	
	7.1	Angažovanost	38
	7.2	Sexualita v herectví	40
	7.3	Alkohol – svoboda?	42
	7.4	JÁ versus JÁ	43
8		Závěr	
		45	
9		Seznam použité literatury	
		47	
	9.1	Knižní publikace a odborné práce	47
	9.2	Internetové zdroje	47

1 Úvod

Mám za to, že by obě větší práce, které studenti činoherního herectví na pražské DAMU musí vypracovat, měly sloužit hlavně jim. Každý z nás totiž dostal možnost zvolit si téma, které by jemu osobně bylo blízké. Takové téma, se kterým se zatím nejčastěji potýkal při tvorbě role. Téma pro něj osobní.

Motiv, který jsem si pro své diplomové řádky vybral já, je zároveň problémem, který jsem po celou dobu studia na DAMU, dá se říct až existenčně, řešil. Osobní téma ve smyslu nutného vztahu k látce, jíž se moje postava zabývá.

Odstoupím-li od sebe samého, ztratím autentičnost? A musí být vůbec pro mé osobní podněty a problémy místo v každé postavě, kterou ztvárňuji? Nestává se pak tato urputná snaha „neztratit sebe sama“ pouze zástupným termínem pro strach? Jak tenká je hranice mezi osobnostním herectvím a škatulkou? A je na druhou stranu vůbec nutné tohle všechno podstupovat jenom proto, aby se ve finále mohl člověk s hrdým úsměvem podívat do zrcadla a říct si „Tak, konečně jsem to nebyl já?“ Co si lze pod pojmem osobní téma postavy představit? Jak ho hledat?

Budu se zabývat i osobním tématem ve smyslu hodnotné výpovědi. Zamyslím se nad tím, jestli je nutné opovrhovat kusy, které nejenže žádné osobní téma nemají, ale ani se nesnaží ho nalézt. Já sám jsem přesvědčen, že ano. Přísluší mi ale hodnotit postoje ostatních? Nevytvářím si v tom případě až arogantním způsobem v hlavě obrázek o herectví jako o poslání, které je přitom jen zaměstnáním?

Rozhodně není mou ambicí na tyto otázky odpovědět ostatním. Pokusím se ale o to, abych si je co nejupřímněji zodpověděl sám před sebou. A to nejen za pomoci mé vlastní hlavy, ale i odbornosti jiných a povolanejších.

2 Obecný úvod do problematiky

Již zadání této práce napovídá, že bude úzce souviset s osobností jako psychologickým fenoménem. Proto bych rád začal od osobnosti jako takové. Co ji utváří, jak se formuje, jak ji definujeme a jakým způsobem se vymezuje. Máme-li se bavit o osobních tématech, je důležité si přiblížit, kde se tato témata mohou brát.

Než se dostaneme k samotnému jádru věci, bylo by na místě si shrnout některé řemeslné a „vrozené“ základy, kterými je nutno disponovat, aby hledání a předkládání našich hereckých a osobních témat mělo nějaký smysl. Aby je divák vůbec mohl rozklíčovat.

2.1 Herecké dispozice

Co vše musí herec ovládat, aby naplnil to, co od něj jako od skvělého kumštýře očekáváme? Stejně jako v kterémkoli jiném případě, i v tomto lze na poli divadelního umění pouze těžko něco generalizovat. Neexistuje žádný přesný návod, ani zaručený seznam předpokladů. Bude vždy jen na nás, kterou z cest si vybereme, které dovednosti nám budou připadat nepostradatelné. Zdali dáme přednost vnější složce a budeme se zdokonalovat v oblastech artistního pohybu, tance či v práci s hereckou maskou nebo je nám bližší kultivace duchovní stránky a chceme se tedy spoléhat spíše na své nitro.

Faktem zůstává, že evropský trend divadelního školství navazuje na odkaz pedagogického systému K. S. Stanislavského, který vychází z autentického jevištního prožitku.

„Přiznejme si, že školství – více než posléze samotná divadla – se od samého začátku vydávají na cestu ke stejnému obzoru: ten se může sice lehce obměňovat, ale přesto stále míří k pedagogickým cílům systému Stanislavského. Následná praxe tento cíl možná poopraví, ale nepochybní.“¹

Můžeme tedy zjednodušeně říci, že ideál evropského hereckého kumštýře v sobě propojuje schopnost manipulace s emocemi ve spojení s pohybovým aparátem. Vytváří

¹ BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 44s ISBN 978-80-7331-403-3

z nás komplexní jednotku, kdy jedna složka nepopírá druhou, naopak se vzájemně doplňují. Přirozeným procesem se posléze stane, že se každý z nás více či méně zaměřuje na něco jiného, podle své vlastní přirozenosti. A tak se nám vytváří paleta rozličných hereckých projevů.

At' už jsou námi upřednostňované prostředky jakékoli, existuje pár nepopíratelných dovedností, které musí každý herec ovládat. Patří k řemeslu. Základním předpokladem je talent. Následuje pak schopnost práce se slovem, koordinovanost pohybového aparátu a hudební nadání. Hudební ve smyslu múzické – tedy cit pro rytmus a tempo.

Je tedy třeba si uvést, jak píše v úvodu této kapitoly, jaké dovednosti ale ovládat musíme, aby výsledek hledání osobního tématu námi ztvárňovaného charakteru nezůstal neviděn, ale podařilo se nám jej předat i našemu divákovi. Jako inspiraci následujících řádků jsem si vzal, s laskavým svolením autora, který mi stál za zády, k ruce diplomovou práci Tomáše Havlíčka. Ve své výborně ohodnocené práci se zabýval talentem a s ním spojenými předpoklady.

2.1.1. Talent

Slovo „talent“ pochází z řeckého slova „talenton“, které se překládá jako „hřivna“. Jedním významem je ukrajinská hřivna, tedy současná měna Ukrajiny. Druhý význam se uvádí jako druhý stupeň rozvinutých schopností, kdy první je nadání a třetí genialita. Od prvního ročníku nám bylo vtoukáno do hlavy, že od přijetí ke studiu talent přestává být něčím, co nás odlišuje od ostatních, jako tomu bylo například u přijímacích zkoušek, ale stává se povinností a je základním předpokladem. Nadále je tedy pouze na nás, jak s ním naložíme a jak se nám podaří ho rozvinout. Představme si talent jako pevnou střechu, která nás má chránit před deštěm. Sama o sobě střecha leží na zemi a my se pod ní jen těžko vejdem. Je tedy jen na nás, jestli se nám podaří vystavět pro úkryt dostatečně pevné základy. Tyto základy jsou vlohy a schopnosti.

Podoby talentu jsou různé. Od matematického, kterého využívá ke své profesi matematik, přes sociální, který musí být vlastní každému, kdo ke své profesi potřebuje zvládat komunikaci s lidmi, až po umělecký, který se týká nás. K odlišení se od průměru je mnohdy potřeba ovládat několik talentů najednou.

2.1.1.1 Nadání

Nadání je prvním stupněm rozvinutých schopností. Je komplexnější než vloha. Ideálním příkladem k pochopení termínu je opět hudební nadání – kytarista ke své profesi potřebuje nejen hudební sluch, ale i výjimečnou zručnost, kterou musí stále trénovat a zdokonalovat, aby mohl ovládnout svůj nástroj. Anebo divadelní scénograf. Vedle výtvarného talentu, který používá při vymýšlení divadelní scénografie, potřebuje také značnou dávku technické zručnosti a znalosti. Jeho scéna nesmí zůstat pouze kašírkou hezkou na pohled, ale musí obstát i při technickém provozu. Musí vědět, jaké materiály může použít a jak s nimi pracovat, aby byla bezpečná a funkční.

2.1.1.2 Genialita

Genialita je tedy třetím stupněm rozvinutých schopností. Je to mimořádná míra určitého talentu, která evidentně vyniká nad všechny ostatní a jako taková se výrazně zapíše do dějin. Geniálních mozků je v populaci asi jedna tisícina promile. Jde o jedince, kteří jsou schopni přicházet s novými pohledy na svět, přinášet nové postupy. Za geniálního lze označit například Leonarda da Vinci, který byl navíc geniální v mnoha různorodých oborech. Takový člověk se nazývá *polyhistor*².

2.1.1.3 Vlohy

Vloha je vrozenou dispozicí pro výkon v dané psychické činnosti. V naší profesi se setkáváme například s vlohami pohybovými nebo s hudebním sluchem. Obě tyto vlohy jsou něčím, co je zcela vrozené a pokud s nimi v dětství nijak nepracujeme, mohou zakrnět nebo zůstat latentní, tedy skryty.

² Polyhistor je klasické označení pro člověka s širokým množstvím znalostí či dovedností ve více oborech lidské činnosti. Jedná se zpravidla o všestranného či mnohostranného učenice, charakteristického všestranností svých zájmů a nezřídka také jedinečnou genialitou. Označení „polyhistor“ pro významné učenice se hojně zavádělo především ve snaze ocenit některé zvláště nadané osobnosti z období renesance – odtud také označení renesanční člověk. *Polyhistor* Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Polyhistor>

2.1.1.4 Schopnosti

Podle definic internetového slovníku můžeme říct, že schopnost je rozvinutá vlohá. Vlohá, která není trénovaná, zůstane skryta a naše nadání potom nevyužité. Schopnost, která souvisí s konkrétní činností, se dá vyložit i pojmem dovednost. V našem oboru je tedy dovednost například jízda na koni, akrobacie nebo schopnost hrát i v anglickém jazyce.

2.1.2 Hlasové dovednosti

Umění rétoriky, tedy práce s jazykem a řečí, je od starověkého Řecka váženou výsadou. Řečnictví bylo dokonce disciplínou na olympijském klání. Všichni jsme slyšeli o romantických momentech, kdy si rétoři při svých cvičeních vkládali kamínky do úst a snažili se z útesu mluvit tak hlasitě a jasně, aby je nepřehlušily vlny tříštící se o skály. Jazykové nadání se projevuje ve znamenitém zvládnutí řeči, v lásce k řeči a v úsilí řeč zkoumat a pracovat s ní.

