

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra činoherního divadla

Obor herectví

**MAGISTERSKÁ PRÁCE**

**Autentičnost a pravdivost hereckého projevu**

Vladimír Pokorný

**Vedoucí práce: MgA. Jan Nebeský**

**Oponent práce: MgA. Jaroslava Šiktancová, Ph.D.**

**Datum obhajoby: 11.6.2017**

**Přidělovaný akademický titul: MgA.**

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

**MASTER'S THESIS**

**Authenticity and veracity of actors' utterance**

**Vladimír Pokorný**

**Supervisor: MgA. Jan Nebeský**

**Opponent: MgA. Jaroslava Šiktancová, Ph.D.**

**Date of Defence: 11.6.2018**

**Academic Degree: MgA.**

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

**Autentičnost a pravdivost hereckého projevu**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

Vladimír Pokorný

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Poděkování**

Rád bych na tomto místě poděkoval pedagogům, s kterými jsem se na DAMU potkal, a kteří se mi věnovali. Zejména pak Petře Špalkové, Ladislavu Mrkvičkovi, Marii Štípkové a Danu Špinarovi, za to, že mě seznámili s tím, co to je herectví. Dále pak Janu Nebeskému, za cenné rady, jak v průběhu studia, tak při vedení mé postupové i diplomové práce. A v neposlední řadě patří poděkování vedoucí našeho ročníku prof. Darje Ullrichové. Závěrem bych chtěl poděkovat hlavním sponzorům mých studií na DAMU, jimiž jsou moji rodiče.



## **Abstrakt**

### **Autentičnost a pravdivost hereckého projevu**

Diplomová práce se zabývá problematikou autentičnosti a pravdivosti hereckého projevu při tvorbě postav v různých žánrech. Autor se v první části opírá o vybranou, odbornou literaturu, jejíž prostřednictvím nás seznamuje s tím, jak je teoreticky možné autentičnosti a pravdivosti hereckého projevu dosáhnout podle různých, všeobecně uznávaných postupů při práci na tvorbě postavy. V druhé části staví tyto teoretické poznatky do konfrontace se svojí vlastní zkušeností začínajícího herce a na absolventských inscenacích se nám snaží přiblížit, jak v různých inscenacích a různých žánrech hledá autentičnost a pravdivost při práci na svých postavách, které ztvárnil v posledním roce studia v divadle Disk.

**Klíčová slova:** Autentičnost, pravdivost, stylizace, tvorba postavy, herectví, činohra, divadlo.

## **Abstract**

### **Authenticity and veracity of actors's utterance**

The master theses is concerned with the authenticity and veracity of actors's utterance during the creation of characters from different genres. In the first part, the author relies on selected technical literature, through which we get acquainted with the ways actors can theoretically achieve the authenticity and veracity of their utterance using different well-known approaches to create the character. In the second part the theoretical knowledge is confronted with the author's personal experience as a starting actor. The absolvent productions are used to demonstrate the author's search for authenticity and veracity in different productions and genres during his work on the characters he embodied in the Disk theatre in the final year of his studies.

**Key words:** Authenticity, veracity, stylization, creation of character, acting, drama, theatre.

## Obsah

1. Úvod	1
2. Autentičnost, pravdivost a stylizace	2
2.1. Stanovení pojmů	2
2.2. Stylizace umělá a stylizace přirozená	3
2.3. Pravda na scéně	4
2.4. Autentické jednání	7
2.5. Stylizace podle Stanislavského a stylizace podle Brechta	8
2.6. Herec a jeho promítnutí do postavy	8
3. Tvorba postavy	9
3.1. Stanislavský	10
3.1.1. Představivost	11
3.1.2. Svalové napětí	12
3.1.3. Části a úkoly	12
3.1.4. Přizpůsobování	13
3.1.5. Čtvrtá stěna a monolog	14
3.2. Mejerchold	14
3.3. Psychologické gesto a hercův cíl	17
3.4. Postava podle Brechtova epického divadla	19
3.5. Battlefield	21
4. Studium na DAMU a práce ve školním divadle DISK	23
4.1. Přejít z učebny do Disku	23
4.2 Šatov a naše Diskové běsi_	24
4.2.1. Práce s kostýmem a se scénou	27

4.2.2. Reprízování	28
4.2.3. Shrnutí Běsů	28
4.3. Žranice	29
4.4. Rozdíl práce na postavě Henryho a na postavě Šatova	32
4.5. Törless	33
4.6. Skleněný strop	34
5. Závěr	37
6. Zdroje	38
6.1. Použitá literatura	38
6.2. Internetové zdroje	38

## 1. Úvod

Tuto práci si chci rozdělit na dvě části. V té první bych rád pouvažoval nad vybraným tématem a odkázal se i na některé publikace, které se ho podle mě týkají. Pouvažoval bych v ní nad rozdílností tvorby postavy v různých žánrech a nad rozdílnými hereckými přístupy a metodami používanými při tvorbě postavy. A pokusím se v ní přiblížit můj pohled na toto téma.

V části druhé se pokusím tyto úvahy konfrontovat s postavami a pracemi, které jsem ztvárnil v průběhu studia na DAMU a zejména pak s absolventskými pracemi v divadle Disk. Budu také mluvit o práci na postavě při tvorbě autorských textů a dramatinací a pokusím se vysvětlit, kde spatřuji výhody a kde zase úskalí oproti práci na pevném, klasickém textu. V tomto ohledu mi budou velmi nápomocné všechny naše absolventské inscenace, protože všechny spadají do kategorie dramatinace prózy, případně autorská hra. Budu se vracet i ke své postupové práci, kde jsem psal o křeči a tenzi; a o povolení a uvolnění. Zastavím se i u toho, jak mě ovlivňuje různý režijní postup a přístup při tvorbě postavy a při práci na inscenaci. Ve druhé části budu psát i o rozdílech tvorby ve školním/studentském prostředí a prostředí profesionálním, s kterým mám sice podstatně méně zkušeností, nicméně i tak si tu o něm dovolím promluvit.

Závěrem úvodu chci jen poukázat na to, že zejména v druhé části se často dostanu k velmi osobním tématům a vztahům, a proto prosím čtenáře mé práce za pochopení určité korektnosti a tedy možná ne stoprocentní upřímnosti, která plyne z veřejné povahy této práce.

## **2. Autentičnost, pravdivost a stylizace**

Pokusím se prozkoumat autentičnost a pravdivost jako nezbytnou součást divadelní postavy. Pokud budu mluvit o autentičnosti v divadle, nemůžu se vyhnout ani stylizaci, protože cokoli, co na jevišti děláme je bezpochyby stylizace. Budu se tedy zabývat tím, jak nalézt autentičnost a pravdivost v různých podobách divadelní stylizace. Začnu tím, že vysvětlím tyto pojmy v širším slova smyslu tak, jak je najdeme v různých slovnících.

### **2.1. Stanovení pojmů**

Autentičnost – podle internetového slovníku můžeme autentičnost definovat jako původnost, originalitu, pravost, hodnověrnost.[1] Všechna tato přirovnání poměrně přesně popisují autentičnost, o kterou nám jde.

Jinak a pro naše účely možná i přesněji ji definuje internetový slovník artslexikon - Autentičností se rozumí opravdovost člověka, jeho schopnost být sám sebou, věřit si a plně se přijmout.[2] Vztahuje jí totiž k člověku a my jí takto můžeme přijmout jako jeden z pilířů při tvorbě postavy. Protože přesně takto se herec musí cítit ve vztahu k postavě ve chvíli, kdy se mu podařilo ji dotvořit.

Pravdivost je shoda tvrzení se skutečností.[3] Pravda může být absolutní – neměnná nebo relativní, může být objektivní, nebo subjektivní. Vzhledem k tomu, že naše schopnosti popsat realitu jsou omezené, budu mluvit spíš o pravdě relativní a i když můžeme polemizovat o tom, jestli může být divadlo objektivní, myslím si, že se budeme spíš bavit o pravdě subjektivní.

[1] <http://synonymus.cz/autenticnost-973/>

[2] <http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Autenticita>

[3] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Pravda>

A nakonec stylizace. Stylizace je osobitý způsob zjednodušeného zobrazení osoby nebo předmětu, v němž se naopak zdůrazňují jeho charakteristické rysy.[4]

## **2.2. Stylizace umělá a stylizace přirozená**

Cokoli, co děláme na jevišti je stylizované, proto musíme dbát na to, abychom neztratili na autentičnosti a aby divák přistoupil na způsob stylizace, který mu předkládáme. Nejsnazší hledání autentičnosti naší stylizace je bezpochyby u realismu a naturalismu. Vzhledem k tomu, že tyto žánry se snaží co nejpřesněji napodobit opravdové lidské jednání, tak se tato stylizace pohybuje jen v těch rovinách, v kterých se člověk pohybuje každodenně. Složitější je to u žánrů uchylujících se ke stylizaci, která se od běžného chování odklání a nahrazuje, mění, či přehání klasické výrazové prostředky.

Stylizace je něco vědomě dotvářeného, proto za ní musíme spatřovat určitý konkrétní cíl a musíme rozumět tomu, proč v naší zvolené formě stylizace jednáme tak, jak jednáme. Jako herci můžeme použít například tanec, nebo jinou formu stylizovaného pohybu k tomu, abychom vyjádřili to, co chceme říct, nicméně nesmíme sklouznout k umělé stylizaci. To znamená, že nesmíme sklouznout pouze k mechanickému odkrokování nacvičených figur, které nám předepisuje choreografie, ale naopak všechny pohyby a gesta, která takto použijeme, musí naprosto jasně vycházet ze situace, v níž se nacházíme a z rozpoložení, které jako postava prožíváme. Pokud se nám tato stylizace podaří správně použít, může divákovi rychle ukázat vztah naší postavy k postavě, s níž se setkáváme, můžeme mu naznačit, v jakém prostředí jsme a také co se třeba stalo předtím. Situaci tedy nemusíme začínat od jejího faktického začátku, ale můžeme začít třeba na jejím vrcholu případně i na konci a odehrát jen její část. Jediné co k tomu potřebujeme, je zvolit správné prostředky které divákovi pomůžou pochopit, co se děje kolem.

*„Stylizace chování v životě vychází vždycky z nějakého vztahu k přijatým konvencím.“ [5]*

[4] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Stylizace>

[5] VOSTRÝ, Jaroslav, 2014, *O hercích a herectví. Druhé, rozšířené vydání*. Praha: KANT. s.57

Pokud chceme stavět stylizaci proti přirozenosti, můžeme mluvit pouze o umělé stylizaci, protože správná stylizace je ta, která je přirozená. Nicméně můžeme si pro správnou stylizaci vypůjčit i stylizaci umělou: Když jsem ve druhém ročníku hrál Mořice v *Probouzení jara*, tak jsem si něco takového mohl dovolit. Mořic jako zakřiknutý chlapec, který je tak trochu odstrčený stranou od ostatních se snaží nějak dosáhnout toho, že si ho někdo všimne. Toho se pokouší dosáhnout například i tím, že se snaží napodobovat svého vyspělejšího kamaráda Melchiora, nicméně se mu to nikdy nepovede. Když jsem se snažil o to, abych to správně zahrál, došel jsem k tomu, že póza, do které se Mořic při napodobování Melchiora staví, musí být umělá a neuvěřitelná, nicméně musí to být za postavu a ne za mě jako za herce. Chci tím říct, že stejně jako my, když se pokoušíme hrát a sklouzneme k umělé stylizaci, která nevypadá přirozeně, a tedy nefunguje, tak i naše postavy mohou k této umělé stylizaci sklouznout a stejně jako my v ní vypadat nepřirozeně. Úkolem herce potom je, aby bylo zřetelné, že do této situace upadla postava a nikoliv on.

Při hledání vhodné stylizace postavy nám mohou výrazně pomoci různé archetypy, které při správném použití mohou přinést potřebnou dávku komičnosti, případně srozumitelnosti postav. Jak víme z *comédie dell'arte*, existuje několik základních archetypů, o které se můžeme opřít, a dá se s nimi nekonečně variovat. Archetyp je vlastně takový pravzor, postava, která je prověřená tradicí a při správném použití nás nemůže zklamat.

### **2.3. Pravda na scéně**

Hledání pravdy na scéně je velmi složité protože si uvědomujeme existenci lži, již se nechceme dopustit, nicméně právě to, že si ji uvědomujeme, nás vzdaluje od pravdy. To, že se vědomě snažíme nedopustit se na jevišti lži, v nás automaticky určitou podobu lži probouzí, a proto se musíme opřít o víru. Stanislavský píše: *„Pravda na scéně je to, čemu upřímně věříme jak ve svém vlastním nitru, tak v duši našich spoluhráčů. Pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy. Nemohou existovat jedna bez druhé a bez nich nemůže být ani prožívání ani tvůrčí práce. Všecko na scéně musí být přesvědčující jak pro herce samého, tak pro jeho partnery, i pro přihlížející diváky. (...) Každý okamžik*

*našeho pobytu na scéně musí být pečetěn vírou v opravdovost prožívaného citu a v opravdovost předváděného jednání*"[6] Musíme se tedy vyhnout tomu, abychom na jevišti předstírali a opřít se o partnera a o víru v to, co na jevišti děláme. Když se při zkoušení setkáme se lží, není nutné se na ní hned dívat špatně, můžeme jí využít jako prostředek k tomu, jak se jí příště vyvarovat a dobrat se tak pravdy: „*Pravdy je zapotřebí na scéně potud, pokud je jí možno upřímně věřit, pokud pomáhá k přesvědčení sebe sama i partnera ve hře a k vyplnění vytyčeného tvůrčího úkolu.*

*Také ze lži je možno mnoho vytěžit, díváme-li se na ni rozumně. Lež jako ladička udává, co herec nesmí dělat. Žádné neštěstí, jestliže se na chvíli zmýlíme a přejdeme do přetvářky. Důležité je, aby v tu chvíli nás ladička lži upozornila na překročení hranic správného, to jest pravdy, důležité je, aby nám v okamžiku pochybení ukázala správnou cestu. Za těch podmínek může být chvilkové sejítí na scestí přetvářky herci dokonale ku prospěchu, ukazujíc mu hranici, kterou nesmí překročit.*

*Takový proces sebekontroly je při tvůrčí práci nezbytný. Ale to nestačí – musí být nepřetržitý.*"[7]

Přítomnost herce na jevišti vyžaduje neustálé soustředění a energii prostupující hercovo jednání. Herec se nikdy nesmí zastavit na místě, které mu režisér určí a prostě stát. Neustálé drobné pohyby, aktivní postoj a další prostředky jsou způsobem, jak si herec udrží přítomnost v situaci (i když zrovna nemluví a pozornost diváka je upřena jinam) a zachová tak pravdivost postavy v divákově vnímání. Musí si v sobě neustále udržovat život postavy a vyjadřovat co si postava zrovna myslí. I když si postava nemyslí nic, tak to nesmí být tak, že si ani herec nemyslí nic. Hraje to, že si postava nic nemyslí, ale tím je v postavě aktivní.

[6] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 204

[7] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 209

Základním pilířem hercovi uvěřitelnosti na jevišti je to, že sám věří tomu, co tam dělá a vychází ze své vlastní víry. Pokud herec nevěří tomu, co sám dělá, nebude mu věřit ani publikum. „*Obsahem tvé tvůrčí práce nemůže být to, čemu sám nevěříš, co pokládáš za nepravdivé. (...) Nejsnáze lze najít nebo vyvolat pocit pravdy a víry v tělesné oblasti, v malých, prostých fyzických úkonech a dějstvích.*“[8]

Herec, aby dosáhl pravdivosti, nikdy nesmí začít tím, že přemýšlí nad tím, jak bude jeho jednání působit na diváka. Musí v sobě nejprve objevit body, o které se může opřít a jimiž si je jistý a teprve když se mu podaří vybudovat si určitou kontinuitu mezi těmito body a spojit je do (pro něj) funkčnímu celku, může vše začít upravovat tak, jak si představuje, že by to mělo být předvedeno divákovi. Tyto nalezené opory mu však pomohou v tom, aby se měl od čeho odrazit, aby sám svému jednání věřil, a usměrní jeho energii správným směrem.

Nemyslím si, že je dobrý přístup pokoušet se napodobit výkon jiného herce, který nám v duchu připomíná situaci, již máme vytvořit, a o kterém si myslíme, že by byl v ten moment přesný. Každý herec má rozdílné vnímání a není možné přesně napodobit jednání někoho jiného. Proto si myslím, že při hledání pravdivosti našeho jednání je nutné se takovými příkladům vyhnout, nebo se jimi nechat jen atmosféricky inspirovat.

Pravdivost je v detailech, když nejsou uvěřitelné drobné věci, boří to celkovou uvěřitelnost postavy.

[8] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 210

## 2.4. Autentické jednání

Pokud má být naše jednání na jevišti pravdivé, nesmíme zapomenout na jeho přirozenost. Pokud divák neuvěří, že jednáme přirozeně, neuvěří ani naší stylizaci a nepřistoupí na naši "hru". Ve zvolené formě stylizace si musíme najít prvky, které budou pro diváka autentické a které podpoří iluzi, kterou se pokoušíme vytvořit. K tomu nám nejlépe poslouží různé variace konvenčních gest, případně jiné obecně vnímané stereotypy, které divákovi napoví, co se mu snažíme sdělit. Například pokud se pokoušíme vytvořit třeba vojáka, tak ať je jakýkoliv, tak musíme do jeho gest zahrnout nějakou podobu konvenčního gesta, podle které divák okamžitě rozpozná, že jde o vojáka. Pokud je toto gesto dostatečně silné a přesné (například pevný postoj a vojenská chůze) může být voják oblečen klidně do ženských šatů a vyšívát, ale divák přijme to, že je to voják a iluze bude fungovat.

Problém může nastat ve chvíli, kdy se snažíme vytvořit gesto, které v různých generacích funguje jinak. *"(...) Podobné je to i s chápáním přirozenosti či nepřirozenosti nejenom v herectví, ale i v každodenním životě. Konvence chování, jimiž se řídily starší generace, připadají mladé generaci nepochopitelné obvykle právě proto, že se podle ní vyznačují nápadným nedostatkem přirozenosti. Obsah pojmu přirozenost se zkrátka mění se změnou dobového cítění a s ním se proměňují způsoby stylizace."*[9]

Ve chvíli, kdy se pro nějakou stylizaci rozhodneme, musíme jí striktně dodržovat. Jakékoliv nepřirozené a nevymotivované vybočení z ní nám bude bořit iluzi, kterou se pokoušíme vytvořit.

[9] VOSTRÝ, Jaroslav, 2014, *O hercích a herectví. Druhé, rozšířené vydání*. Praha: KANT. s.57

## **2.5. Stylizace podle Stanislavského a stylizace podle Brechta**

V této podkapitole bych rád v rychlosti shrnul, jak stylizovat postavu podle těchto dvou teorií, nicméně k tvorbě postavy podle nich se vrátím ještě v kapitole 3.

Herec tvořící postavu podle Stanislavského metody se snaží představit si na místě diváka tzv. „čtvrtou stěnu“ a jednat tak, jako by tam divák vůbec nebyl a on skutečně prožíval to, co se tam děje. Tato stylizace se snaží o to, aby herec splynul s postavou a aby si divák spolu s ní prožil to, co se jí děje. Tato stylizace je velmi složitá, protože jakékoli vypadnutí z postavy je hodně vidět a je třeba, aby herec nikdy nepřiznal, že je hercem, nýbrž aby diváka přesvědčil, že je doopravdy postavou.

Pokud pracujeme podle Brechtova modelu, snažíme se o něco jiného. Herec je v tomto případě něčím jako demonstrátorem a obrací se k publiku, které bere do hry a nijak se ho nesnaží přesvědčovat o tom, že by o něm nevěděl. Herec situaci neprožívá, nicméně staví se k postavě i situaci s konkrétním, vlastním názorem, skrz který divákovi sděluje, co se děje. Herec si může dovolit se postavě vysmívat, uznávat jí, prostě myslet si o ní cokoli. Může se díky tomu výrazně (například tělesně) stylizovat. Herec totiž ví, co se stane (a divák ví, že to herec ví) a předvádí divákovi to, že postava to neví. Ten podstatný rozdíl oproti Stanislavského metodě je právě v této skutečnosti, protože herec hrající podle Stanislavského je postavou a tedy i on musí hrát tak, jako by nevěděl, co se stane.

## **2.6. Herec a jeho promítnutí do postavy**

Jsou herci, kteří na jevišti vystupují více či méně jako v civilu a často v chování jejich postav rozpoznáváme přesně je samé. Jiní herci naopak při vstupu na jeviště a při tvorbě postavy vystupují velmi odlišně oproti tomu, jací jsou ve skutečnosti a jejich řešení situací se zásadně liší od jejich běžného vystupování. Myslím si, že pro herce prvního typu musí být mnohem složitější stylizovat se do postav, které se od nich výrazně liší svými psychofyzickými vlastnostmi. Osobně

si myslím, že jsem spíš ten druhý typ a proto se je mi příjemnější pracovat s postavami, které mi nejsou moc podobné a na které tedy dokážu snadněji pohlédnout z venku a udělat si o nich objektivnější, kritičtější představu a nemám takovou potřebu si je obhajovat. Ale zpět k tématu, jak říká Vostrý – *“Materiálem herectví je přece chování související s individuálními předpoklady jistého zevnějšku. V jeho rámci se původní zjev může příslušným způsobem ozvláštňovat až deformovat, ale při stylizaci hereckého projevu v postavě využívat jako takový.”*[10]

Herec nikdy nesmí zapomenout na to, jak působí a musí to využít pro svou postavu. Buď tím, že konkrétní vlastnosti vědomě podpoří, nebo tím, že půjde proti nim a bude hrát tak, aby byl pro diváka přirozený. Druhý způsob vyžaduje větší míru stylizace (z pohledu herce), protože je třeba jít proti své přirozenosti a vyrovnat se s jinými psychofyzickými vlastnostmi, než které známe.

### **3. Tvorba postavy**

V této kapitole bych se chtěl zaměřit na tvorbu postavy podle různých přístupů a pokusit se přiblížit, jak tyto přístupy chápu já. Budu se opírat zejména o čtyři knihy, které jsou pro mě v tomto směru zásadní a to: Stanislavského *Moje výchova k herectví*, Čechovova kniha *O herecké technice*, Brechtovy *Myšlenky* a Brookův *Prázdný prostor*

[10] VOSTRÝ, Jaroslav, 2014, *O hercích a herectví. Druhé, rozšířené vydání*. Praha: KANT. s. 66

### 3.1. Stanislavský

Zmínit zde a začít Stanislavského metodou mi přijde důležité proto, že Stanislavský položil základy moderního herectví, jak ho vnímáme dnes a i na DAMU jsme začínali studium právě s ním. Zároveň je Stanislavský poměrně zásadní pro moji práci proto, že své žáky vedl zejména k autentickému a pravdivému jednání. Skrz svá cvičení se snaží dosáhnout organičnosti herce na jevišti a jeho neustálé přítomnosti...