2.1.3 Kreativita

Tvořivost neboli kreativita je schopnost přinášet podněty a nápady, které mohou obohatit vznikající celek. To, co může a co nemůže celek obohatit, je samozřejmě vždy diskutabilní a souvisí se vkusem a citem každého umělce. Tvořivost můžeme vnímat jako kreativitu.

S tvořivostí souvisí i schopnost jednat. Impulzivně měnit svá jevištní rozhodnutí, reagovat na právě vzniklou situaci, umět improvizovat. Dle mého názoru je právě toto základním předpokladem pro plnohodnotnou a živou hereckou práci. Tvořivost vede k uvolnění.

2.1.4 Pohyblivost a koordinace těla

Pohyb je jednou ze základních charakteristik každého z nás. Pokud je herecké umění z velké části uměním nápodoby světa a charakterů okolo nás, je jasné, že ovládat své tělo je nutností. Ať už hrajeme sportovce nebo naopak někoho s tělesným

postižením, měl by být pohybový aparát naší zbraní, nikoli překážkou. Postupem času se pro mě pochopení pohybu dané figury stává potřebným vodítkem k ovládnutí jejího nitra. Při klauzurní práci na Shakespearově Hamletovi, mi pan Němec doporučil hrát bez bot. Mnohem lépe jsem tak získal představu o Hamletově mladistvé lehkosti, která se musí konfrontovat s těžkým bahnitým marasmem všude kolem. Od té doby jsou boty a s tím související pohyb jedna z prvních složek, kterou na postavě zkoumám, jedna z prvních pomůcek, kterou používám.

2.1.5 Múzické nadání

Co znamená, když o někom řekneme, že „je múzický,“ jsem pochopil během práce na Staročeských vánočních hrách s paní profesorkou Evou Krešlovou. Označila mě za múzického poté, co jsem správně chápal rytmus dané scény. Došlo mi, že v tu chvíli nemá na mysli hudební sluch, i když v dané scéně o práci s hudebním motivem šlo, nýbrž cit pro rytmus a jeho propojení s jevištním jednáním. Myslím, že hudební sluch je u herecké profese bonusem, ale nikoli nutností. Cit pro rytmus je onou nezbytností. Pokud je opravdu nutné, aby herec v dané inscenaci zpíval, je vždy možnost dohnat absenci hudebního sluchu hereckým výrazem.

2.1.6 Vlastní názor

Mnozí by se mnou o zařazení tohoto bodu do seznamu nutných hereckých dovedností mohli polemizovat. Já osobně se však domnívám, že jedině vlastní názor a představa vedou ke zdravě tvořivé atmosféře na divadelních zkouškách. Ke konfrontaci a polemice. Chceme-li být jedním z aktivních tvůrců a nejen nástrojem, a to já osobně považuji za velmi důležité, mám-li stále znovu a znovu vstupovat na jeviště a daný kus večer co večer znovu přehrávat divákům, je vlastní názor nutností. Vědomí, že jsem se snažil k danému kusu přispět svým pohledem, mě nejen pomáhá brát inscenaci více „za svou“ a tedy ji s větší láskou hrát, ale naplňuje mě i čistým svědomím, že jsem udělal všechno proto, aby byla zdařilá. Což je, v případě jejího diváckého neúspěchu, vítanou obranou. Zároveň ale nesmíme zapomenout, že poslední slovo na zkoušce bude mít vždy režisér.

2.2 Tři části osobnosti

„Osobnost je soustavou vlastností, charakterizujících celistvou individualitu konkrétního člověka, zaměřeného na realizaci životních cílů a rozvinutí svých možností ve společnosti. Tvoří ji individuální spojení biologických, psychologických a sociálních aspektů každého jedince. Utváří se ve vztazích k sobě, ke druhým, vůči prostředí a společnosti a projevuje se vždy jako celek.“³

Podle Freuda se osobnost skládá ze tří částí. Jsou jimi **ego**, **superego** a **id**.

Naše chování řídí Ego, které reaguje na „tlak“ ze strany Superega a Idu. V pozadí tohoto „duševního celku“ zdůrazňuje sexuální pud. Pracuje s ním jako s určitou neobelhatelnou přirozeností. Konkrétně podle internetového slovníku Wikipedie: *„...pokud pudově cítíme nějakou potřebu a potlačujeme ji, neboli se ji snažíme dostat z vědomí, energie potřeby nevytizí, pouze se přetransformuje do jiné části osobnosti a může se přeměnit až v psychickou poruchu.“⁴*

2.2.1 Ego

Neboli „já“. Řídí se principem reality a jeho výsledkem je naše chování. Vyrovnává vliv zbylých dvou složek. Řídí se principem svědomí a povinností, přičemž podvědomí o těchto dvou složkách získáváme na základě superega.

2.2.2 Superego

Neboli „nadjá“. Snaží se srovnat s všeobecně platným ideálem z hlediska společnosti. Působí vědomě i nevědomě a to na základě působení standardů společnosti, ve které vyrůstáme. V moderní psychologii se pojem „superego“ už nepoužívá a bylo sloučeno s „egem.“ V původní Freudově teorii mají ovšem oba tyto pojmy své místo.

Upřímně se přiznávám, že celý Freudův soubor psychologických teorií jsem nikdy nepřečetl a vycházím tedy jen z kusých výtahů, které jsou v poměrně

³ *Osobnost* - Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Osobnost>

⁴ *Osobnost* - Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Osobnost#Osobnost_podle_S._Freuda

srozumitelné formě k dispozici na internetu. I tak mi ale přijde, že rozlišování ega a superega má své opodstatnění.

Mám-li totiž chápat superego jako něco, co mě ovlivňuje na základě toho, co je společenským standardem, pak ego je proti tomuto přirozeným protikladem. Určitým katalyzátorem. Přijde mi, že právě tento rozpor je, minimálně pro uměleckou práci, zcela zásadní. Kolize mezi smyslností idu, přirozeností ega a snahou našeho superega dorovnat se společenskému předpokladu je vítaným tlakem pro vznik nepodrobeného herce...

„Ano, tato kniha se nachází na průsečíku vlastním evropskému herci, který je tradičně rozpolcený mezi předem danými požadavky (text, postava) a nezávislostí své vlastní totožnosti coby umělce i člověka.“⁵

2.2.3 Id

Neboli „ono“. Podle Freudovy psychoanalýzy je id nejnižší složkou osobnosti. U id je vše založeno na uspokojování slasti. Jde o vrozenou část našeho já, která se zajímá pouze o naplňování nejnižších pudů. Ať už jde o běžné věci potřebné k životu, jakými jsou potřeba jídla a čerstvého vzduchu nebo o intenzivní zážitky – například sexuální či adrenalinové. Typickým příkladem takového „id v akci“ jsou například novorozenci. Funguje bez výjimky iracionálně.

⁵ BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 16s. ISBN 978-80-7331-403-3

3 Tři části postavy

Jedeme autem do Ústí nad Labem, hraje se Klub Rváčů a já dnes zaskakuji za zraněného kolegu. Naštěstí pro mě hraje hlavní roli v inscenaci pan Marek Němec – můj vedoucí práce, a tedy je kabina vozu při cestě na sever a zpět ideální studovnou. V zaujetí tématem vesele míjíme odbočku, na jejímž konci máme vyzvednout jednu z dnes vystupujících hereček, a tak se v klidu zařadíme do kolony kamionů jedoucích v druhém směru, než potřebujeme. Vypadá to, že času bude víc než dost...

To, že má postava tělo, ducha a duši, je poznatek, kterým byl pan Němec obohacen ještě za studií panem Jakubem Korčákem. I k němu se pravděpodobně dostal od jeho pedagoga a následně až ke mně. Proto tento zbytečně obsírný úvod z deníku řidiče kamionu Bene Laliče. Chtěl jsem dát jasně najevo, že toto moudro není z mojí hlavy. Pouze si ho vypůjčím.

V předcházející části se věnuji egu, superegu a idu. Rád bych se pokusil srovnat tyto části osobnosti podle Freuda s třemi částmi, které utvářejí divadelní postavu. Mám totiž dojem, že spolu úzce souvisí.

3.1 TĚLO jako EGO postavy

Tělo postavy je pro mě soustava vlastností, které jsou jí vrozené. Chápu ho jako penzum vnějších a vnitřních znaků, které nemůže nijak ovlivnit. Pokusím se použít jako příklad postavu Richarda ztvárňovaného Václavem Hanzlem z právě připravované inscenace Činoherního studia Ústí nad Labem – Jindřich IV. – 3. díl, režie: F. Nuckolls.

Richardova znetvořenost je faktem, se kterým nemůže nic dělat. Je to fakt, který ho cele prostupuje a definuje ho. Pohybem, tedy vnější stranou počínaje, až po jeho vnitřní motivace, které v kombinaci se **superegem**, tedy jeho **duchem**, nechávají vzniknout jeho drásající touze po pomstě. Po pomstě celému světu. Po pomstě všem, kteří takto zpotvoření nejsou.

Uvědomíme-li si navíc fakt, že podle historických pramenů Richard vůbec ohyzdný nebyl, spíše naopak, zjišťujeme, že jeho postižení funguje jako divadelní znak – rozbuška jeho pomstychtivosti.

Tělo je pro postavu její nosnou konstrukcí. Její ego. Základní kontura její kresby.

Barvu těchto obrysů, množství přetáhnutí, anebo jestli papír, na kterém je načrtnutá, bude třeba trochu zmuchlat, nám napoví její další dvě části.

3.2 DUCH jako SUPEREGO postavy

Richardův duch je pochroumán. A ovlivněn. Jeho duch je výsledkem konfliktu jeho ega a superega. Konvence vzhledu, kterou vnímá široká veřejnost, je i dnes velmi přísná. Natož pak ve středověku. Kdyby nebyl potomkem slavného šlechtického rodu, dalo by se očekávat jeho utracení hned po porodu. Richard je psem. I se tak cítí. Je vyhnancem. Nesplňuje normu, která se od něj očekává. Jeho ducha utváří jeho odlišnost.

Zvažoval jsem, jestli je superego duchem, či duší postavy. Nakonec jsem ducha začal vnímat jako část našich osobností, která je ohybatelná. Říkáme, že ve zdravém těle je zdravý duch. Zdravá sportovní postava je dnes stále potřebnější společenskou výbavou. Proto v nás rostoucí břicho vyvolává pocit černého svědomí. Samozřejmě ne ve všech. Kdyby byla norma nastavená tak, že zdravý duch je v pivním břichu, počínali bychom si všichni jinak. Superego Richardovi napovídá, že ona fyzická odchylka je něčím, čím se vymezuje. Bohužel pro něj s ní ale nemůže nic dělat. A tady vzniká problém.

3.3 DUŠE jako ID postavy

Duše je smyslnost. Duše je smutek, který nás ovládne. Duše je chtíčem, kterému se nakonec poddáme. Duše je iracionální, emotivní. Duše se hýbe i stojí. Duše je rozhodčím, který nechává tělo a ducha hrát si. Pozoruje s odstupem. Když se jí zachce, pomalu připluje a rozhází jim karty. Ovlivní i to, o čem jsme byli jasně přesvědčeni. Duše je kořením. Duše je větrem.

Duše je láskou, která vstoupí do hry. Hloubka postavy záleží právě na ní. Na jejím idu. Hloubkou v tomto kontextu myslím její citlivost. Nebo spíše citovost. Schopnost se zamilovat. Je ale nutné podotknout, že, ač to tak v tuto chvíli vyznívá,

nemyslím si, že id / duše musí být pro postavu nutně jen pozitivní složkou. Respektive fakt, že se jedinec nechává přílišně ovládat těmi nejzákladnějšími pudy, nemusí vždy znamenat pouze to, že je citlivým romantikem. Stejně tak to může být i deviant, který nedokáže svým animálním choutkám pomoci. Má-li jeho tělo dáno do vínku dostatečnou dávku psychopatických vlastností a jeho duše je stejně silná jako jeho tělo, budeme svědky koktejlu, který nám příliš sympatický nebude.

4 Umělcova individualita

4.1 Obecná definice

Individualismus (z lat. *in-dividuus*, *nedělitelný*, a *individuum*, *jednotlivec*) je morální, politický nebo společenský názor a postoj, který na první místo klade jedince, jeho nezávislost a soběstačnost.⁶

Rozdíl mezi individualismem jako životním postojem a individualitou jako jedincem vnímám v míře obsaženého „dogmatu.“ Moje individualita nemusí nutně souhlasit s tím, že individualismus je tím jediným správným pohledem na svět. Alespoň v herectví tomu tak určitě není.

4.2 Krásná individualita

„To, co spojuje, by nemělo zakrývat to, co odlišuje.“⁷

Bez osobního tématu není individuality. Tvrzení George Banu chápu jako apel na naši snahu svou individualitu bránit. Nepopírat sebe sama. Zároveň se ale nebát nechat se inspirovat kolegy a vjemy, které se nachází všude kolem nás. Pokud si bude každý z nás svou individualitu chránit v tom nejčistším smyslu slova, bude-li to individualita, která je originalitou a nejen arogancí, dojdeme tak k ideální herecké synergii.

Hledat osobní témata při umělecké práci považuji já konkrétně nejen za nutnost, nýbrž za povinnost.

Používám termín „umělecká práce“. Mezi termíny „herecká“ a „umělecká“ práce, se totiž nemůžu ubránit pocitu mírného pnutí. Ne snad, že by herec nebyl umělcem. Záleží pouze na nás, do jaké míry necháme sebe sama – herce, fungovat **pouze** jako nástroj režiséra. V konečném důsledku však jeho nástrojem budeme

⁶*Individualismus* Internetová encyklopedie Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Individualismus>

⁷ BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 44s ISBN 978-80-7331-403-3

vždycky. Servilní přístup vůči režisérské autoritě ale nepovažuji za přínosný. Je téměř jisté, že nastane situace, kdy je nutné sám sebe upozadit. Stejně jak herec, tak i režisér je individualitou. Odhadnout moment, kdy už je dobojováno, prokázat režisérovi důvěru a nechat se sebou manipulovat tak, jak on uzná za vhodné, je velice důležité. Ve jménu inscenace, ve jménu jeho záměru. A věřit. Pokud tedy vypreparujeme z pojmu „umělec“ konkrétnějšího „herce,“ nahlížíme na osobní téma jinak. Snažím se tím jen říct, že hercova svoboda má určitý mantinel. Nebo by ho alespoň v ideálním případě mít měla. Herec zkrátka měl vědět, kdy už na obranu jeho osobního tématu není prostor. A s vědomím toho, že tento moment přijde, se o to více snažit v samotném průběhu. Herec zkrátka není malířem, který je od počátku práce až do jejího úplného konce sám sobě úplným pánem. Malíř je svobodnější. Nikomu nepodléhá.

4.3 Potřeba vyjádřit se

Pokud vnímáme umělce jako člověka, který je až bytostně nucen vyjadřovat se k okolí, reflektovat ho a díky své tvůrčí fantazii pak předkládat nové a barevnější, nebo spíš **jinak** barevné pohledy a chceme se za něj považovat, nesmíme nikdy ze svých osobních témat slevit. Tedy, ano. Můžeme. Ale pak je pouze na našem svědomí, jak se s těmito kompromisy vypořádá. Nechci se stavět do role někoho, kdo má mandát na hodnocení druhých, když neznám jejich situaci. Zároveň to ale neznamená, že by si člověk nemohl udělat názor.

V mém případě je potřeba vyjadřovat se k okolí a reflektovat ho jednou ze součástí mě samotného. Ať už jde o umělecký kód hudební, divadelní nebo o občasnou občanskou angažovanost. Je otázkou, proč tomu tak je. Dost pravděpodobně bude tato osobní nutnost způsobena určitou nejistotou. Hledání, které probíhá ve mně samotném, mě nutí obracet svou pozornost navenek. Pokusím se odpovědět si na toto na následujících stranách.

Považuji za nutné snažit se v každé roli nalézt téma, které může diváka jakkoli obohatit. Téma, se kterým je možné se ztotožnit a díky tomu si sám něco uvědomit.

4.4 Pokrytectví?

Situace v naší zemi bohužel není taková, abychom si jako tvůrci mohli dovolit odkázat se pouze na tvorbu, která bude přinášet ony „nové pohledy.“ Nebo se o to bude snažit. Konzumní trh prahne po seriálech, které zobrazují život takový, jaký je. Bez příkras. Ovšem ne v tom smyslu, že by ho zobrazovali „více syrový“. Jen...tak, jak je. Touží po divadelních inscenacích, kdy scéně dominuje ošuntělé kanape, skříň, dvě křesla. A dva milenecké páry se rozhodnou vyměnit si partnery. Ve zjednodušené kostře divákovi dopřát odpočinek, u kterého se buď zasměje vtipu, který slyšel x krát (právě proto se mu totiž směje, jinak by si jím musel lámat hlavu), či v druhém případě, aby si mohl na gauči s miskou brambůrků úlevně oddechnout, že jeho život ještě není tak hrozný, případně, že i sousedi jsou na tom určitě stejně. Všichni jsme evidentně jaksi unavení.

V této chvíli se trochu stávám pokrytcem. Člověkem, kterého tento problém sice až bytostně trápí, ale zároveň není schopen mu stoprocentně čelit, zatímco teoreticky má ve svých postojích jasno. Respektive – čelit mu na všech frontách. Ano, bylo pár menších rolí, které jsem odmítl na základě toho, že jsem se styděl už jen při čtení scénáře. Nemohu se pak ale ubránit pocitu, že třeba právě teď promrhávám svou šanci. Že se zbytečně stavím do pozice arogantního mladíčka, který opovrhuje nastavenou rukou. Chtěl bych se naučit opřít se o svůj postoj ještě pevněji. Nejen pro okolí, ale hlavně sám pro sebe. Přál bych si zpět nalézt tu jistotu, kterou jsem měl, když jsem se o sebe nemusel starat. V tom je opravdová hrdost.

Rozhodně neodmítám a nijak nepopírám zábavní funkci naší branže. Vždyť to by znamenalo úplně popřít i jeden z jejích historických významů. Je správné lidi bavit, když vzdorují útlaku. I když mu nevzdorují. Dodávat jim naději a možnost na chvíli zapomenout. Mít nosné osobní téma hnané puzením něco změnit nebo sdělit, nemusí nutně souviset s nafoukanou intelektuálštinou, která se snaží spíše dokázat svou domnělou hloubku, než divákovi předat skutečný obsah. Musíme si uvědomit, že máme možnost být nositeli vkusu a jako takoví máme obrovskou zodpovědnost. Na to bychom neměli zapomínat.

V kontextu práce na projektech výše zmíněného typu mluvím spíše o potlačení svojí osobnosti ve formě určitého ponížení. Které v nás, mám pocit, nastává, ale

zároveň by k němu vůbec nemusel být důvod, kdyby ona „zábavnost“ nebyla tak často synonymem pro lhostejnost či povrchní lascivitu.

Potvrzením tohoto faktu, tedy toho, že pro určité z nás je práce na výše zmíněných projektech ponížením (respektive, že to někteří tak vnímáme, než že by jí skutečně byla), ale přesto jsme existenčně nuceni ji vzít, je to, že jsem se za poslední dobu setkal s poměrně širokým plénem herců, kteří se za své působení v těchto kusech regulérně stydí. Věta „Točím Ulici,“ (například) jakoby se stala pro některé vyloženou hanbou. Nemám to rád. Každý z nás by se měl naučit nést jasnou zodpovědnost za svá rozhodnutí. Jako herec – umělec, zvlášť. Pakliže se tedy jednou rozhodnu na jakoukoli práci kývnout, musím přeci jasně vědět proč. V tu chvíli se sám před sebou nemám za co stydět a ve chvíli, kdy jsem upřímný k sobě, nemusí mi být před okolím stydno. Navíc je tato neloajalita vůči svému rozhodnutí prvním krokem ke ztrátě své vlastní umělecké identity.

Možnost nevézt práci, která se mi nelíbí, je totiž vždycky. Herec bude nájemným kašpárkem jen do té doby, dokud bude připouštět, aby ho z něj někdo dělal. Dokud bude připouštět, aby se tak cítil. Barů je spousta, kaváren taky a Portugalsko, kde je poměrně početná surfařská komunita, není tak daleko. Ano, teď situaci trochu zlehčuji. Je mi jen protivné neustále kolem sebe poslouchat ztěžování si na to, jaká je herectví řehole a jak hrozně všichni trpíme, když jsme si tuto cestu přeci vybrali sami a dobrovolně. Tato nespokojenost by měla spíše vést ke snaze nalézt způsob, jak situaci měnit. A ne nad ní jen brečet.