*"Samo slovo „drama“ označuje ve starověkém jazyce „probíhající činnost“. (...) A tak inscenace dramatu znamená před našima očima probíhající dění, jehož je herec jednajícím osobou."* [11] Jinak řečeno, herec musí mít na jevišti neustále cíl, jehož chce dosáhnout a svým jednáním k němu směřovat. I když zrovna není v centru dění musí jednat tak, aby byl jako postava aktivní a nevypadával ze situace.

Stanislavský dává velký důraz na vnitřní prožívání a vnitřní motivace postav. Vnitřní příčiny, pohnutky a okolnosti motivují vnější a vnější musí vyprovokovat aktivitu vnitřních, což by si herec měl uvědomovat. Z těchto vnitřních motivací odvozuje tzv. „magické kdyby“, které bezprostředně vyvolává jednání. Jakmile si řekneme, co kdyby se stalo toto... Hned nás napadne to by vedlo k tomuto... Což by znamenalo tamto atd. *"(...) Probouzí herce k vnitřní i vnější aktivitě a také toho dociluje nenásilným, přirozeným pochodem."*[12] Herec si tak pomůže k přirozenějšímu vyvolání emocí a nemusí je ze sebe tlačit silou.

[11] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 60

[12] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 73

### 3.1.1. Představivost

Představivost je jedním z nejdůležitějších faktorů při práci na roli. Osobně mi vždy nejvíc pomůže, když se mi podaří přirovnat si postavu k někomu koho znám, případně když jdu po ulici a všimnu si někoho, kdo se pohybuje, mluví, nebo se jinak vyjadřuje způsobem, jaký si myslím, že by mohl sedět k mojí postavě. V tu chvíli mám konkrétní inspiraci, od níž se mohu odrazit a výrazně mi to pomůže při práci na gestech postavy a na celkové představě o ní. Není jednoduché správně si uložit do paměti to, co zrovna vidím a podržet si to před očima dost dlouho a správně, aby to probudilo mé vlastní emoce a představy.

*"Jakýkoliv výplod naší představivosti musí být zdůvodněn a pevně vytyčen. Otázky: kdo, kdy, kde, proč, nač, jak, jež si klademe, abychom probudili svou představivost, pomáhají nám vytvářet stále určitější obraz smyšleného, vysněného života. Bývají ovšem případy, kdy se vytváří sám – intuicí."* [13]

Nemůžeme se ale spolehnout na to, že se všechny podněty, jež potřebujeme, dostaví samy, musíme jim pomoci představováním. Pokud na jevišti jednáme bez představivosti, dostaví se mechanické, nic neříkající gesto, které ani my sami nevíme, kde se objevilo a jeho konkrétní smysl nám uniká. *"I když jsou tvůrčí představy nezávislé a mění se samy o sobě, nesmíte si při práci na roli myslet, že k vám přijdou zcela hotové a dokonalé. Nepřijdou. K jejich zdokonalení, k tomu, aby dosáhly výraznosti, která by vás uspokojovala, bude zapotřebí vaší aktivní spolupráce. (...) Musíte jim klást otázky, jako byste se ptali přítele. Někdy jim musíte dávat jasné příkazy. Tím, jak se budou pod vlivem vašich otázek a příkazů měnit, dají vám odpovědi, které uvidíte svým vlastním zrakem."* [14]

Tvůrčí představivost nám umožňuje vyjádřit vlastní interpretaci postavy, kterou zobrazujeme, umožňuje nám do ní promítnout vlastní myšlenky a pocity a vyjádřit konkrétní stanovisko, jež k ní zaujímáme.

[13] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 112

[14] ČECHOV, Michail; *Hercova cesta O herecké technice*. KANT. Praha, 2017. s. 153

### 3.1.2. Svalové napětí

Toto téma je pro mě závažné proto, že se svalovým napětím („křeč“) jsem se potýkal po celou dobu studia a stále si s ním občas nevím rady. Jde o to, že když mám pocit, že nedokážu něco naplnit, tak se pokouším dotlačit se do emoce fyzicky, což vede k tomu, že se fyzicky zablokuji a nejsem schopný pokračovat. V průběhu studií jsem na křeč pravidelně narážel a myslím si, že jsem se naučil ji rozpoznat a ve spoustě případů i odbourat. Nejdůležitější pro mě je neztratit kontrolu nad emocí a nenechat ji, aby mi přerostla přes hlavu a ovládala mě. Zároveň vím, že když se dostanu do křeče, tak nemám správně vymotivované jednání, které jí předchází.

*"Člověk spoutaný křečovitým přepětím celého těla se nemůže cítit svobodně a není s to žít na scéně přirozeným životem."* [15] Stanislavský mluví o tom, že je důležité pořád mít kontrolu nad sebou samým a zautomatizovat si mechanické povolení svalů ve chvíli, kdy cítíme, že by mohlo dojít ke křeči. V podstatě stejným způsobem se to pokouším řešit i já a myslím si, že jsem tento problém z velké části odboural.

### 3.1.3. Části a úkoly

Při práci na postavě je důležité rozdělit si práci na menší části. Jaká je postava obecně se dozvíme poměrně rychle, potom se ale musíme dostat k tomu, jak jedná v jednotlivých situacích. Nejdříve je dobré si říct, bez kterých částí by postava nemohla existovat a na ty se zaměřit, správně je uchopit a pak se o ně opřít. Můžeme třeba vycházet jen z toho, co se v situaci děje a na chvíli zapomenout, co všechno ostatní už o postavě víme. Pomůže nám to s jednotlivými replikami a motivacemi v situaci a může nám to naznačit směr, kterým se s postavou budeme ubírat. Potom můžeme postupovat k méně a méně důležitým částem. Nesmíme ale dopustit, aby nám role zůstala takto rozdělená.

[15] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 176

Po prozkoumání všech částí jí musíme zase poslepat dohromady, protože bude fungovat jedině v případě, že bude jeden celek. Musíme jí propojit napříč situacemi. *"Rozbitá socha a ani na kousky rozřezaný obraz nepůsobí jako umělecké dílo, byť i byly jednotlivé části sebekrásnější."*[16]

### 3.1.4. Přizpůsobení

Při vzájemném styku postav na jevišti se musíme přizpůsobovat okolnostem, které nám druhá osoba, nebo prostředí nabízí a to jak při zkoušení tak na reprízách. Musíme v sobě udržovat vnitřní aktivitu a soustředění a díky dokonalé znalosti postavy se pokoušet na jednotlivé podněty správně reagovat. Nesmíme se upnout k tomu, že je nějaká věc přesně nazkoušená, protože pak se nám stane, že kolega bude hrát trochu jinak, nebo rekvizita bude na jiném místě a nedokážeme správně zareagovat a zboříme si celkový koncept situace. Nesmíme v situaci jednat mechanicky, musíme být její součástí a hrát jí tady a teď, jinak se nám z ní vytratí život. Musíme se také přizpůsobovat publiku. Zejména při komedii musíme cítit, jak publikum reaguje a přizpůsobit tomu tempo-rytmus situace. Nenechat se vykolejit reakcí publika, počkat si na pointu a správně jí odehrát atd. Stejná situace bude na podruhé na publikum působit jinak. Musíme publikum neustále vnímat, rozpoznat co a kdy ho dostane tam, kde ho chceme mít a podle toho přizpůsobit naše hraní. Jinak nám bude reagovat zájezd z domova pro seniory a jinak třeba klub mladého diváka. Nikdy nesmíme zapomenout na logiku věci. Ať se v situaci stane cokoli, musíme si být vědomi toho, co chceme říct a nesmíme narušit celkový koncept situace ani postav, abychom neztratili myšlenku ani význam a mohli přirozeně navázat. *"Logika a důslednost se projevují ve fysickém dění; vytvářejí v něm pořádek, souvislost, smysl a přispívají k opravdovosti, produktivnosti a účelnosti jednání."* [17]

[16] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 184

[17] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 219

### 3.1.5 Čtvrtá stěna a monolog

Stanislavský přichází s termínem „čtvrtá stěna“, který představuje pomyslnou stěnu, kterou si má herec představit místo diváků a hrát tak, jako by tam diváci nebyli. Vždycky jsem přemýšlel a dodnes mi není jasné, jak má herec podle této metody pracovat s monologem. Při dialogu, nebo dialogickém monologu je to jasné, nicméně klasický monolog považuji za jakousi komunikaci s divákem, komentář apod. Nicméně čtvrtá stěna nám v tomto způsobu, jak přistupovat k monologu brání. Pokud by měl být monolog hlasitě vedený sám k sobě, tak potom porušuje naturalistické pojetí Stanislavského metody, protože takhle k sobě mluví jen málokdo. Dokážu si tedy představit, jak bych podle Stanislavského metody pracoval třeba na Ibsenovi, který monolog neuznává, nedovedu si ale představit jak bych to udělal třeba u Shakespeara tak, abych splňoval všechna pravidla.

V souvislosti se Stanislavského metodou je potřeba zdůraznit „prožívání“, na které sám Stanislavský klade velký důraz. *„Není opravdového umění bez prožívání. Pravé umění začíná proto tam, kde se citu dostává jeho práva. Řemeslo začíná tam, kde ustává tvůrčí prožívání, nebo umělecké představování jeho výsledků.“*[18]

### 3.2. Mejerchold

Tvorbu postavy podle Stanislavského metody by si podle mého názoru měl osvojit každý herec a vzít jí jako základ pro svoji práci na postavě. Je totiž zásadní pro pravdivost a autentičnost herce na jevišti. Není ovšem nutné se jí křečovitě, za každou cenu držet. Stanislavského metoda svádí k realismu a naturalismu, který v největší míře najdeme při tvorbě filmových postav. Při práci v divadle si můžeme mnohem víc pohrávat s divadelnějšími prostředky a divák při správném zpracování ocení naši práci stejně, možná i víc. V divadle nemůžeme dosáhnout stejných výsledků jako ve filmu, kde se nám nabízí

[18]STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946. s. 70

mnohem víc technologických prostředků a divák zvyklý na realismus z filmu nebude nikdy úplně spokojený. Ale při tvorbě v divadle můžeme zajít i do velmi stylizovaných poloh, obracet se k divákům a vytvořit postavu, jejíž fyzické vlastnosti a předpoklady jsou odlišné od našich vlastních. Mejerchold, který se (i když Stanislavského uznává) od Stanislavského často odvrací, říká něco podobného. *"Základní potíží divadelního umění spočívá v tom, že herec je současně organizátorem, iniciátorem a řídicí silou, jeho výkon je však nadto určován materiálem jeho vlastního těla. Tento materiál a herec, který s ním pracuje, jsou nerozlučitelně spojeni.*

*Odtud vyplývá většina potíží. Tak například Othello rdousí Desdemonu, a herec, ačkoliv stupňuje maximálně výjev žárlivosti, neustále se musí kontrolovat, musí se ovládat, protože jinak by Desdemonu zardousil... Biomechanika dává herci možnost, aby svůj výkon plně ovládal a řídil, našel správný kontakt s hledištěm i s partnery, uvažoval o perspektivě úlohy. (...) Ať se sebevíce poddáme citu, musíme stále naslouchat, jak reaguje hlediště (...) Rozhodující je tu cit pro míru.(...) Nemáte sebemenší právo vžít se do role natolik, abyste zapomněli na sebe a na diváka."* [19]

Mejerchold odmítá Stanislavského absolutní scénickou iluzi, považuje ji za přežitek. Říká, že divadelní umění stojí na principech, které znemožňují, aby zcela splynulo s opravdovou skutečností. Říkal, že dobrý herec může zahrát v podstatě cokoliv. Takže i když se při práci držel realismu, bylo to stylizované a s naturalismem to nemělo nic společného. Mejerchold se odkláněl od Stanislavského psychologické metody a vedl herce k tomu, aby měli a vědomě využívali „fyzicky dokonalé tělo“ a dokázali využít jeho mechanismy. Snažil se slovo nahrazovat pohybem a obrazem, co šlo udělat jinak, bez milosti škrтал. Byl přesvědčen, že pohyb se může stát základem smyslu slov a tvrdil, že správně zvolené a propracované pohyby mohou pomoci zpětně vyvolat určitou emoci. *"Hercův výkon musí být výrazný, založený na sportovním tréninku, akrobatické zručnosti. Herec si musí být stále vědom, že tvoří ve scénickém prostoru, a proto jeho umění musí o této skutečnosti více než uvažovat."* [20]

[19] MEJERCHOLD Vsevolod Emiljovič; *Moderní tvář divadla*. Československý spisovatel. Praha, 1962. s. 46,47

[20] MEJERCHOLD Vsevolod Emiljovi ; *Moderní tvář divadla*. Československý spisovatel. Praha, 1962. s. 40

Také často mluví o tom, jak je pro hercův konečný výkon zásadní hledišť a napojení na diváky, čímž částečně popírá Stanislavského „čtvrtou stěnu“ a princip, že herec hraje tak, jako by se mu vše dělo doopravdy a právě teď. "(...) vše, co jsme objevili během zkoušek, má provizorní ráz. Konečné prokreslení a zafixování všech detailů provede herec až v přímém kontaktu s hledištěm." [21] To si myslím, že je velmi důležité a pro opravdovost a přítomnost divadelního prožitku nezbytné. Nesmíme zapomenout alespoň částečně vnímat publikum a hlídat si jak a na co reaguje a podle toho dotvářet postavu a variovat s detaily i na místě.