V žádném případě neobdivuji pseudo-mučednictví těch z nás, kteří jedním dechem hrdě odmítají komerční práci a tím druhým pláčou nad tím, že „nezakopnou o kšeft“ a mají hluboko do kapsy. Naopak si velmi vážím těch osamělých kovbojů, kteří dokáží ze svého nároku na kvalitu daného projektu neslevit ani pod vidinou tučného finančního obnosu a následně se tím nijak silácky neprezentují. Tato rozhodnutí jsou na každém z nás. Poukazuji pouze na to, že je nutné si být jistý tím, že vím, proč do daného podniku vstupuji.

Považuji za **absolutně zásadní** snažit se nikdy nelhat sám sobě. Přibližovat se svým osobním tématům. Hledat je a následně je chránit. Přál bych si, aby se tato „cesta samuraje“ v budoucnu nerozplynula a já na ni nenahlížel pouze jako na běžnou

mladickou naivitu. Kdo ví. Dost pravděpodobně si určitá úskalí ještě ani nedovedu představit. To ale neznamená, že budu stahovat kalhoty, když kočárek je ještě daleko.

4.5 Georges Banu – Nepodrobený herec

„Herec vás může uvést v nadšení či zbavit slov. Zároveň vás ale zbavuje možnosti všech programových prohlášení jakéhokoli systematického přístupu. Herec není přesně vyčíslitelná veličina, nelze jej zjednodušit na nějaké schéma. Je možné o něm přemýšlet, avšak žádná teze ani systém nikdy zcela nevyjádří jeho praxi (jeho jednání se jim svou podstatou vymyká).“⁸

Úvodní řádky nové publikace (2016) francouzského divadelního kritika rumunského původu Georgese Banu se zdají být úzce spjaty s naším tématem. Tento esejist, divadelní teoretik a předně vášnivý divadelní divák se ve své knize zabývá hereckou jedinečností. Snaží se nalézt zdroj inspirace Nepodrobených herců. Přibližuje nám fenomén těchto nepoddajných umělců posledních desetiletí, chce přijít na důvod jejich odlišnosti. Již po prvních stránkách je jasné, že autor považuje za zásadní hercovo „já“. Tedy jeho ego. Jeho osobnost. Upozorňuje na nutnost konfrontace herce samotného s látkou, prostorem, režisérovyým vhladem a vůbec všemi dalšími složkami. Hercovo osobní téma jako základní stavební kámen.

„Herec, který hraje, aniž by při tom zapomněl na sebe sama, který se nesnaží ani zmizet za svou postavou, ani se naopak explicitně ukázat po jejím boku. Herec mnohovrstevnatý a ne jednoduší, který okouzluje stejnou měrou tím, co odhaluje, i tím, co skrývá, který stále pátrá po způsobu, jak se plně odevzdat roli a zároveň plně projevit své vlastní já.“⁹

Za sebe mohu s klidným svědomím říct, že tato definice výborně shrnuje i můj vlastní názor. Představu mého hereckého ideálu, kterému bych se i já rád jednou přiblížil. Zároveň ale, jak tomu už při snaze dobrat se něčemu ideálnímu bývá, je tento přístup pravděpodobně jedním z nejtěžších. Jen snaha pochopit, jak je možné být

⁸ BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 15s ISBN 978-80-7331-403-3

⁹ BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016 17s ISBN 978-80-7331-403-3

zároveň „vně i uvnitř“ postavy dává člověku zabrat. Tento proces si představuji jako neustále se točící kolotoč, který kolem daného herce víří veškeré myšlenkové i emoční pochody. Nikdy se neuklidní. Nikdy se nezastaví. Zatím nevím, jak jinak se mu přiblížit než tak, že budu mít tyto věty při tvorbě neustále na paměti.

Georges Banu ve své knize soustavně pracuje s termínem „nepodrobenost“. Abychom se mohli touto nepodrobeností dále zabývat, bude zapotřebí si tento pojem konkretizovat. Respektive vymezit si jeho mantinely v rámci této práce.

4.5.1 Nepodrobenost jako téma

Diagnóza nepodrobenosti nebude nikdy jednohlasná. Každý z nás si pod ní představuje něco jiného, každý z nás jí přikládá jinou důležitost. Někdo nepodrobenost, podle mě mylně, zaměňuje za vzdor, jiný ji zas naopak vůbec nepovažuje za důležitou, či si ji plete s anarchií. Hlavně v naší republice je tomu poslední dobou zvykem... Georges Banu pojmenovává nepodrobenost v kontextu jeho knihy následovně.

„Nepodrobenost je třeba nejprve definovat oblíbenou metodou Jerzyho Grotovského: via negativa, tedy skrze to, čím není. Nepodrobenost není odmítnutím podřídit se, ať už autorovi nebo režisérovi. Neobsahuje žádné subjektivní ani anarchistické puzení, které by chtělo narušit program jednotčího celku divadelní inscenace. Nelze ji přirovnat ani k degradaci představení, ani ke vzpouře herce, který by se chtěl osvobodit od předem dohodnutých a nazkoušených procesů. Nepodrobenost tu má význam vyjevení herce - člověka, a to nezávisle na jeho vůli, záměru a bez zjevného účelu: je to nečekaný přesah jeho výkonu, přidaná hodnota jevištní přítomnosti, nekontrolovatelné doznání lidskosti.“¹⁰

Na první pohled by se mohlo zdát, že dle autora je nepodrobenost něčím, co herec nemůže ovlivnit. Něco, co přichází samovolně. Určitý předpoklad, který je danému umělci „dán do vínku.“ Já si tyto řádky vykládám jako „fatální potřebu nikdy nepřestat hledat.“ Zároveň jsem si vědom, že by bylo naivní si myslet, že toho někdo je schopen na sto procent. Každý z nás někdy musí zastavit a vydechnout. Ale už jen

¹⁰ BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 19s ISBN 978-80-7331-403-3

uvědomit si to, zapojit onen vnitřní motor a chuť snažit se k sobě nepřipustit jakoukoli tvůrčí servilitu, je cestou k úspěchu.

Je asi zřejmé, že já osobně považuji nepodrobenost za nutnou. Čím déle nad tím přemýšlím, stává se mi totiž jedním ze synonym mého „osobního tématu.“ Bylo by ale pokrytecké nepřiznat, že právě to mi však dosud činilo ty největší obtíže. Minimálně v kontextu studia na DAMU tomu tak rozhodně bylo.

4.5.2 Nepodrobenost jako problém

V tomto případě nemám na mysli onu „vznešenou“ nepodrobenost, o které se s pomocí pana Banu zmiňuji výše, nýbrž tu nesprávně vyloženou. Zaměněnou za vzdor. Možná by se i slušelo dodat za „pubescentní“ vzdor.

Nedá se stoprocentně tvrdit, že by šlo o vzdor vůči DAMU jako instituci (ačkoli u sebe jistý sklon k odporu vůči systémové autoritě celoživotně pozoruji), jako spíše o vzdor vůči sobě v kontextu studenta divadelní školy. Vzhledem k tomu, že jsem se před studiem vysoké školy v divadelním prostředí vůbec nepohyboval, byl pro mě najednou rybník plný (tehdy v mých očích) „deklamujících individualit“ velmi frustrující. Fakt, že jsem na divadelní fakultu šel hlavně proto, že jsem „nevěděl kam jinam“ a „tohle mi vyšlo,“ mi navíc rozhodně nijak nepomáhal... A tak začalo poměrně dlouhé období vzdoru mě samotného vůči sobě. Stejně jako jsem se snažil zakázat si měnit svoje ego na základě vlivu studia a prostředí, snažil jsem se i neztratit sám sebe na jevišti. Protože jsem byl v zásadě nepolíben výukou jakéhokoli divadelního řemesla, nezbývalo mi nic jiného, než důvěřovat pouze sám sobě. Doslova. Trvalo poměrně dlouho, než jsem si uvědomil, že větu „Tohle bych ale JÁ nikdy neudělal,“ opakuji až příliš často. Když už moje pokusy o autenticitu (které zpočátku snad i fungovaly) začínaly být okoukané i pro oči hodnotících pedagogů a já na jednom ze závěrečných hodnocení slyšel, že „moje postavy začínají mít stále stejný tempo-rytmus,“ bylo načase se zamyslet.

„Nadbytečné užívání subjektivity škodí herectví a proměňuje hercův výkon v jednoduché doznání, které jde proti samotné podstatě divadla zakládající se na vztahu mezi mnou a tím druhým.“¹¹

Bylo, a samozřejmě stále je, pro mě velmi těžké vystoupit ze své pohodlné osobní bubliny. Předpokládám a doufám, že nejsem sám... Vydal jsem se tedy na cestu hledání ideální harmonie mezi mnou a těmi ostatními, kteří mi budou propůjčeni.

4.5.3 Nepodrobenost jako pěstovaná výsada

Zajímavé je Banuovo rozdělení režisérů. Autor rozděluje režiséry na dvě rodiny, mezi kterými je „demarkační linie.“ Do první rodiny spadají ti tvůrci, kteří jsou nezpochybnitelnými vůdci souboru. Svrchovanou autoritou, která kolem sebe střádá zbožnou energii, na základě které jim jejich herci důvěřují a slepě se ženou do plnění úkolu a překážek, které jim tito režiséři kladou. Jako příklad uvádí Petera Brooka nebo Patrice Chéreaua, který o sobě prý tvrdil, že „umí vytvořit soubor.“

Druhá skupina režisérů staví svůj jevištní projekt na konfrontaci mezi nimi a herci. Chtějí je tvarovat a přimět k oddanosti, zatímco herci se jim vzpírají. Oni tento vzdor však nevnímají jako ukázkou nemístné svěhlavosti. Naopak. Nutným elementem se stává spolupráce.

Popis prvního druhu inscenátorů nás vede k určité solidaritě. Dává přednost kolektivitě a vzájemné propojenosti před, mnohdy velmi nebezpečnou a zbytečnou, individualitou. Respektive – individualita podle mě není zbytečná nikdy. Může se ale stát rušivým elementem v rámci celku, je-li uplatněná na jeho úkor.

V souvislosti s problematikou „dvou rodin režisérů,“ používá Banu zajímavý pojem „okouzlený herec.“ První přístup generuje herce okouzlené a druhý nepodrobené. Zatímco okouzlený herec je tvárný, připraven splynout s kolektivem a nechat sebou manipulovat, nepodrobený herec odmítá toto splnutí a vzdoruje ztrátě sebe sama v existenci skupiny, čímž pádem se mu může dařit vytvářet role neokoukaným a živelným způsobem.

¹¹ BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 27s ISBN 978-80-7331-403-3

5 Osobní téma postavy

Otázka, kterou je nutno si položit hned zpočátku. Je cíl postavy to stejné, jako její téma? Je tím, za čím směřuje? Nebo je to něco co ji trápí a tím se utváří jeden z jejích charakterotvorných rysů, který je nutno nalézt? Myslím si, že jde o syntézu obojího. Napadají mě dva příklady, které lze pro zkoumání tohoto problému využít, k těm se dostanu postupně. Nejdříve se pokusím pojmenovat, co si vůbec pod pojmem „osobní téma“ představím.

5.1 Téma postavy

Za osobní téma považuji tu část duše námi ztvárňované figury, která nemusí být na první pohled nutně zřejmá. Jde o soubor jejích myšlenek a vnitřních pohnutek, které vychází ze zkušeností, které postava má, ale i ze zkušeností, které nemá. Z minulosti, reakcí, zážitků. Je to něco, co ji trápí. Oproti cíli může být téma skryto. Může jich být i několik a je pouze na nás, které z nich si vybereme. Které najdeme a rozhodneme se posílit. Které mi jako tvůrci budeme považovat za zásadní a nejvíce charakterotvorné. Osobním tématem může být strach ze smrti. Může jím být celoživotní absence otce a s tím spojené reakce, které bychom od postavy po prvním přečtení textu ani nečekali. Stejně tak i kolize toho, jaká postava ve skutečnosti je, s tím, jaká by být chtěla, protože se od ní očekává, že taková bude. Toho se nám dostává například v Shakespearově Richardovi III. – viz 3.2 „DUCH jako SUPEREGO postavy.“

5.2 Cíl postavy

Declan Donellan popisuje cíl postavy jako základní motor její motivace. Cíl je výsledek, kterého se námi ztvárňovaná figura snaží dosáhnout. Myslím, že ve většině případů je cíl postavy přímo určen samotným autorem a jasně vyplývá z textu. Ať už jde o cíl související se situací, ve které se postava v dané pasáži hry nachází. Například je jejím cílem odejít z dané místnosti, protože vzniklá atmosféra je jí nepříjemná. Nebo jde o její cíl celkový – pomstít smrt otce a uhájit tak čest rodu – k tomu se dostávám v bodě 5.4, níže.

5.3 „Donellanova“ Julie

Prvním příkladem je princip, který Declan Donellan využívá ve své knize „Herec a jeho cíl“. Vypůjčuje si zde postavu Julie ze Shakespearovy známé divadelní hry, aby na jejím příkladu vysvětloval své pochopení hercových motivací, které slouží k dosažení jeho cíle – respektive, k dosažení cíle postavy, kterou ztvárňuje. Juliiným cílem je tedy Romeo. Snaží se najít způsob, jak se svým milým nerušeně žít, ale zároveň se nemuset obávat rodových svárů. Je ale tohle zároveň i jejím **osobním** tématem? Tím co konkrétně Julii jako individualitu trápí ze všeho nejvíc? Domnívám se, že v tomto případě tomu tak je. I když by se přirozeně dalo nad tímto tématem dlouze uvažovat. Každé nově nalezené téma pak může přinést novou interpretaci. Julie je stydlivá. Víme tedy, že hoří spalujícím citem, který ji žene kupředu, zároveň ale můžeme posílit okolnost, že se před Romeem stydí. Samozřejmě, stavět osobní téma postavy jen na tom, že se stydí, by bylo velmi málo. Používám to jen jako přírůstek, který mě v tuto chvíli napadá, abych přiblížil, jak vnímám rozdíl mezi cílem a osobním tématem. Konfrontace Juliina cíle s jejím osobním tématem, by pak mohla vést k roztomilým komickým mikrosituacím. Téma stydlivosti se pak stává překážkou před dosažením jejího cíle.

5.4 Shakespearův Clifford

Ve druhém případě se osobní téma postavy s jejím cílem mírně rozcházejí. Jsme na soustředění před premiérou připravované inscenace Činoheráku Ústí Jindřich VI. (r.: F. Nuckolls) a já ztvárňuji postavu Clifforda. Velmi jednoduše by se dal Clifford vyložit pouze jako řadový šlechtic, který chce pomstít smrt svého otce. Voják, který plní rozkazy. Dává nám možnost vytvořit tak vcelku běžnou postavu. Jen možná trochu černobílou. A to není žádoucí. Proto jako herec začínám pracovat, hledat. Cliffordův cíl je jasný. Pomsta. Pomsta, která je dána dobovou konvencí. Která se očekává. Ve jménu cti. Clifford nejdříve zavraždí desetiletého syna svého protivníka a následně i jeho – vévodu z Yorku. Dělá mu to však radost? Nemůže být Cliffordovým osobním tématem naopak fakt, že onu mstu nevykonává s radostí, protože on sám byl nucen vyrůstat bez otce a tedy ví jaké to je? Absence otce? Když už popáté hrubou silou strká Yorkovi hlavu do kýble, který je plný krve, necítí radost. Doufá jen, že královna, která stojí po jeho boku a svými tichými příkazy Yorkovo mučení řídí, mu dovolí to skončit.

Cliffordův cíl se tedy rozchází s jeho osobním tématem. Tedy, úplně to tak samozřejmě není. Clifford sám se pomstít chce. Byl by ale rád, aby to chtít nemusel. Alespoň v tomto případě je tedy osobní téma figury něco, co ji niterně trápí. Něco, co ví jen ona a nechává si to pro sebe. Postoj, který ji nejen formuje, ale zároveň nám může dát nahlédnout i do její minulosti a lépe si tak poskládat celou její mozaiku. Cíl postavy předepsaný autorem se dostává do kolize s jejím osobním tématem, tím pádem je postava nucena něco překonávat. Já jako divák jsem toho svědkem a to je to, co mě začíná dráždit. Sleduji vnitřní souboj.

Osobní téma postavy je tedy její určitá intimnost. Což nemusí nutně znamenat, že si to nechává pro sebe. Do jaké míry své pohnutky zveřejňuje, je záležitost její předepsané povahy. Je to něco, co ji trápí. Tíží. Nebo naopak činí šťastnou, když to konečně získá. Je to její problém, se kterým se snaží vypořádat a tím pádem získává obrysy. Osobních témat může postava mít několik. Pak je na nás, jak se s nimi dokážeme vypořádat. Zdali se nám podaří je postupně vytahovat na povrch tak, aby se mezi sebou netloukla. Aby jedno nepřekrývalo druhé.

5.5 Neprožívané osobní téma

Nerad bych, aby táto práce působila dojmem, že adoruji trhání si vlasů i s kořínky, potoky slz a krev na jevišti ve jménu předání mého světonázoru. Je zcela jisté, že způsobů, jak si vyrvat vlasy i s kořínky, je mnohem více.

„Po tomto svědomitém studiu a neuvěřitelných zkušenostech jsem pocítil silnou potřebu vrátit se do Evropy, k západnímu herci, se všemi jeho nedostatky, s jeho životními osudy, se vším, co u něj může být nedokončené a bezprostředně osobní.“¹²

V jedné z kapitol své knihy, se Georges Banu zabývá orientálním herectvím. Vyzdvihuje jeho mistrnou artistnost, jeho schopnost propojovat ve jménu tradice tanec, recitaci i klasické herectví. Jeho znakovost. Vypráví o zkušenosti z představení, které ztvárňoval otec a syn. Pro jeho oko byl výkon obou umělců prakticky totožný, přesto zkušení diváci vyzdvihovali výkon staršího herce. Po Banuově dotazu proč, mu bylo odpovězeno, že „Syn se při představení potí. Otec nikdy.“ Orientální divák nestál

¹² BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 60s ISBN 978-80-7331-403-3

o dřinu, nýbrž o půvab. Hodnotí bravuru, se kterou je interpret schopen zvládnout mnoha lety prověřené systémy. Jeho umění totiž spočívá právě v tom. I mnoha evropským režisérům je tento přístup k inscenování blízký. Právě v tomto nalezl zalíbení například Bertold Brecht. Herec nedělá nic „sám pro sebe.“ Vše dělá pro diváka. Ten ho s odstupem pozoruje a obdivuje jeho dovednou manipulaci se všemi prostředky, které ovládá. Herec se neoddává niterným emocionálním prožitkům, nýbrž svého těla využívá jako mistrně opracovaného nástroje. Myslím, že se v tuto chvíli hodí použít citátu Denise Diderota: „*Herecké slzy padají z mozku.*“¹³

Dostáváme se tedy k tomu, že způsob, jakým osobní téma postavy ztvárňujeme, nesouvisí s tím, jestli herec na jevišti srdceryvně pláče nebo nám předkládá svůj názor s odstupem. V tomto případě se dá i říct, že se nám nemusí dostat jiného osobního tématu, než toho, že herec nepovažuje za důležité své osobní téma prezentovat. Slouží svému tvaru. Jeho osobním tématem je vkus. Estetika. Onen vnitřní obsah nám tedy předáván je, ale zcela jinou formou než jsme my zvyklí. Útočí na jiné smysly.

Postupně se tedy dostáváme k tomu, že způsob ztvárňování osobního tématu je zcela individuální.

¹³ DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přel. Josef Pospíšil. 1. vydání originálu: 1770. Praha : Votobia, 1997.

6 Téma moje - téma postavy

Přistoupíme-li na to, že hledání osobních témat hercových je nutností živé tvorby, musíme se nutně zamyslet i nad tím, jakým způsobem propojit osobní témata naše s osobními tématy postavy, kterou ztvárňujeme.