Myslím si, že našemu divadlu i v současnosti chybí fyzicky dobře pracující herci. Autentičnost a pravdivost herce plyne hodně z jeho pohybu po scéně. Když je postava nějak fyzicky postižená, nebo nedokonalá, dokáže se do ní fyzicky dokonalejší (a tím myslím trénovaný a fyzicky šikovný) herec stylizovat a tento handicap zahrát. Nicméně fyzicky nedokonale procvičený herec nedokáže zahrát fyzickou dokonalost nikdy. Často se také setkávám s tím, že herci nedokážou například dát facku, nebo udeřit na jevišti tak, aby to vypadalo pravdivě, nedokážou nastudovat ani úplně jednoduchou taneční choreografii tak, aby v ní nedělali chyby a nedokonalé pohyby. Myslím si, že tento problém plyne z toho, že současní čeští režiséři nijak zvlášť nevyžadují, aby byli herci po této stránce dobře vybavení. Vždyť i na DAMU si můžeme povšimnout, že pohyb je brán, jako jedna z méně důležitých disciplín a z toho plyne, že pohybová vybavenost spousty studentů je nedostatečná. Když jsme v průběhu třetího ročníku vyjeli na studijní pobyt do MCHATu, bylo naprosto evidentní, jak je pohyb, jehož se nám dostává na DAMU nedostatečný a některé disciplíny, jako je třeba šerm, nejsou tak úplně v praxi používané a bylo by mnohem užitečnější, kdybychom prošli výukou jevištního zápasu, abychom se naučili jak dát facku, nebo jak kopat do někoho na zemi apod. a aby to nevypadalo naprosto nepřirozeně a směšně (což samozřejmě, stejně jako šerm, pomůže celkové koordinaci našeho těla, ale navíc nás to naučí i něco praktického, co se nám bude hodit). Chci tím jen říct, že není potřeba měnit program studia pohybu jako takový, ale podpořit v jeho stávající podobě jistou praktičnost a aktuálnost, abychom ho dokázali lépe zužitkovat do budoucna.

[21] MEJERCHOLD Vsevolod Emiljovič; *Moderní tvář divadla*. Československý spisovatel. Praha, 1962. s. 14

### 3.3. Psychologické gesto a hercův cíl

Jsou dvě možnosti jak proniknout k postavě, abychom si uvědomili, koho budeme na jevišti hrát. Jednou z nich je analytické myšlení, skrz které si postavu rozebereme a druhou je psychologické gesto (dále jen PG). Michail Čechov píše: K prozkoumání postavy "(...) můžete použít analytické myšlení, nebo PG. V prvním případě si vybíráte dlouhou a pracnou cestu, protože rozum, obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát." [22]

Psychologické gesto by mělo být jednoduché a jednoznačné. Mělo by přesně vystihnout postavu, na které pracujeme. Prostřednictvím tohoto gesta bychom měli být schopní proniknout do její psychiky a PG nám výrazně usnadní práci na ní. Pokud se nám rovnou nepodaří vystihnout celkové PG postavy (což se často stane) můžeme postupovat přes dílčí části, případně vytvořit si gesto jen pro jednu situaci a skrz to se dostat k celkovému gestu. Skutečná síla PG by měla být psychická, nemělo by nás limitovat fyzicky, mělo by povzbudit naši vůli, ale nikdy ho nesmíme provádět se zbytečným svalovým napětím, protože to by nás spíš oslabovalo.

"PG by mělo být co nejjednodušší, protože jeho úkolem je shrnout složitou psychiku postavy do přehledné formy. Zkoncentrovat ji do její podstaty. (...) Jakákoli neurčitost v něm vám ukáže, že to ještě není podstata, jádro psychiky postavy, na níž pracujete." [23] Pokud pracujeme na postavě jiným způsobem, můžeme si velmi snadno ověřit, jak na tom s postavou jsme a to tak, že si představíme co je její psychologické gesto a pokud se nám hned neobjeví v hlavě, je jasné, že jádro postavy nám ještě není známé.

[22] ČECHOV, Michail; *Hercova cesta O herecké technice*. KANT. Praha, 2017. s. 176

[23] ČECHOV, Michail; *Hercova cesta O herecké technice*. KANT. Praha, 2017. s. 179

Při práci na vytvoření PG se nesmíme bát vyjádřit k postavě určitý postoj a klidně ho z počátku přehnat až do lehké karikatury. Ubrat se dá vždycky. Nesmí nám bránit stud z toho, že budeme před kolegy vypadat směšně, to je součástí zkoušení a je potřeba dodat si kuráž a z počátku věci přehánět. *"To, co překáží hercově práci, je důsledkem buď nedostatečně vyvinutého těla, nebo osobních psychických vlastností, jako je rozpačitost, nedostatek sebedůvěry či obava, že zapůsobíte špatným dojmem (zvláště při první zkoušce)."* [24]

Ve chvíli kdy se nám podaří objevit PG, je potřeba, abychom zjistili, jak funguje v jednotlivých situacích a jak ve vztahu k ostatním postavám. Například Jago bude určitě jinak jednat s Othellem, před kterým se chová submisivně a podlézavě a jinak se svojí ženou Emilií, ke které se chová velmi dominantně a vulgárně. Vše ale musí zaštiťovat hlavní PG, které si herec zvolil, jen ho musí správně ohýbat a pokud se mu to nedaří, musí ho pozměnit. Každopádně při správně zvoleném PG by se tak stát nemělo. Je tedy důležité ujasnit si ke komu, nebo před kým děláme to, co děláme a to nám v tu chvíli pomůže správně uchopit naše PG v situaci. *"Nikdy nevíte, co děláte, pokud nemáte předem představu pro koho nebo pro co to děláte. Všechno, co herec „dělá“, musí dělat pro něco nebo pro někoho. Herec nemůže jednat nikdy bez cíle. Ten cíl může být reálný nebo imaginární, konkrétní nebo abstraktní, ale neporušitelné první pravidlo zní, že tady za všech okolností a bez výjimky musí být."* [25]

Declan Donnellan ve své knize Herec a jeho cíl mluví o tom, že veškeré herecké jednání musí být zacílené, s tím že cílem je nějaký reálný nebo abstraktní podnět, který se nachází mimo herce, v měřitelné vzdálenosti od něj. Mluví o tom, že cíl musí být konkrétní, aktivní a musí se proměňovat a hlavně říká, že vždycky tu nějaký cíl je. To znamená, že herec vždycky musí najít něco, k čemu se bude vztahovat a to něco tam pokaždé je, i kdyby to měl být on sám nebo publikum. *"Život musí přijímat něco zvenčí, něco mimo sebe, aby mohl přežít."*

[24] ČECHOV, Michail; *Hercova cesta O herecké technice*. KANT. Praha, 2017. s. 215

[25] DONNELLAN, Declan; *Herec a jeho cíl*. BRKOLA. Praha, 2007. s. 25

*Hercům dodává potravu a energii to, co vidí v okolním světě. (...) živí nás nejenom to co je venku, ale i to co je uvnitř! To sice může být pravda, ale bude užitečnější, když veškeré vnitřní procesy, všechny touhy, pocity, myšlenky a motivy atd., přesune ze svého nitra do cíle. Cíl ho potom zaktivizuje (...).*" [26]

Donnellan mluví o tom, že když se dostaneme do situace, kdy nevíme co dělat, není správná otázka – „co dělám já?“, ale – „co dělá cíl?“.

Když se nám tedy podaří objevit správné psychologické gesto postavy a potom ho v jednotlivých případech správně zacílíme a ohneme, máme většinu práce na postavě hotovou.

### **3.4. Postava Brechtova epického divadla**

Pokud chceme vytvořit postavu podle Brechtova modelu epického divadla, musíme mít na paměti především to, že herec není demonstrovanou postavou, nýbrž demonstrátorem. *"Demonstrátor nesmí připustit, aby se beze zbytku přeměnil v osobu, kterou demonstruje. (...) Nikdy nezapomíná a nikdy nedovolí, aby se zapomnělo, že není demonstrovanou osobou, nýbrž demonstrátorem."* [27] Demonstrátor musí zaujmout naprosto jasné stanovisko k tomu, co popisuje. Musí vědět, co si o tom co popisuje myslí a podle toho to vytvořit. Musí dodržet to, že stejně jako divák je pozorovatelem události a divákovi zprostředkovává, co viděl, nebo co zažil, ne to co se mu děje teď. Demonstrátor nevytváří celou psychologii postavy, ale popisuje pouze její jednání v daný moment a odhaduje, jaká postava na základě toho asi bude. *"Další podstatnou složkou pouliční scény je to, že náš demonstrátor odvozuje charakter svých postav jen a jen z jejich skutků. Imituje skutky a umožňuje tím činit o nich závěry."* [28]

[26] DONNELLAN, Declan; *Herec a jeho cíl*. BRKOLA. Praha, 2007. s. 31

[27] BRECH, Bertold; *Myšlenky*. Československý spisovatel. Praha, 1958. s. 56

[28] BRECH, Bertold; *Myšlenky*. Československý spisovatel. Praha, 1958. s. 54

Nikdy se nesnažíme o to, aby s námi divák prožíval to, co zrovna na jevišti prožíváme my. Snažíme se mu předestřít co se dělo a na základě toho, ať si o tom něco myslí. Například řekneme, že někdo zemřel a po divákovi pak chceme, aby si uvědomil, jaký by to mohlo mít společenský dopad – třeba co se bude dít s jeho dětmi? Jak se bez něj jeho firma obejde? Kdo předá tu důležitou zprávu, jejíž znění znal jen on? Atd. "*Demonstrátor neusiluje o vyvolání čistých emocí. (...) Podstatnou složkou pouliční scény, která se musí vyskytovat i v divadelní scéně, má-li se nazývat epickou, je okolnost, že demonstrováný výjev má praktický společenský význam.*" [29] Herec se zkrátka musí od postavy distancovat a ukázat ji divákovi z takového úhlu, aby mohla podlehnout jeho kritice. Vytváří něco jako karikaturu. Herec ani divák se o postavě nikdy nedozví všechno, veškeré její psychofyzické vlastnosti odvozuje jen z okolností a situací, která zná. Nevytváří její celkovou psychologii. Nicméně může se stát, že se divák do herce přeci jen vcítí, v tu chvíli je ale potřeba, aby se vcítil do herce jako pozorovatele a přijal jeho postoj a ne aby se vcítil do postavy. Pokud se divák vcítí do postavy, herec jí nevytvořil správně a v Brechtovském divadle nebude fungovat.

Důležitým prvkem epického divadla je tzv. „zcizovací efekt“, jinak také efekt „Z“. Zcizovací efekt je nástroj, jehož pomocí připomínáme divákovi to, že hra je pouze předváděním skutečnosti nikoliv skutečností samou. Máme mnoho způsobů jak ho aplikovat – promluvy herců k divákům, chóry, sbory, projekce, hudba, světelné efekty atd. Zcizovací efekt je potřeba nasadit ve chvíli, kdy tušíme, že by divák mohl začít zapomínat na to, že sedí v divadle a lidé před ním že nejsou nic jiného, než herci, kteří mu zprostředkovávají hru. Můžeme ho použít i častěji a asi nejčastěji se s ním potkáme v komické podobě. Je totiž velmi výhodné dostat diváka do pozice, kdy se při něčem zasměje a pak si zpětně řekne – „Čemu jsem se to tam smál? Vždyť to není vůbec k smíchu.“ A donutíme ho tak, aby se k situaci znovu vrátil a kriticky o ní uvažoval. A to tím, že jsme ho v tu chvíli dostali do pozice, že to s námi neprožil, ale smál se a až po tom, co skutečnost proběhla, mu došlo, co se skutečně stalo. Základním předpokladem pro fungování zcizovacích efektů je to, že si divák i herci uvědomují, že kolem jeviště jsou jen tři stěny a „čtvrtá stěna“ tam není ani pomyslně. Publikum se tedy neocitá v pozici neviditelného diváka a herec hraje tak, že si uvědomuje, že na něj někdo kouká.

[29] BRECH, Bertold; *Myšlenky*. Československý spisovatel. Praha, 1958. s. 52

Jako herec, který se snaží v tomto typu divadla vystupovat, musíme myslet nejdřív na situace a přesně vědět, co se v nich děje a hrát situace. Teprve potom je začínáme propojovat a nacházíme napříč nimi společné prvky postavy, na základě kterých postava vznikne. Myslím si, že při zkoušení tohoto typu divadla je dobré, pokud se nestráví příliš mnoho času s textem u stolu a vyrazí se co nejdřív do prostoru. V opačném případě mají herci tendenci začít postavy psychologizovat a hledat jejich psychologický oblouk a to je na začátku zkoušení může zavést do slepé uličky. Samozřejmě, že nám později vznikne nějaká psychologie postavy a samozřejmě, že projde nějakým obloukem, ale jestli by měl herec na začátku zkoušení nějak zvlášť postavu v tomto směru zkoumat, mělo by to být tak, že se pokusí najít její psychologické gesto. Toto psychologické gesto musí obsahovat hercův konkrétní názor na postavu a může si dovolit být víc vnějškové, než v jiných žánrech.

Epické divadlo je velmi závislé na tempo-rytmu a komunikaci s diváky. Musíme si celou dobu být plně vědomi toho, jak na nás diváci reagují a přizpůsobovat tomu naše vystupování. Musíme držet jejich pozornost a aktivně s nimi komunikovat.

### **3.5. Battlefield**

Battlefield je divadelní představení, které jsem viděl v Theatre des Bouffes du Nord v Paříži. Režíroval ho Peter Brook a vychází ze sbírky indických povídek a bajek Mahabharata. Vystupují tam čtyři herci a jeden hudebník – starý asiát, který hraje na buben afrického typu. Scénografie se skládá pouze ze dvou pojízdných sedátek a jedné dlouhé hole, kostýmy jsou velmi jednoduchá volná trika a kalhoty a jeden velký šátek. Kromě výše zmíněného je na scéně už jen malé plátno, na které se promítají francouzské titulky (hraje se anglicky).

Až po tom, co jsem viděl toto představení, jsem pochopil, jak málo věcí je na jevišti potřeba a jak snadno dokáže jedno konkrétní výrazné gesto vyjádřit všechno, co potřebujeme. Každý z herců dokázal (občas s využitím té tyče, nebo šátku) vytvořit naprosto přesvědčivě asi pět různých postav, některé zvířecí, některé opačného věku, nebo pohlaví a podobně. Všechno vycházelo z velmi výrazné a silné atmosféry, kterou podtrhoval starý asiát s bubnem, který byl

přítomný na jevišti a reagoval na podněty od herců, a když přestal bubnovat, bylo to jako úder do obličeje. Udával představení celkový tempo-rytmus. To, jak herci tvořili postavy, bylo neuvěřitelně jednoduché, ale tak naprosto přesné, že o trošku víc by bylo moc. Když jeden z herců vytvářel orla, udělal jedno ostré gesto nahoru rukou, které naznačovalo ostrý zobák, a které celou dobu držel a mluvil takovým dunivým, vznešeným, hrozivým hlasem. Podtrhlo to i to, že byl nejvyšší ze všech a jediný běloch na jevišti a já naprosto přesně věděl, že je orel, i když jsem v ten moment nestíhal rozumět textu. V další situaci si jeden z herců vzal šálu a nejdřív jí choval v ruce jako dítě a mluvil velmi radostným hlasem a následně si šálu přehodil přes hlavu jako stařec, posadil se a začal zlomeným hlasem vyprávět divákům. Opět jsem měl problém s porozuměním tomu, co přesně říká, ale díky zvoleným prostředkům mi bylo naprosto jasné, že se mu na začátku narodil syn, mezitím umřel (později jsem zjistil, že ve válce) a on nám o tom vypráví. Obě zvolené polohy byly naprosto přesné, přirozené a autentické. To jak se herec po fyzické stránce a hlasem proměnil, podtrženo hrou s šátkem, vytvořilo dva časově velmi vzdálené úseky jedné postavy, kterou ale pohromadě udržela drobná, podobná, postaršená gesta.

K vytvoření postavy herci nepotřebovali nic jiného než výrazné psychologické gesto, které mírně podpořila scénografie. Jediné co museli, bylo najít to nejkonkrétnější možné gesto a pak ho naprosto precizně dodržet. Zároveň díky jejich hlasům a bubnu jsme v každé fázi představení naprosto přesně věděli, v jakém prostředí se nacházíme. A to jsme skákali třeba z bitevního pole na louku.

Celým tímto vyprávěním o Battlefieldu chci přiblížit, jak málo stačí od kteréhokoliv prvku inscenace a když se vše správně sestaví dohromady, jak strhující představení může vzniknout. Bohužel jednoduše to jen vypadá a i můj ročník si například na inscenaci Törless mohl vyzkoušet, že je to naopak velmi těžké. Také jsem je (Battlefield i Brooka) chtěl v této práci zmínit, protože pro mě byli velmi zásadní v tom, jak se dnes dívám na divadlo.

## **4. Studium na DAMU a práce ve školním divadle DISK**

Jak píšu v úvodu, v této části se chci zabývat postavami, které jsem nastudoval v Disku a možná se i vrátit k některým, z dřívějších. Budu mluvit hlavně o sobě, o tom co si myslím já a jak jsem si v jednotlivých situacích připadal. Nebudu tedy příliš objektivní, protože vše budu vykládat ze svého úhlu pohledu.

### **4. 1. Přejít z učebny do Disku**

Základním rozdílem mezi studiem před absolventskými inscenacemi a studiem při práci na nich bylo divadlo Disk. Tam jsme si, mimo jiné, vyzkoušeli model toho, jak by vypadala práce v divadle, kdybychom měli angažmá. Pro mě jako pro herce to přidalo několik složek, které mi pomohly při práci na roli. V Disku oproti předchozímu studiu vypadá všechno celistvěji a dodělaněji, což je jasné už z povahy toho, že klauzura nemusí být finální tvar. Vedle toho, že organizace postoupila o několik stupňů vzhůru a mohli jsme si podle přesného plánu práci (většinou) rozvrhnout, přišly i další drobnosti, které jsou pro dokončení postavy nápomocné. Myslím tím dobře fungující světla, hudbu a celkovou vybavenost divadla. Vzhledem k tomu, že až v Disku jsme začali pracovat na celovečerních představeních, tak je jasné, že mi přišlo, že je moje práce a všechno okolo takové lépe a více dodělané. Píšu tady o tom proto, že se snažím naznačit, jak bylo najednou snazší pracovat v prostředí, kde vím, co se kdy bude dít, vím, jak to bude asi vypadat, rekvizity a kostým přijdou včas a nemusím na poslední chvíli řešit to, že je všechno jinak a podobně. Může se zdát, že při práci na postavě a hledání její pravdivosti a autentičnosti to nejsou podstatné věci. Ano, z počátku určitě nejsou, ale ke konci zkoušení mi to velmi pomáhá k nalezení všelijakých detailů a dotvoření drobnokresby postavy. Také bylo příjemné, že na rozdíl od školy, tu vždy byl někdo, kdo se o všechno staral a já jsem se mohl plně soustředit jen na postavu, což je opět v divadle samozřejmostí, nicméně pro mě to byl krok kupředu, na který jsem do té doby nebyl zvyklý. Také pravidelné reprízování bylo důležitou zkušeností, která mi ukázala, jak moc se dá na postavě pracovat i po konci zkoušení. Sice jsme dřív

některé klauzurní práce reprízovali, ale nepravidelně a pořád v jiných prostorech, takže tady jsem poznal první opravdovou zkušenost s pravidelným opakováním. Při reprízování jsem narazil na problém s tím, jak si zachovat autenticitu a pravdivost před rozdílným publikem, jak pracovat s gagem, jak se nenechat vykojet tím, že diváci nereagují tak, jak bych čekal a podobně, o čemž budu psát ještě v dalších kapitolách.

## **4.2. Šatov a naše Diskové běsi\_**

Na začátku zkoušení Běsů jsme byli dost ovlivněni tím, že se jednalo o naši první inscenaci v Disku a byli jsme plní nadšení a očekávání. Mysleli jsme si, že není možné, aby to nedopadlo úplně skvěle. Zároveň jsme byli čerstvě po návratu ze studijního pobytu v Moskvě, což nás tematicky hodně ovlivnilo. Očekávání byla velká a sebevědomí a důvěra v to, že vytvoříme skvělé představení ještě větší, což byl jeden z důvodů, proč jsme si do poslední chvíle nepřiznávali, a ani jsme neviděli, v jakém stavu tato inscenace skutečně je.

Začali jsme netradičně a to tak, že jsme na čtených zkouškách na místo textu, s kterým jsme měli pracovat, četli pasáže z Dostojevského románu. Byli jsme ujištěni, že se jedná o režijní záměr a že text jako takový je připravený a dostaneme ho až v pravý čas. Režisér Norbert Závodský se totiž rozhodl, že nejdřív (skrz různé asociační a improvizací pokusy a cvičení) zkusíme najít postavy a z těchto improvizací se dostaneme k textu a propojením textu a těchto cvičení získáme závěrečný tvar.