Do jaké míry je zdravé snažit se své osobní téma v rámci práce na dané figuře uplatnit za každou cenu? Je to vůbec možné?

6.1 Hledání

Co je téma postavy jako takové jsem se pokusil shrnout na předcházejících stranách. Otázkou tedy zůstává, jak ho najít.

Hledat můžeme mnoha způsoby. Někdo se vydává cestou racionální analýzy textu a na základě toho se snaží nalézt a definovat si, co je tématem figury. Někomu je příjemnější nechat si směr ukázat od postavy jako takové. Nechat skrz sebe text proudit, vnímat impulsy okolních postav a tak se snažit procítit a následně pochytit linku ztvárňovaného charakteru.

Nejsem si jistý, od koho jsem následující větu během studia slyšel, ale uvízla mi v paměti a velmi často si na ni při práci vzpomenu. Mám za to, že to nebyl pedagog, nýbrž student. A sice konkrétně Jacob Erfteimeijer při naší večerní práci na představení SomeVoices (J. Penhall), kde jsem ztvárňoval roli Davea.

„Říká se, že v postavě seš až tehdy, když ji obhajuješ, i když je třeba vrah.“

Byl to letní semestr mého prvního ročníku a já považuji zkušenosti z našich „Hlasů“ za jedny z vůbec nejcennějších. Toto zkoušení přišlo v ten vůbec nejpotřebnější moment. Měl jsem poprvé možnost si zkoušet v praxi to, co si odnáším z hodin herectví a navíc se konfrontovat se staršími spolužáky, kteří měli všichni mnohem víc zkušeností než já. Nicméně, zpátky k úvaze.

Jak jsem již nastínil, má osobní zóna je zároveň mnohdy mým nejzásadnějším stínem, brzdou a nepřítelem.

6.1.1 Já, já a zase já

Strach z opuštění pohodlného bezpečí vlastní intimity. Nedůvěra ve stylizaci, strach z přehrávání, strach ze ztráty autentičnosti. Zoufalé spoléhání se pouze na sebe sama, na svůj naturel a na svou přirozenost. Obava, že pokud se vydám směrem, který úplně neznám, odhalím slabiny, které můžou výslednou práci úplně zmařit. To vše jsou nástrahy, které jsem si během studia sám sobě kladl. Snad až při reprízách v divadle Disk jsem pochopil, že hranice mezi charakterním herectvím a opakováním toho stejného stále dokola, je velice tenká.

Nebojím se na jevišti ukazovat jakoukoli část svého nitra. Nevadí mi působit bolest, nemám strach z autentické emoce a je mi příjemné ji hledat. Můj strach nepramení z toho, že divák uvidí ty zákoutí mojí duše, které mám a hlídám si je. Pramení z toho, že uvidí, která všechna zákoutí zůstala prázdná. Jak můžu pochopit postavu, která je úplně jiná než já? Můžeme si jednoduše říci, že o tom přeci herectví, umění nápodoby, je. Umět být někým jiným. Já ale nikým jiným být nechtěl a měl jsem pocit, že jediné tak získám svůj rukopis. Svůj styl a výraz. Trvalo mi dlouho, než jsem si uvědomil, jak zásadně si pletu pojmy. Přičemž jsem vždy měl pocit, že postavě odevzdávám to nejlepší, co umím. Tedy sebe sama. Absolutně a cele. Nešlo o aroganci, nýbrž o službu. Ale úplně zbytečnou a v nesprávnou chvíli.

6.1.2 Alfréd Zentner

Stejně tak tomu bylo i při práci na Alfrédovi v Povídkách z vídeňského lesa. Moje absolventská role. Alfréd ztotožňuje snad všechny vlastnosti, které u mužů odsuzují. Je pokrytecký, slabošský, povrchní, přelétavý, nevděčný, ublížený a zároveň, samozřejmě, přesvědčený o opaku. Během celé hry se v zásadě nepolepší a tak nám v zásadě vyplyne, že je to prostě zkažený člověk.

Zoufale jsem se snažil najít alespoň jeden bod, ve kterém by mnou mohl být hájen. V čem bychom se mohli potkat. Něco hlubšího než to, že mu sluší kšandy. Jenže čím více jsem se snažil něco takového objevit, tím častěji jsem se přistihнул, že pouze fabuluji vratké konstrukce, které v rámci celku nemohou obstát. Postavy, bylo by na místě použít i zdobnělého výrazu „postavičky,“ v Povídkách, jsou v zásadě vyobrazením klasických archetypů, se kterými se denně setkáváme. Zkrátka Alfréd

Zentner žádné kladné vlastnosti nemá, protože autor nechtěl, aby je měl. Oslabila by se tak schopnost nastavit publiku kýžené zrcadlo. Tento zásadní, a z pohledu zkušeného matadora samozřejmě banální, fakt, vždyť na tom je přeci celý princip divadelnosti postaven, mi začal docházet (jak píše výše) až při práci na diskových inscenacích. Byl to pan Marek Němec a bylo to na pavlači Divadla v Celetné, kdo mi řekl, že čím více posílím v Alfrédovi vlastnosti, které se mi hnusí, tím více vyleze na povrch můj osobní názor na něj.

„... i zjevná lež se musí stát na divadle pravdou proto, aby byla uměním. K tomu herec potřebuje silně rozvítené představivosti, dětské naivnosti a důvěřivosti, hereckého smyslu pro pravdu a pravděpodobnost ve své duši a ve svém těle. Všechny tyto vlastnosti mu pomáhají proměňovat hrubou jevištní lež v nejjemnější pravdu svého poměru k vymyšlenému životu.“¹⁴

Začalo dávat smysl Alfrédova negativa posilovat a chtít je plně prožít. Začal jsem se Alfrédem bavit. Užíval jsem si příjemnost momentů, kdy jsem se snažil být někým úplně jiným. Od držení těla až po způsob vyjadřování.

Má osobní témata tedy vylezla na povrch až ve chvíli, kdy jsem je defacto opustil a oddal se tématům Alfrédovým. Diametrální odlišnost mých a Zentnerových témat způsobila kolizi, která dala za vznik velice živému procesu. Alespoň pro mě, coby herece.

6.1.3 Nutnost?

Není nutností osobní téma najít. Respektive není nutným pravidlem, že se nám to podaří. Neoddiskutovatelnou nutností ale je **snaha** ho najít. Jakýkoli proces vdechuje život. A třeba právě díky hledání osobního tématu u postavy, která žádné na první pohled nemá, zjistíme, že právě to je jejím tématem. Případně se, jak jsem nastínil v předchozím bodě, můžeme nechat vzrušovat odlišností mezi námi a ztvárňovaným charakterem.

¹⁴ STANISLAVSKIJ, K. S. Můj život v umění. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1946. 323s. Publikace č. 171

Musíme ale mít na paměti, že téma, které chceme postavě vdechnout my, poselství, které chceme sdělit, nesmí nikdy být vyzdvihováno nad rovinu celku. A že je zcela zásadní snažit se sladit vizi naší s vizí režiséra, který na celý proces hledání dohlíží.

6.1.4 Miki

Zajímavý moment nastal ve chvíli, kdy jsem pracoval na roli Mikiho ve Švandově divadle. Ve hře je role mladého Mikiho, nejmladšího člena rodiny, který jako takový slouží hlavně jako generační zrcadlo svému otci, zejména provokativní. Trvalo mi poměrně dlouho přistoupit na to, že by to opravdu mohlo být „pouze takhle.“ Že není možné do Mikiho promítnout tíhu a bolest celého světa. S režisérem inscenace, panem Danielem Hrbkem, jsme následně vedli diskuze o tom, co uhrát lze, co nelze a co on, vzhledem ke svojí vlastní vizi o celkovém tvaru inscenace, ani vidět nechce. Na tomto příkladu tedy vidíme, že je nutné znát místo své postavy v rámci celku. Nebo spíše vědět, že ho jednou najít budeme muset a postavu do něj posadit.

6.2 Kdy přestat hledat?

„Jak uchránit roli, aby se nescvrkla, od duchovního umrtvení, od samovlády hereckých nabytých návyků a vnějšího přiučení? Je zapotřebí jakési duchovní průpravy než začne člověk tvořit, pokaždé, při každé další tvorbě. Je zapotřebí nejen tělesné, ale hlavně duševní přípravy před představením. Je zapotřebí, aby člověk, než začne tvořit, dovedl vstoupit do takového duchovního rozpoložení, v jakém jen je možné tvůrčí tajemství.“¹⁵

Otázkou je, jestli, když s hledáním přestaneme v momentě, kdy se blíží premiéra, protože je nutné dojít k prezentovatelnému celku a my tedy jako jeho součást musíme ostatním složkám dopřát možnost fixace, je dobré s hledáním znovu začít v průběhu reprízování. Je známo, že celek se v průběhu času mění. Mnohdy je až s podivem jak moc. To je přirozené.

¹⁵ STANISLAVSKIJ, K. S. Můj život v umění. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1946. 315s. Publikace č. 171

Herectví je záležitostí partnerskou. I z toho vyplývá, že cítíme-li pnutí postavu i časem posouvat dál, což je podle mě potřebné, měli bychom tak činit pouze po předchozím upozornění našeho hereckého kolegy. Nikdy nezapomenout na nutnou a příjemnou hereckou synergii. Není správné posouvat vlastní výkon na úkor kohokoli.

7 Má osobní témata

Jedním z hlavních důvodů, proč jsem si vybral divadelní fakultu AMU, bylo, ať už je tato věta jakýmkoli klišé, že jsem nevěděl kam jinam se vydat. S divadlem jsem měl jen pramalou zkušenost v podobě půlročního docházení do dramatického kroužku. Čtvrtý ročník (a nejen on) gymnázia byl pro mě ve znamení kapely zkoušející v garáži několikrát týdně. Byl jsem si jistý, že běžné vysokoškolské studium nebude nic pro mě. Ne snad pro to, že bych choval odpor ke vzdělávání se. Spousta předmětů mě bavila. Žádný z nich ale ne tolik, abych se jím chtěl profilovat. Odmítal jsem dalších několik let pasivně sedět a nechávat si do hlavy lít kbelík informací jenom proto, abych naplnil očekávání okolí a mohl si pak na poštovní schránku hrdě napsat před své jméno tři písmena, která budou všem nezpochybnitelně demonstrovat, že jsem inteligent.