Jevilo se nám to jako skvělý nápad a cvičení, která jsme v prostoru dělali, byla velmi zajímavá a zábavná. Nicméně musím konstatovat, že mi nepřinesla o mnoho víc poznání ani o mé postavě a ani o Běsech jak takových. Vlastně jsem se nedozvěděl nic, co bych nezjistil už při čtení románu, kromě toho, jaké vztahy by Šatov mohl mít s postavami, s nimiž se v románu v podstatě nepotkává. Bohužel mi to moc k ničemu nebylo, protože ani v naší dramatizaci se Šatov například s Dášou v podstatě nepotká. A tudíž tyto první tři týdny mi nepřinesly skoro nic, co bych dokázal do budoucna zúročit. Nicméně pár ostatních spolužáků dokázalo z těchto cvičení vyjít, a jestli tomu dobře rozumím, tak jim pomohla při hledání postavy. Já jsem se skrz tyto velmi abstraktní asociace k postavě bohužel

probít nedokázal. Po nějaké době začala být většina z nás nervózní z toho, že se stále neobjevuje text, což vedlo k tomu, že ho Norbert pomalu začal po jednotlivých situacích přinášet, a ty se začaly zkoušet v prostoru.

Bohužel mě tento postup hledání postavy zavedl k tomu, že jsem poměrně detailně poznal postavu Šatova a měl jsem v hlavě uložený příběh, kterým v průběhu románu projde. Znal jsem jeho motivace a vztahy s ostatními postavami a tušil jsem, jaký vývoj by přibližně tato postava měla mít. Podle mého názoru je Šatov v románu nositelem děje, i když není hlavní postavou, nicméně dějová linka vrcholí jeho vraždou. Základní potíží pro mě byla, že jsem skoro po celou dobu zkoušení neměl tušení, jak velký rozsah bude moje postava mít, ani co z románu z ní zachováme.

V závěrečné podobě dramatizace je Šatov spíše okrajovou postavou a děje se mu jen jedna věc – Stavrogin. Nechci teď vůbec kritizovat to, jak byla postava Šatova oproti předloze změněna a osekána na minimum. Chci říct, že pro mě byl obrovský problém, když jsem uviděl první nástřel textu na situaci se Stavroginem, oprostít se od toho všeho, co jsem si do té doby myslel, že budu muset v této postavě odehrát a pokusit se toho co nejvíc natlačit do té jedné situace. Text byl poměrně složitý a býval bych si ho potřeboval pořádně rozebrat a nějak do něj proniknout spolu s ostatními. Bohužel jsme, už v té době, měli značný časový skluz a čekalo se ode mě, že se text naučím do asi dvou dní a budu schopný s ním pracovat.

Problém byl, že jsem nebyl schopný skoro vůbec zužitkovat nic z toho, co jsme do té doby dělali, a začínal jsem od začátku. Největším zádrhelem se ukázalo a stále dokola opakovalo to, že jsem za každou replikou hledal něco víc a snažil jsem se v ní odehrát něco, co se za ní vůbec neskrývalo, což pramenilo z toho, že jsem v té jedné situaci chtěl odehrát celou postavu tak, jak jsem ji znal z románu. Často jsem zapomněl i na význam slov a snažil se jimi říct něco úplně jiného. V tomto problému mě ještě víc zavádělo to, že text této situace se poměrně zásadně a několikrát měnil a bohužel se měnil rychleji, než jsem se tomu stačil přizpůsobovat. Takže se mi k celkovému zmatení přidalo ještě to, že jsem nevěděl, která verze různých částí situace je v tu chvíli platná.

S režisérem máme oba odlišný pohled na to jak vytvářet postavu. Já většinu práce a toho jak postava ve výsledku vypadá, udělám v prostoru skrz psychologické gesto a vlastně je pro mě důležité jako jednu z prvních věcí najít,

jak se ta postava hýbe. Norbert má podle mého názoru pocit, že většina postavy se vytvoří od stolu a v prostoru se už jen doladí. Takže jsme pravidelně naráželi na to, že mě režisér zastavoval a dlouze mi něco vysvětloval, ale nedostal jsem dost prostoru a času na to, abych si to pořádně vyzkoušel na jevišti. To vedlo k tomu, že jsem se tak zacyklil, že jsem se v jednu chvíli bál na zkouškách udělat něco jinak, než jsme to dělali před tím, nebo nosit nové nápady, aby se na mě Norbert neobořil a nepřipadal jsem si zesměšněný. Dostal jsem se až do takového stavu, kdy mi každá připomínka připadala jako urážka, která se mě opravdu dotýkala. Nevěděl jsem jak z toho ven. Nakonec se mi podařilo tento blok překonat, přestal jsem si připomínky brát tak osobně a ty co mi přišly urážlivé, jsem házel za hlavu. I z toho vyplynulo to, že jsem si doma vzal text a rozhodl se, že si ho rozeberu jen podle toho, co se tam píše a pro začátek zapomenu na všechno co je za tím a co o té situaci, postavě a o tom příběhu už vím. No a ukázalo se, že to je konečně ta správná cesta. Na dalších zkouškách jsem víc a víc začal poznávat postavu Šatova. Všechno do sebe začalo zapadat, i když to stálo to, že postava v mých očích ztratila asi dvě třetiny toho, jak jsem si ji původně představoval. Nicméně to by na tak malém prostoru opravdu nešlo zahrát. Přibližně v ten moment mi došlo, že můj Šatov by měl mít brýle, s čímž režisér souhlasil a ve chvíli kdy jsem v šatnách Disku jedny brýle našel a začal s nimi zkoušet, ukázalo se, že to byl poslední detail, který mi chyběl k tomu, aby se mi začalo rýsovat Šatovovo psychologické gesto a začal jsem si připadat, že jdu správným směrem.

Práce s těmi brýlemi mi totiž pomohla vyřešit Šatovovu nervozitu, o které jsem byl přesvědčen, že se projevuje tím, že pořád něco dělá rukama. Nicméně až díky těm brýlím jsem přišel na to co konkrétně. Zároveň mi brýle pomohly s celkovým pohybem a gesty. Vlastně mi pomohly dokreslit si přesný obrázek toho, co se snažím zahrát. Pomohly mi také, když jsem se snažil najít jak vyjádřit to, že Šatov je ve společnosti, mezi lidmi a navenek takový hrubý, neomalený, přímý a pro ostré slovo nejde daleko, ale že ve své podstatě je to uvnitř spíš naivní, citlivý, rozháraný mladý muž.

Další problém přišel asi deset dní před premiérou, kdy jsem si uvědomil, že stále nevím, jaký bude mít moje postava rozsah a kde by měla začínat a kde končit, protože jsme stále neměli finální podobu textu a pořád se přepisovaly, přepisovaly a škrtyly situace, takže většina z nás nevěděla, co bude ve finální verzi a co ne. To vedlo k velmi napjaté atmosféře, kde všem tekly nervy, ale

s režisérem se na toto téma nedalo mluvit a já se o jedné situaci, s kterou jsme zkoušeli asi týden, dozvěděl, v den premiéry, že se škrtá. Až nějakou dobu po premiéře nám došlo, že o tom, jak bude celek vypadat, nevěděl režisér o mnoho víc než my a text který měl (podle jeho vlastních slov) existovat už na začátku zkoušení, vznikal až v jeho průběhu. Každopádně v tu chvíli před premiérou to způsobovalo to, že jsme si navzájem vyčítali jakékoliv chyby, které byly úplně přirozené, ale v tu chvíli nám přišly katastrofické a byli jsme na sebe opravdu nepříjemní. Celkové morálce a chuti do zkoušení to moc nepřidalo. Měli jsme ale pořád ještě v hlavě to, že ať to teď vypadá, jak chce, nám se to přece musí povést. Není možné, aby to nebylo dobré. Tenhle pocit jsem vlastně měl ještě hodinu před premiérou, že se stane zázrak a všechno dobře dopadne. Myslím, že bez něj by ta inscenace, ať už v jakékoliv podobě neměla šanci, aby se dozkoušela až do premiéry.

#### **4. 2. 1. Práce s kostýmem a se scénou**

O práci s kostýmem píšu už výše, takže jen zopakuji, že nejdůležitějším prvkem pro mě byly brýle, které výrazně změnily můj gestus a o které jsem opřel velkou část postavy. Zároveň kostým, který je takový pytlovitý a hnědý ani barvou a ani tvarem neodpovídá tomu, co normálně nosím, mi výrazně pomohl s lehkým odstupem od postavy v tom smyslu, že jsem ji dokázal snadno oddělit od sebe sama.

Co se scénografie týče, tak mi pomohla při řešení situace se Stavroginem. Velká plocha za levou částí jeviště, která tak nějak zvláště odráží a pokrucuje obraz je pro mě něco, jako okno do duše Šatova skrz které se může zeptat Stavrogina na tu nejpálčivější otázku, o které sice ví, jak na ni Stavrogin odpoví, ale zeptat se musí. Trvalo mi dlouho, než jsem přišel na to, jak mu tu otázku položit, protože jsem byl přesvědčen, že se na něj nemůžu dívat, ale zároveň, že se na něj dívat musím. Což jsem vyřešil tím, že k němu sice stojím zády, ale skrz ten odraz na něj koukám.

Další prvek scénografie, který využívám je márníční lůžko, které poprvé fungovalo asi deset minut před premiérou a i při reprízování jsou s ním neustálé potíže. Je těžké se plně soustředit na hraní, když si nikdy nejsem jistý, jestli ta

věc bude fungovat a když vidím stejné obavy v očích spolužáků. Většina prvků scénografie má své mouchy a není moc příjemné, že místo abychom se v zákulisí soustředili na postavy, tak se strachujeme o to, co se zase pokazí, případně jistíme a přidržujeme některé špatně vyrobené části.

#### **4. 2. 2. Reprízování**

V představení je výrazným prvkem živá hudba, která nám pomáhá a dokresluje jednotlivé situace a obrazy a myslím, že i pro diváka je zajímavá a správně tematická. Potíž je ale v tom, že hudba stejně jako scénografie ne vždy tak úplně funguje a občas se nám i stane, že nás překvapí to, že hudba funguje na místě, kde sice má být, ale většinou není a naopak.

Reprízování mi prospělo. Zjistil jsem, co si člověk může dovolit změnit a co musí podržet, aby postava pořád říkala co má. Vedle toho jsem přestal být před každým představením nervózní, což mi pomohlo v tom se uvolnit a naučil jsem se počítat s tím, že nejsem ten jediný, komu se může něco pokazit a že je třeba být dostatečně soustředěný na cokoliv nového správně zareagovat. Reprízy prospěly i inscenaci jako takové, jelikož jsme neměli generální ani hlavní zkoušky, tak trvalo několik repríz, než jsme si ho dostatečně osvojili a pak několik dalších, než si „sedlo“ do tvaru, v jakém je dnes, který je bez diskuze mnohem lepší než to, s čím jsme před rokem vstupovali do Disku.

Jako Šatov jsem při prvních reprízách byl v křeči, což pramenilo z toho, že jsem se to představení pořád snažil hrát tak jako na premiéře a podržet si ty samé pocity. To samozřejmě nešlo, a když jsem si to uvědomil, tak si myslím, že jsem se na jevišti mnohem víc uvolnil a začalo se mi lépe hrát.

#### **4. 2. 3. Shrnutí běsů**

Běsi pro mě byla velmi negativní zkušenost, která mě ale naučila to, že si nemám brát připomínky příliš osobně, že dobrý kolektiv lidí dokáže ustát jakkoliv stresující zkušenosti, a že je dobré být připraven na to, že se může cokoliv pokazit.

Zjistil jsem, že to jak se režisér chová k hercům a k inscenačnímu týmu je dost zásadní, protože když je dostane, jako u Běsů, do pozice, že je to nebaví, leze jim to na nervy a jedná se s nimi povýšeně, tak se stane to, že neodvedou ani z poloviny tak dobrý výkon jako kdyby tu inscenaci brali za svou.

Zkoušení této inscenace pro mě bylo útrpné, ale jelikož vím, jak ohromný kus práce za tím nechali všichni herci, a vím kolik jsem do toho investoval já, tak ji velmi rád hraji a vlastně se na Šatova vždycky těším, i když o inscenaci jako takové si myslím své.

### **4. 3. Žranice**

Naší třetí absolventskou inscenací byla Žranice, kterou na motivy Bondyho hry Ministryně výživy a Ferreriho filmu Velká Žranice napsali její režisér Adam Skala a dramaturg Kamila Krbcová. Adam při psaní vycházel z inscenace Zářez, kterou pro náš ročník napsal a s námi připravil na poslední klauzury ve třetím ročníku, a kterou jsme pak hráli v A Studiu Rubín. V Zářezu nás bylo obsazených sedm z devíti a vzhledem k podobnosti stylizace herectví v obou inscenacích jsme od začátku věděli, jakým směrem nás Adam povede.

Hned na první čtené vznikla velmi pohodová a příjemná atmosféra, která nás provázela po celou dobu zkoušení, a která přispěla k tomu, že se nám všem dobře pracovalo. Když nám představili návrhy scénografie a kostýmy, tak jsme všichni byli překvapení a nevěřili jsme, po předchozích zkušenostech s Diskem, že je to možné. Nicméně se ukázalo, že právě tato inscenace, která má nejvíc technologických prvků a pro techniky disku musí být nejsložitější, díky dobře rozvrženému zkoušení a tomu, že Adam věděl, co chce, funguje nejlépe ze všech našich absolventských inscenací a bez rušivých technických problémů.

Na začátku zkoušení jsem měl trochu jinou představu o své postavě a chvíli jsem se zasekl na tom, že jsem měl tendenci si ji obhajovat. Což dopadlo tak, že jsme si pustili několik nahrávek různých lidí, kteří dokážou strhnout dav a pak mu prodat v podstatě cokoli, i když se u toho chovají jako pitomci. Také jsem si uvědomil, jak hloupý a sebestředný Henry je a skrz nalezení jeho

negativních vlastností, jsem si od něj dokázal udělat potřebný odstup a začít ho správně komentovat a často se mu i vysmívat.

Tvorba postav ve Žranici vlastně vychází z Brechtovy představy tvorby postavy. Představení je prostoupeno zcizovacími efekty, ať už skrz hudbu, písničky, obracení se do diváků, tak různými stupni „šmíry“ a patetického a deklamačního herectví, které je vzápětí hned shozeno.

Když jsem se snažil najít si inspiraci pro postavu Henryho (který umí na veřejnosti perfektně vystupovat, vždy vypadá dobře, ví jak se chovat před kamerou a dokáže vlastně cokoli prodat, i když v soukromí a uvnitř je to vlastně blbeček, který je hloupý, nekonečně namyšlený, náladový a rozmazlený jako dítě), narazil jsem na film Hunger games, kde je jeden moderátor oblíbeného pořadu, který sleduje celý národ, a ten každou chvíli používá takové výrazné gesto, kdy se lehce zakloní a vycení zuby v náznaku širokého úsměvu. To byla jedna z prvních věcí, kterou jsem pro Henryho použil a stavím na ní svou největší situaci ve Žranici – Otevření Masoráje, která je právě o tom, že lidstvu představujeme nový stroj, který ukončí hladomor a mým úkolem je vysvětlit jim, že všechny jejich problémy jsme vyřešili my – jejich vůdci. Druhou inspirací, která přišla, byl Robert Redford, který často nosí na malíčku velký zlatý prsten a umí skvěle vystupovat na veřejnosti a celkově vypadá přesně tak, jak by před lidmi chtěl vypadat Henry. Vzal jsem si od něj ten zlatý prsten, který jsem si prosadil, jako doplněk kostýmu a specifické gesto, jakým si upravuje vlasy, případně otírá obličej (vždy tak, aby ten prsten co nejvíc vyniknul). K Henrymu vystupování jsem si vybral ještě Jamese Deana, což by byl asi druhý člověk, kterému by se Henry rád podobal a inspiroval jsem se z jeho chůze a drobných, velmi elegantních gest.

Od začátku jsem byl přesvědčen, že z Henryho postoje musí vyzařovat sebejistota a nesmírná arogance a skrz ně a jeho hloupost ho mohu před diváky zesměšnit tak, že budu dělat velmi hloupé věci, ale budu se u toho tvářit jako „vládce světa“. Snažím se o takový lehce ležérní postoj, s rukou bez prstenu v kapse, bradou nahoru, přezíravým úsměvem a každou chvíli, když je to možné, pomrkávám po diváčkách. Ruku s prstenem mám při tom neustále tak aby byla vidět – prohrabuju si vlasy, upravuji oblek, leštím prsten apod. vždy tak aby žádný divák prsten nepřehlédl. K ostatním postavám přistupuji s přezíravou arogancí, kromě prezidenta, kterému podlézám a ministryně výživy, jejíž jsem

mileneček, ale bojím se jí, i když to nikdy nepřiznám. Také celou dobu myslím na to, jak bude které gesto vypadat, protože Henry vždycky ví, kdo a odkud na něj kouká a jak které gesto vypadá a dává si pozor, aby stál na místě, kde je na něj vidět dobře a dobře u toho vypadal. To mi opět nabízí spoustu možností, jak si z něj vystřelit. Díky tomu mi také dobře fungují dvě situace, ve kterých se projevuje skutečný Henryho charakter – Milování, kde se chová k Ministryni jako rozmazlené dítě, kterému maminka něco zakazuje a v situaci Dítě v Masoráji, kde se projevuje jeho naprostá neschopnost, hloupost a namyšlenost, které shazují jeho elegantní, uhlazené vystupování v ostatních situacích.

Ve Žranici, která je v první polovině (moje postava před přestávkou umírá) groteska, je nezbytné si uvědomit, že vtip (a pointa) vzniká tak, že ať řekneme sebetrapnější věc, musíme si za ní pevně stát a tvářit se, že jí myslíme naprosto vážně, čím je to přehnanější, tím líp (režisér nás v nejhorším přibrzdí) a diváci se nebudou smát tomu vtipu jako takovému, ale tomu, že takhle absurdní věc myslíme opravdu vážně. Je velmi důležité vnímat, jaké publikum nám v hledišti sedí, je jen několik míst, která fungují vždy stejně, a v těch ostatních nesmíme zapomenout na to, abychom je lehce přizpůsobili lidem, kteří tam v tu chvíli sedí.

Největší potíže jsem měl při zkoušení situace Dítě v Masoráji, která je vlastně jeden velký gag, skládající se z několika menších. Měl jsem pořád problém s tím, že jsem nedokázal správně načasovat jednotlivé akce a nevycházely mi pointy. A i když jsme si to asi dvacetkrát vysvětlovali, vždycky tomu něco chybělo. Jednou se mi na zkoušce stalo to, že mi v půlce této situace, kde tahám svojí dceru z propadla, představující továrnu na maso, do které spadla, upadl prsten. V tu chvíli jsem instinktivně přestal přemýšlet nad tím, jak jí vylovím a začal hledat a otírat prsten a až po jejím zakřičení se vrátil k jejímu vytahování. To vyvolalo salvu smíchu u mých spolužáků a mě došlo, že přesně takhle ten gag musím vystavět, aby mi fungoval.

V přístupu k postavě Henryho mi pomohl i kostým, který je elegantní a já se v něm tak i cítím, což mi pomáhá v pocitu, že Henry je nejlepší, nejdokonalejší a nejchytřejší ze všech. Kostým má i takové kšandy, které mě zas nutí, abych stál vzpřímeně, s hrudníkem vystrčeným dopředu, což se mi k postavě také hodí.

Zkoušení Žranice probíhalo velmi dynamicky a kromě drobných detailů všechno celou dobu postupovalo přesně, jak mělo. Hlavním důvodem, byl

Adamův přístup k věci, kdy po celou dobu udržoval pohodovou atmosféru, skrz niž dokázal ze všech lidí, kteří se na inscenaci podíleli (včetně produkčních, osvětlovačů, techniků atd.), dostat maximum a díky tomu, jak se k nim choval a jak s nimi komunikoval, se všichni sami od sebe snažili pro Žranici to maximum udělat. I když jsem měl několikrát pocit, že jsem trochu zabloudil a věděl jsem, že dělám nesmysly, tak Adam dokázal zachovat klid a bez zbytečných nepříjemností mě navést zpátky.

#### **4. 4. Rozdíl práce na postavě Henryho a na postavě Šatova**

Moje práce na postavě Šatova (běsi\_) byla velmi odlišná od práce na postavě Henryho (Žranice). Už rozdílnost žánrů mi předepsala velmi odlišnou formu stylizace, s níž jsem ke každé z těch postav musel přistupovat a tedy i odlišný postup. Při práci na postavě Šatova jsem se pohyboval zejména na poli psychologického realismu a tvorba postavy začínala tím, že jsem si o ní všechno zjistil a pokoušel se domyslet, jak by se chovala, kdyby se dělo tohle, jak by reagovala v případě, že by se potkala s tímhle a tak dále. U Henryho, který je spíš taková komiksová postavička, šlo vlastně zejména o to, co je v textu a bez zbytečného psychologizování jsem si hledal jednoduchá gesta a postoj a jednoduché archetypy, jež by ho v jednotlivých situacích přesně vystihly. V případě Šatova bylo potřeba vybudovat poměrně složitý vnitřek postavy, od něž se pak odvíjí celkové jednání postavy v situaci, u Henryho šlo spíš o jednoduché pojmenování situací a přesné vyjádření mého postoje k postavě v těchto situacích a hledání správné formy stylizovaných gest. U Henryho je, na rozdíl od Šatova, nezbytné procházet poměrně ostrými a rychlými střihy, situace málokdy začínají, nebo končí na svém faktickém začátku a čas obecně neplyne úplně přirozeně. Je potřeba přehrávat a do emoce vstupovat více, či méně ostrým střihem. Oproti tomu u Šatova, i když jsou Běsi poměrně expresivní, není přehrávání na místě a střih je možný pouze realistický.

Pro shrnutí bych řekl, že moje práce na postavě Šatova se opírala zejména o poznatky získané studiem Stanislavského metody herecké práce a práce na postavě Henryho vycházela spíš z Brechtovy teorie. Po zkušenosti z Disku, kterou ale mohu podpořit ještě zkušenostmi z klauzur a studií na DAMU obecně, si

myslím, že Brechtova metoda je mi mnohem bližší a práce na ní je pro mě snazší a zábavnější a troufám si říct, že v ní dosahuji lepších výsledků.

#### **4. 5. Törless**

Törless byla naše druhá absolventská inscenace, jejíž zkoušení bylo přepůlené letními prázdninami. Hraji zde titulní postavu a je to asi nejsložitější postava, kterou jsem v Disku vytvořil a do dneška nejsem příliš spokojený s výsledkem své práce a nemyslím si, že bych do té postavy pronikl na sto procent. Törless se mi teď zpětně jeví spíš jako vypravěč a jako takový průvodce, jehož očima příběh sledujeme, nicméně před tím jsem na něm pracoval spíš jako na svébytné postavě a tento fakt mi unikal.

Při práci na postavě jsem narazil na zásadní problém a to bylo to, že mi z počátku připomínala postavu Mořice, kterou jsem hrál o rok dřív v Probouzení jara (z kterého režisér Ondřej Štefaňák, jako ze své bakalářské práce, často vycházel) a začal jsem sklouzávat k tomu, že jsem místo Törlesse hrál Mořice, který je velmi odlišný. Nejvíce mi v tom pomohli spolužáci, kteří mě na to opakovaně upozorňovali, a já jsem se nakonec dokázal od Mořice odtrhnout. V tu chvíli jsem na postavu začal nahlížet z jiného úhlu pohledu.