V následující kapitole se pokusím zdůraznit ta témata, která mě samotného při tvorbě pálí. Pravděpodobně nesouvisí ani tak s prací na konkrétní postavě, jako spíš s vyrovnáním se svou působností v herectví obecně. Jsme-li si vědomi svých témat, mohou pronikat do naší práce. Zvlášť u nás, mladých tvůrců, kteří jsme zcela přirozeně hnáni vírou v ideál, což je jednoznačně naprosto správně, tomu tak může být zcela podvědomě.

7.1 Angažovanost

Hledal jsem prostor, kde bude existovat určitá šance, že se seznámím s lidmi, kteří budou k životu zaujímat podobný postoj. Mám pocit, že jsem během přijímacího řízení před komisí na dotaz: „Proč jste si vybral právě DAMU a co od ní očekáváte?“ použil termín: „*Hledám lidi, kteří budou chtít stejným způsobem jako já ždímat život.*“ Této větě se dnes pousmívám. Ne snad proto, že bych nechápal, jak jsem ji myslel, ale pateticky naivní podtón jí zkrátka úplně upřít nejde... Očekával jsem dům plný nespoutaných, neuchopitelných a angažovaných lidí, kteří budou společně procházet čtyři roky studia jako jeden pulzující organismus. A ve finále jsem zjistil, že jsem „jen“ na vysoké škole.

Byl letní semestr mého druhého ročníku, zkoušeli jsme Idiota a ústecká chobotnice se snažila stáhnout Činoherák Ústí kamsi do hlubin. Do té doby jsem o Činoherním Studiu Ústí nad Labem pouze slyšel, v Ústí nad Labem jsem nikdy nebyl.

To ale v daný moment nehrálo roli. Zavírat divadlo, nebo kteroukoli jinou kulturní instituci, pouze z důvodu politické nepohodlnosti přeci páchne něčím, s čím se Česká republika rozloučila už dávno. Nebo se o to alespoň pokoušela. A dokonce tak dávno, že jsem já ještě ani nebyl na světě.

Je však zvláštní, jak často musíme my, kteří nejenže jsme žádnými klíči nezvonili, ale navíc je většina našeho života řízena čipy a bezkontaktními kartami, připomínat těm, kdo klíče znají velmi dobře, že je jeden čas používali nejen k odemknutí garáže, aby si následně mohli dojet opéct buřta na Orlík.

Běžel jsem do školy alespoň vyvěsit transparent. Zapojit DAMU jako instituci do hry. Dát jasně najevo podporu, a to co nejrychleji. Natočit krátké video a poslat ho ČT. Bylo odvysíláno na ČT Art hned druhý den. Očekával jsem, že tohle bude přesně ta chvíle, kdy se ukáže, že „jsem tady správně“ a že „i mladí divadelníci umí hrát svůj rock'n'roll.“ Jenže, až na pár výjimek, škola mlčela. Většina studentů, což navíc povětšinou byly mnohem více „divadelní typy“ než já (myšleno v tom smyslu, že se v divadelních kruzích pohybovali mnohem déle a měli tím pádem i daleko větší přehled), ani nezaregistrovali, že se něco děje. Když jsem pak každého prosil o krátké vyjádření na kameru, měl jsem pocit, že na okolí působím jako člen organizace Greenpeace, který se před minutou odvázel od stromu a teď je v potu tváře zastavuje na ulici, protože už půl hodiny má sbírat podpisy na petici za záchranu velryb.

Angažovanost.

Možná, že to je to, co mi v mém okolí schází. Respektive, v rámci studentské obce scházelo. Neočekávám, že budou všichni chodit každou středu demonstrovat před čínskou ambasádu a točit agitační videa. Jde jen o určitou aktivizaci ducha. O potřebu být slyšet. Hledat svoje téma v běžném životě, protože jenom tak můžeme na jevišti naplnit téma někoho jiného. Nedovedu si představit divadlo, které „bude mít koule“, když ho budou dělat lidi bez nich.

Nerad bych působil jako moralista. Vzhledem k mému věku by to působilo směšně. Zároveň jsou ale určité vjemy, které člověk vnímá a neupozorňovat na ně zkrátka nelze. Mám pocit, že moje generace málo křičí. Že se málo zlobí. A to mi vadí. Vadí mi, že se dá v zásadě odpozorovat určitý „vzorník“ absolventů naší školy – respektive minimálně naší katedry. Každý ročník má svou naivku, rebela, prince, roztomilého intelektuála nebo holku z Moravy, která je „jako trochu vod rány.“

Nedovedu říct, jestli to jde dělat jinak. Jen si myslím, že bychom se tomu mohli, my studenti, trochu více bránit. Respektive já jsem se určitě více bránit měl. Otázkou zůstává, jestli jsem se do své škatulky posadil sám, nebo jsem do ní posazen byl. To zatím s určitostí říct nemohu.

Snažím se na tomto příkladu ukázat, že snaha bránit se vůči lhostejnosti ducha a tím pádem nedojít klidu, je podle mě dalším ze základních předpokladů zdravé a vyvíjející se tvorby. Mám totiž za to, že všechny lidi, kteří se aktivně zajímají o to, co se kolem nich děje, spojuje určitá dravost. Určitá fatální potřeba dovézt věci do důsledků. Tento povahový rys může být velmi užitečný při herecké práci. Tah na bránu. Touha zapálit oheň, který když nepohasne, pomůže nám vyždímat postavu se vším všudy. Angažovanost, nespokojenost, neklid.

7.2 Sexualita v herectví

Když jsem poprvé přišel do herecké šatny fakulty činoherní katedry, jeden z prvních bonmotů a lidových moudrostí, kterými byly hojně vyzdobeny všechny skříňky (než byly minulý rok vyměněny za úžasně sterilní barevné plechové krabice evokující šatnu v plaveckém bazénu nebo v nemocnici), na který mi spadl zrak, byl

„Všechno je to jenom o mrdání.“¹⁶

V tu chvíli jsem ještě absolutně netušil, jak hluboce se na mě právě tahle pravda podepíše. Větu jsem vnímal spíše jako odkaz na vysokoškolský život, než na herectví. Čím déle jsem ji však potkával, tím více jsem jí začínal rozumět.

Nemám na mysli hledání sexuální orientace. Alespoň v mém případě o toto nešlo. Šlo mi o morální přístup k sexualitě. Pokud vezmu v potaz, že erotika a sexualita jsou dnes jedním ze základních pilířů reklamy, zábava se upřednostňuje ta bulvární, čtenářsky nejoblíbenější novinami je Blesk, jehož obsah se stále více a více podobá bývalé stálici českého porno-průmyslu – časopisu Leo, a že manželská nevěra je u mnoha lidí přijata jako jediný způsob jak partnerský svazek udržet, je jasné, že i herectví bude tímto ovlivněno. Ať už tím, že novodobé figury budou stále častěji tyto linky obsahovat, nebo tím, že herci jsou také pouze lidé a tedy jsou i oni ovlivněni tímto vzrůstajícím trendem. Možná se ale pletu. Možná nejde o záležitost dnešní doby. Možná

¹⁶ DAMU, herecká šatna, činoherní trakt, 2012

jsme takoví byli vždycky. Ať tak či tak, na postojích to nic nemění. Divadlo zrcadlem bylo a i nadále bude. Doufám.

Autentické emoce jsou při herecké práci ideálem, kterému se dnes snažíme přiblížit. Už asi nemusím zdůrazňovat, že ani v tomto případě nelze tolerovat protivnou generalizaci. Cesta za autentickou emoci je záležitostí, která nás na herecké dráze bude provázet celý život. Problém totiž nespočívá pouze v tom autentickou emoci najít, ale hlavně ji umět ovládnout. Umět s ní pracovat v rovnováze s reálným životem. Naučit se zpracovávat chemické reakce našeho těla, které jsou často přirozenou reakcí na vjemy, které na jevišti zažíváme, je pro mě zcela zásadní. Není pro mě uměním nechat sebou nekontrolovatelně pulzovat emoci, která se od té reálné nikterak neliší. Chci se nechat ošálit. Chci věřit ve smutek postavy, kterou pozoruji a následně být šokován, když herec záplavu autentického smutku stříhem stáhne zpátky. Ukáže mi, že ač se to na první pohled nemuselo zdát, je stále pánem situace.

Nejinak tomu je při ztvárňování emocí lásky a chtíče. Právě v těchto chvílích se nejčastěji setkáváme s konfrontací nás jako lidských bytostí s realitou divadelní figury. Pakliže herec v šatně po výstupu dává k dobru svoje zážitky z erotické scény se svou hereckou partnerkou a dělá si tak ze svého povolání pouze alibi k tělesnému kontaktu, ocitám se najednou v prostředí, jehož součástí být nechci. V těchto chvílích bychom na svou morálku měli apelovat silněji než jindy.

Zároveň bychom se ale na jevišti neměli nechat svazovat. Nevnímat herectví jako duševní promiskuitu vůči svému reálnému protějšku. Je samozřejmým faktem, že zásadním opěrným bodem se v těchto chvílích stává důvěra. Postupně však zjišťuji, že v mém případě nejde o hledání důvěry ve svůj protějšek, nýbrž v jejího hereckého partnera. V jeho myšlenky. V jeho důstojnost. Dokázat se smířit s tím, že myšlenkové pochody, které probíhají v jeho hlavě v momentě, když se mu člověk mě nejdražší v té nejlepší víře zcela oddává a nechává ho poznat to, co poznávám já pod rouškou soukromí, umí zcela ovládat nebo se o to alespoň snaží. Že se jedna z mých součástí nestává pouze předmětem oplzlých myšlenek.

Jak jsem avizoval v úvodu této části, v tomto bodě tedy konfrontuji jedno z mých osobních témat s hereckou tvorbou jako takovou. S divadlem vůbec. Individualitu, která je nutným předpokladem umělcovy tvorby, dávám v sázku.