Druhý problém nastal ve chvíli, kdy jsem si uvědomil, že Törless se v jednotlivých situacích chová tak rozdílně, že jsem si nedokázal představit člověka, který by se takto choval a stále byl jen jedním člověkem a ne třemi rozdílnými lidmi. Začal jsem tedy na situacích pracovat odděleně a spoléhal jsem na to, že se mi pak přirozeně propojí, což se částečně stalo, ale dodnes mám pocit, že mi celá postava nedrží tak pohromadě jak by měla.

Představení jako takové nemá žádnou hudbu (když pominu choreografii uprostřed) a scéna je bílá a prázdná bez rekvizit, jak píšou kritici – sterilní. Není tedy možné opřít se o nic jiného, než sami o sebe a o partnery na jevišti, což není moc jednoduché. Když představení hrajeme, mám často problém s tím, že mezi jednotlivými dramatickými situacemi jsou chóry, které pomáhají dokreslovat příběh, ale mě to trochu boří tempo-rytmus a plynulost hraní.

Řekl bych, že nejspokojenější jsem se svým výkonem až na úplném závěru hry, kde mám situaci s Basinim, která se mi hraje opravdu dobře, a mám pocit, že při ní postavu Törlesse opravdu mám a končí monologem, který je takový trochu vypravěčský, a který divákovi dořekne konec příběhu a konečně pomůže pochopit, kdo to Törless je a co má v hlavě. Tento monolog přidal režisér do představení až po čtvrté repríze a mě pomohl s postavou a myslím si, že i celé hře prospěla změna původního konce.

Ve výsledku si myslím, že moje snažení nalézt postavu Törlesse, ač nebylo jednoduché a často jsem se v tom topil, nakonec vlastně vyšlo. Bohužel to, že nemám v postavě stoprocentní jistotu, na reprízách občas vyvolá to, že když padá tempo-rytmus, tak musím postavu vědomě podepřít, abych ji udržel.

#### **4. 6. Skleněný strop**

Skleněný strop je první inscenace, kterou jsem nazkoušel po absolvování většiny studií na DAMU v divadle Ungelt. Poprvé jsem pracoval v prostředí profesionálního divadla, vedle herců, jejichž zkušenosti dalece přesahovaly ty moje. Všichni byli nejméně o generaci starší než já a hlavně jsem nikoho osobně neznal před tím, než jsem se s nimi potkal na zahajovací zkoušce. Od začátku mě při práci brzdil lehký stud v novém prostředí, který jsem, zejména díky příjemné atmosféře a tomu, jak na mě byli kolegové milí, rychle odboural. Poprvé jsem se dostal do situace, kdy zkouším celovečerní hru a všechny postavy jsou obsazeny podle toho, jak jsou staré a jak vypadají. Tím myslím, že mého padesátiletého otce hraje padesátiletý herec, což je oproti zkušenostem ze školy značný rozdíl. Velký rozdíl jsem zaznamenal i v tom, že ve škole jsem cítil výraznější a ostřejší vedení ze strany režie, ale to mohlo být jen konkrétními lidmi.

První překážka mě čekala už při tom, když jsem zjistil, o jakou hru se jedná. David Hare, který Skleněný strop napsal, je totiž takový britský Čechov a já k Čechovovým hrám nemám moc vřelý vztah a tento žánr považuji za jednu z nejslabších částí mé herecké výbavy. Nicméně text byl velmi dobrý a příjemně seškrtnáný. Další překážkou bylo to, že jsem se musel naučit, nepřipadat si před ostatními jako na druhé koleji, kvůli tomu, že jsou mnohem zkušenější a jsou uznávanými herci, zatímco já jsem teď vylezl ze školy.

Skleněný strop je psychologické drama, v němž se střetávají tři postavy. Edward – moje postava, je osmnáctiletý kluk, kterému před rokem zemřela matka, má složitý vztah s otcem a je vlastně takovým duševním mrzákem. Mohli bychom říct, že mu nezbylo nic a to měl před smrtí matky a odchodem své chůvy Kyry (pravděpodobně) dost bezstarostný život. Hra začíná právě tím, že Edward po útěku z domova, který zapříčinily neustálé spory s otcem, hledá pomoc u této Kyry, u které se později dozvíme, že rodinu opustila kvůli tomu, že Edwardova matka se dozvěděla o tom, že víc než šest let spí s Edwardovým otcem. Nicméně Edward se v průběhu hry nic o tomto poměru nedozví a proč Kyra odešla, mu zůstává záhadou. Nicméně otec, který v něm vidí své selhání v době, kdy matka umírala a on se jí vyhýbal, jak jen to šlo a cítí z něj určité obviňování a pocit viny, ho často a dost dusí a vede to k tomu, že Edward je najednou úplně opuštěný, s ničím si neví rady a vůbec neví, jak se do takové situace dostal a bojí se, že je to jeho chyba. Je to tedy postava, která si nikdy neví rady, ale nikdo jí nepomůže. Toto velmi letmé seznámení s Edwardovou linkou ve Skleněném stropě tu uvádím proto, že si nejsem jistý, jak moc je tato hra známá, tak aby bylo rozumět tomu, co píšu.

Když jsme vyrazili do prostoru, tak jsem si nedokázal představit, co všechno si mohu dovolit a bál jsem se před kolegy zesměšnit a pořád jsem se bál si některé věci vyzkoušet. V tom mi hodně pomohlo, když jsem si s kolegyní, která se mnou hraje, začal tykat a se zbytkem týmu jsme také prolomili první ledy. Postupně jsem se uvolnil a začal na zkouškách fungovat skoro stejně jako s kolektivem spolužáků v Disku.

Při práci na postavě jsem neustále narážel na to, že jsem si musel pojmenovávat, kdy lže, kdy říká něco jiného, ale vlastně tím myslí tohle atd., což bylo docela složité a řekl bych, že jsem se k ní dobral až na poslední chvíli, protože na to, jaká moje postava skutečně je, jaké je její psychologické gesto a její celkové psychofyzické vlastnosti jsem objevil až pár dnů před premiérou a dalo mi dost zabrat, abych podle toho všechno dotvořil. Velkou překážkou pro mě bylo to, že tato hra (která je pro tři herce) je většinu času dialog dvou postav a moje postava je jen na začátku a na konci. Vzhledem k tomu, že hlavní kostra je o dost delší, než moje situace, tak jsem se musel smířit s tím, že mezi jednotlivými zkouškami jsem měl i několikadenní pauzy. V nich jsem se často potýkal s tím, že jsem měl problém udržet si všechny vjemy a připomínky z předchozí zkoušky a vlastně mi nebylo moc příjemné, že ty prodlevy musím

absolvovat. Naučil jsem se, že jsem si všechny možné detaily po zkouškách zapisoval a při tom jsem poslouchal hudbu, a když jsem si pak snažil vzpomenout na věci z předchozí zkoušky, pustil jsem si tu samou hudbu, otevřel poznámky a konkrétní vjemy mi často znovu naskočily. Dokud jsem si to jen zapisoval, nefungovalo to ani z poloviny tak dobře.

Největší obtíže mi dělalo to, že Edward (moje postava) je úplně opačný, než jaký jsem v životě já a z kraje jsem se nedokázal ztotožnit s jeho povahou a nedařilo se mi k němu dobrat. Tady jsem nepřišel na nic nového a jen neustálým opakováním si jeho vlastností a toho, že jsem sám sebe tak trochu nutil si tu postavu obhajovat, jsem dospěl k tomu, že jsem jí objevil. Z tohoto zkoušení jsem si odnesl přesvědčení, které vůbec nemusí být obecně platné, ale já to tak teď vnímám, že nejkomplicovanějším úkolem pro herce je být obsazen proti typu v psychologickém realismu.

Poprvé jsem se zde setkal s velmi realistickou scénografií, kde je na jevišti postavená celá kuchyň se vším všudy do posledního detailu přesně. Z počátku mi trochu vadilo, že tak malé jeviště má být ještě zmenšeno tím, že bude zavaleno rekvizitami a nábytkem, místo toho, abychom kuchyň jen naznačili. Ukázalo se však, že když to vezmu do hry, tak mě to nemusí nijak limitovat a naopak mi to pomáhá. Moje postava je poměrně zbrklá a tak vůbec nevodí, když na přeplněném jevišti každou chvíli do něčeho vrazí a podobně.

Když jsme pracovali na mých situacích, často jsem se styděl, říct si kolegyni o to, aby to hrála trošku jinak, jak by mi to v dané situaci víc sedělo. Přišlo mi trapné, abych já říkal jedné z nejlepších českých hereček, která je ještě hlavní postavou hry, ať to hraje jinak, protože mě se to bude víc hodit. Tak jsem se první tři týdny v prostoru potýkal s tím, že jsem se snažil co nejvíc přizpůsobit jí a to ne vždycky šlo. Zachránila to ona sama, když se mě přímo zeptala, jestli to nemá hrát jinak, aby mi trochu pomohla a mě došlo, že k tomu přistupuji hrozně hloupě a začal jsem si říkat o to, co by se mi víc hodilo.

Každopádně zkoušení v Ungeltu pro mě bylo zajímavou a velkou zkušeností, kde jsem si poprvé sáhl na práci s lidmi, které jsem před zkoušením vůbec neznal, a naučilo mě, že nějaký stud a podobné věci bych si na zkoušky nosit neměl, ať zkouším s kýmkoliv. Reprízy mě teprve čekají, tak uvidíme, jak to půjde dál.

## 5. Závěr

Na začátku práce jsem si stanovil téma autentičnost a pravdivost hereckého projevu, jako základní složku tvorby postavy. Po úvodním obecném představení tématu, jsem se v první části této práce toto téma snažil představit a opřít své poznatky o různé literární zdroje, které s ním souvisí. V druhé části jsem se vrátil do posledních dvou let studií a pokusil se naznačit, jak jsem na základě nabytých zkušeností postupoval při hledání autentičnosti a pravdivosti mých absolventských postav a lehce se zastavil u prvních zkušeností s touto problematikou při tvorbě po škole. Pokusil jsem se naznačit kdy, co, jak a proč mi v tomto procesu pomáhalo, nebo mě naopak brzdilo a naznačil jsem, jak si představuji a jak přistupuji k tvorbě postavy v rozdílných žánrech. Pokud by někoho zajímaly mé postřehy na podobné téma z prvních dvou let studií, mohu ho odkázat na mou postupovou práci, která se nese ve stejném duchu, jako druhá část této práce.

Hledání autentičnosti a pravdivosti mě čeká u každé další nové postavy znovu, ale věřím, že bude pokaždé o něco snazší s tím, jak budou mé herecké zkušenosti přibývat.

## 6. Zdroje:

### 6. 1. Použitá literatura

BRECH, Bertold; *Myšlenky*. Československý spisovatel. Praha, 1958.

BROOK, Peter; *Prázdný prostor*. PANORAMA. Praha, 1988.

ČECHOV, Michail; *Hercova cesta O herecké technice*. KANT. Praha, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4

DONNELLAN, Declan; *Herec a jeho cíl*. BRKOLA. Praha, 2007.

MEJERCHOLD Vsevolod Emiljovič; *Moderní tvář divadla*. Československý spisovatel. Praha, 1962.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Athos. Praha, 1946.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič; *Moje výchova k herectví: (Tvůrčí proces ztělesňování, Deník žáka)*. ORBIS. Praha, 1954.

VOSTRÝ, Jaroslav, 2014, *O hercích a herectví. Druhé, rozšířené vydání*. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-141-7

### 6. 2. Internetové zdroje:

<http://synonymus.cz/autenticnost-973/>

<http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Autenticita>

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Pravda>

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Stylizace>