Nechávám ji každý den znovu a znovu podrobovat zkouškám, které jsou nutné k tomu, aby v divadelním světě mohla obstát.

Nevnímám sebe jako někoho, kdo by se s tímto vypořádávat nemusel. Naopak. Reflektuji zde situaci, jejíž součástí jsem častěji, než bych si představoval. Vědom si toho, že sexuální napětí je velmi silnou hybnou silou většiny vztahů, nesnažím se brojit proti tomu, aby jí člověk skrz sebe nechal proudit ve jménu hereckého výkonu. Upozorňuji pouze na to, že bychom si nikdy neměli herectví brát jako rukojmí.

7.3 Alkohol - svoboda?

Bakuninovská anarchie se snaží definovat absolutní svobodu v její nejčistší formě. Alexandr Michailovič Bakunin byl praotcem tohoto dnes velmi často znásilňovaného a zjednodušovaného, přitom původně velmi oduševnělého, myšlenkového systému s obrovským apelem na zodpovědnost jedince. Ve své knize Bůh a stát se zmiňuje o závislosti na „alkoholech a kabaretu.“ Uvádí, že pokud chce být člověk opravdu svobodný, nedocílí toho povrchním vymezením se vůči systému a společnosti, ale musí zprvu osvobodit sebe. Závislost na světských radovánkách a alkoholu považuje za stejně zhoubnou, jako například ideovou závislost na církvi.

Piju rád. A nejsem sám. Rozhodně ne v rámci naší sféry. Začínám mít ale pocit, že se alkoholu v mém okolí (mě včetně), přestává využívat jako podpůrného prostředku k otevření mysli nebo uvolnění. Že se stává pouze stereotypem. Nejjednodušším způsobem jak se zabavit ve volné chvíli. Mnohdy mi připadá, a sám sebe jsem při těchto myšlenkách přistihl také mnohokrát, že si v opilosti připadám lepším hercem, protože „Spousta z těch nejlepších přece taky chlastala!“ Alkoholové opojení se pak stává jakousi pózou.

Jak dlouho může trvat, než si svobodomyšlný člověk svou svobodomyšlnost bez kapky alkoholu ani neuvědomí? Je naše mysl po požití alkoholu opravdu svobodná? Myslím, že tomu je spíše naopak. Mysl je přeci svobodná v momentě, kdy není ničím ovlivněna. Když je čistá a průzračná a dokáže se rozhodovat sama za sebe. Bez ovlivnění a vnějšího vlivu. Znervózňuje mě, do jak obtížné situace se člověk dostává, rozhodne-li se tento „trend“ nepřijmout. Skoro jako by měl zůstat sám. Čímž nechci ani

náznakem tvrdit, že mě se to povedlo. Naopak, proto má i alkohol v této kapitole svoje místo.

Problém pravděpodobně nebude v pitím jako takovém. Problém nastává ve chvíli, kdy trávíme více času popíjením a bezpředmětným klábosením, než progresivní prací v našem volném čase.

Alkohol je droga. Vysoce návyková, v naší zemi tolerovaná. Národní a velmi lehce dostupná. Jako i ostatní drogy může být inspirací. Pokud ho ovšem k inspiraci využijeme. Pokud ho využijeme k uvolnění. Na zkoušce nám může pomoci k odbourání bloku, který se nám jinak odbourává těžce. Je ale nutné v sobě tyto momenty udržet. Zapamatovat si emoční zkušenost, které se nám podařilo přiblížit a příště se pokusit jí dosáhnout bez pomoci této berličky. Dovolit alkoholu, aby nám uvolnil mysl. Nikoli aby ji plně ovládl.

Nechtěl bych, aby tyto řádky vyznívaly jako apel kritika morálky svého okolí. Naopak. Touto sebereflexí se snažím sebe sama povzbudit a uvědomit si slabá místa svého počínání. Protože právě tento boj mě – takového, jaký jsem, vůči mě – takovému, jaký bych na základě mé ideální představy chtěl být, je možná mým hlavním osobním tématem.

7.4 JÁ versus JÁ

V jedné z prvních kapitol této práce se zmiňuji o našem superegu. Tedy o té části nás, která je utvářena ohýbáním na základě očekávání našeho okolí. Abychom mohli na jevišti odvádět takovou práci, která bude těšit jak oko diváka, tak i nás samotné, je důležité nalézt jevištní harmonii. Nalézt svobodu. A právě tato vnitřní svoboda, která pak může dát za vznik jakékoli emoci, včetně těch nesvobodných (ve smyslu pomatení mysli, uzavření postavy vůči okolnímu světu...) je metou z nejvyšších.

„Nemáte rád svět kolem sebe. A tak usilovně se snažíte nebýt stejný, že jakmile na sobě zpozorujete byť jen sebemenší, a třeba i lidsky absolutně přirozenou, podobnost s většinovou společností, začnete se jí usilovně bránit a obracet ji. Zajímalo by mě, jestli tedy můžete vědět, jaký doopravdy jste?“ řekla mi.

Ti z nás, kteří se často prezentují sebevědomě tak mohou činit právě kvůli tomu, že sami sobě potřebují dodat odvahu k důležitým rozhodnutím. Brání se. Snaží se najít své místo a svůj klid. Klid je ale zároveň vakuum, které je nutí zvednout se ze židle, a tak vzniká perpetuum mobile, které jako kdyby se nikdy nechtělo zastavit. Možná, že právě toto ustavičné hledání harmonie mezi mnou a okolím, je důvodem, proč se při umělecké tvorbě cítím dobře. Protože tady se to hledání nikdy nezastaví. S každou další příležitostí přichází nová pátrací akce.

8 Závěr

Tématem mé diplomové práce bylo osobní téma a jeho hledání. Důvodem, proč jsem si toto téma vybral, byl fakt, že osobní téma považuji za hnací motor každého dobrého umělce. Na začátku svého studia na DAMU jsem měl pocit, že osobní témata, která v sobě nese každý z nás, stačí k tomu, abychom podávali dobré výkony. Že individualita je tou jedinou pádnou zbraní. Velmi brzo se ale ukázalo, že tomu tak není. A jak najít téma postavy? A co to „téma“ vůbec je?

V první části mojí práce analyzuji základní dovednosti, které musíme jako herci ovládat. Následně se zabývám třemi částmi osobnosti, které poté konfrontuji s teorií těla, ducha a duše postavy. Stavebním kamenem celé práce jsou moje osobní zkušenosti, coby studenta divadelní fakulty, mladého herce a člověka. Její jádro nahlíží na potřebnou individualitu herce a její nutné bránění. Následně se zabývám hledáním tématu postavy a možnostmi, jak s jejími tématy proplést osobní témata herce. Zvažuji úskalí, která jsou s tímto spojená. Jako příkladů využívám poznatky nabyté při práci na jednotlivých projektech, ale i odbornou literaturu. Zaměřuji se na otázku herce coby duševně a morálně aktivního člověka.

Závěrem analyzuji svá osobní témata, jakožto překážky ke svobodné tvorbě. Linka, která se táhne celou prací, je pak velká snaha o sebereflexi.

Meritem práce je pak myšlenka, že snaha o nacházení osobních témat v námi ztvárňovaných postavách, je základní hybnou silou tvůrčího procesu. Ať už se výsledku dobereme nebo nikoli. Dospěl jsem také k faktu, že je velice důležité naučit se rozpoznávat situace, kdy svým snažením přesahují hranice, které mi byly určeny.

Dalším výsledkem po tomto magisterském zamyšlení, které je zároveň zakončením mého studia divadelní fakulty, pro mě je, že je nutno dojít srovnání s realitou sebe sama. Ať už jsme hercem, kterému je k tvorbě potřeba klidu a stojatých vod nebo živlem, který hledat nikdy nepřestane. Pouze budeme-li stát ve světle pravdy sami vůči nám samotným, můžeme celoživotně obstát v tomto náročném divadelním světě. Jako takový pak můžeme hájit svou osobnost, svou práci a své tvůrčí zájmy. Aktivita. Pouze neustálým rozvíjením nejen svých profesních dovedností se můžeme stát váženými a velkými herci.

Jsem si plně vědom toho, že tato práce se snaží klást vysoké morální nároky. V kontextu toho může vyznívat naivně. Možná trapně kazatelsky. Stejně tak si jsem vědom i toho, že dostat cílů, které si touto prací vytyčuji, ve smyslu přístupu k práci a i ke mně samotnému, nebude jednoduché, a že se mi to možná ani nepodaří. Faktem ale zůstává, že nízké cíle si kladou nízcí lidé. Nepovažuji se za člověka nijak vysokého, ale být jím, bych si přál.

„Uvádím všechny tyto své vzpomínky také proto, abych ukázal mladým hercům, jak důležité je pro nás vstřebávat co nejvíce krásných silných dojmů. Umělec se musí dívat (a nejenom se dívat, ale i umět vidět) na krásno ve všech oborech svého i cizího umění a života. Potřebuje dojmy z dobrých představení a z dobrých herců, koncertů, museí, cest, z pěkných obrazů všech směrů od nejlevějších po nejpravější, poněvadž nikdo neví, co vzruší jeho duši a odhalí skryté tvůrčí podněty.“¹⁷

¹⁷ STANISLAVSKIJ, K. S. Můj život v umění. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1946. 29s. Publikace č. 171

9 Seznam použité literatury

9.1 Knižní publikace a odborné práce

BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. 44s ISBN 978-80-7331-403-3

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přel. Josef Pospíšil. 1. vydání originálu: 1770. Praha : Votobia, 1997.

DONELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Přel. Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007

STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1946. 315s. Publikace č. 171

HAVLÍNEK, Tomáš. *Talent jakožto důležitá složka hereckého projevu a možnosti jeho kultivace*. Diplomová práce. Praha : DAMU, 2016

9.2 Internetové zdroje

Wikipedia.cz [online]. © 2017 [cit. 2017-10-05]. Osobnost. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Osobnost>>

Wikipedia.cz [online]. © 2017 [cit. 2017-10-05]. Osobnost podle Freuda. Dostupné z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Osobnost#Osobnost_podle_S._Freuda>

Wikipedia.cz [online]. © 2016 [cit. 2016-10-08]. Polyhistor. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Polyhistor>>