

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Obor herectví činoherního divadla

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**HERECKÁ PRÁCE V PROJEKTOVÉM DIVADLE
A V DIVADLE S PRAVIDELNÝM PROVOZEM**

MICHAL LURIE

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Pavelka

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

Datum obhajoby: 12. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

**ACTOR'S WORK IN THE PROJECT THEATER
AND THE REGULAR THEATER**

MICHAL LURIE

Supervisor: MgA. Tomáš Pavelka

Opponent: MgA. Jaroslava Šiktancová, Ph.D.

Final Exam Date: June 12th, 2018

Academic Degree to Be Obtained: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p style="text-align: center;">HERECKÁ PRÁCE V PROJEKTOVÉM DIVADLE A V DIVADLE S PRAVIDELNÝM PROVOZEM</p>
--

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

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.

Abstrakt

Jako téma své magisterské práce jsem vybral komparaci herecké práce v projektovém divadle a v divadle běžného provozu. V jednotlivých kapitolách popisuji průběh zkoušení inscenací v těchto odlišných prostředích. Popisuji rozdíly v chodu obou subjektů a jejich vliv na hereckou práci.

Ve své práci se opírám zejména o své zkušenosti nabrané během působení v projektech a inscenacích v souboru Tygr v tísní a zkušenosti z první sezóny v angažmá v libereckém Divadle F. X. Šaldy.

Abstract

As a topic of my master's thesis, I chose the comparison of the actor's work in the project theater and the regular theater. In individual chapters, I describe the work in progress in these different environments. I describe the differences between both subjects and their influence on the actor's work.

In my work, I rely mainly on my experience gained during projects and productions in the independent ensemble Tygr v tísni and the first season experience in engaging in F. X. Šalda Theater in Liberec .

Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval všem pedagogům, kteří mi během studií věnovali svůj čas. Zejména MgA. Tomáši Pavelkovi, MgA. Danielu Hrbkovi, doc. Tomáši Töpferovi, doc. MgA. Evě Salzmannové a doc. Mgr. Miloši Černému.

Dále bych rád poděkoval MgA. Ivo Kristiánovi Kubákovi a MgA. Marii Novákové za pivo a kontinuální pomoc během studia na DAMU.

Obsah

1	Úvod.....	5
2	Rozdělení projektového a institucionálního divadla	6
3	Zkoušení projektů	7
3.1	GOLEM Štvanice	7
3.2	Oresteia.....	10
4	Zkoušení v nezávislém divadle	12
4.1	Zkoušení Ole je frajer	12
4.2	Morčata	15
5	Zkoušení v divadle běžného provozu	17
5.1	Leninovi balzamovači.....	17
5.2	Zkoušení U kočičí bažiny	19
5.3	Konec starých časů	21
6	Srovnání a osobní zkušenost	23
7	Závěr.....	28
8	Seznam použité literatury	29

1 ÚVOD

Ve své práci budu popisovat svoji hereckou práci v nezávislých divadlech a srovnávat ji s prací v divadlech kamenných, repertoárových. V popisu jednotlivých zkoušení poukážu na momenty, které pro mne byly zásadní a na okolnosti, které byly ojedinělé. Zamýšlím se nad rozdíly v chodu divadel a jejich vlivem na hereckou práci. Ve své práci začnu zkušenostmi z divadelních projektů a inscenací, ve kterých jsem působil v pražském divadelním prostoru VILA Štvanice. Pokračovat budu inscenací, kterou jsem měl možnost vytvořit s malým inscenačním týmem v nezávislém olomouckém divadle Na Cucky. Poté se budu věnovat zkoušení v Mahenově divadle v Brně a v Divadle F.X.Šaldy v Liberci. V závěru srovnám a popíši, čím se liší herecká práce v divadle institucionálním od herecké práce v divadle projektovém, výhody a nevýhody a v neposlední řadě, čím a jak mě práce v nich obohatila. Ve své práci budu reflektovat svou zkušenost ze stálého angažmá.

2 ROZDĚLENÍ PROJEKTOVÉHO A INSTITUCIONÁLNÍHO DIVADLA

Na začátku bych rád definoval pojmy projektové divadlo a institucionální divadlo. Projektovým, nezávislým divadlem myslím všechna divadla, která nejsou zřizována státem, krajem nebo nějakou samosprávou ale jsou to nestátní, neziskové organizace. Myslím tím tedy divadla nezávislá na zřizovateli. Naopak divadlem institucionálním, kamenným mám na mysli divadla zřizovaná státem, krajem nebo městem.

V této kapitole bych se také rád zmínil o souboru, ve kterém jsem měl možnost se herecky podílet na několika projektech a inscenacích, které zde budu popisovat. Jelikož jsem měl možnost zkoušet v nezávislém divadle ještě před nástupem na DAMU začal jsem první zkušenosti získávat právě tam. A sice v souboru Tygr v tísní. Soubor vznikl na pražské DAMU na jaře 2010. Zaměřuje se na autorské divadlo, adaptaci nedramatických látek a divadlo v netradičních prostorech. Vůdčími osobnostmi Tygra v tísní jsou režisér Ivo Kristián Kubák a dramaturgyně a autorka Marie Nováková. Soubor sídlí v klasicistní vile na pražském ostrově Štvanice.

3 ZKOUŠENÍ PROJEKTŮ

3.1 GOLEM Štvanice

GOLEM Štvanice byl označován jako „Interaktivní divadelní událost“, která měla premiéru v září 2013 ve Vile na Štvanici. Hrál se s jednodenní pauzou čtrnáct dní každý večer. V dubnu 2014 se Golem na deset dní do Vily vrátil. Jednalo se o adaptaci románu Golem od Gustava Meyrinka, inscenovanou metodou imerzivního divadla v režii a dramaturgii Ivo Kristiána Kubáka a Marie Novákové.

"Imerze", z latinského immersionem (podstatné jméno odvozené od slovesa immergere) či anglického immersion, lze přeložit jako jev vnoření se, vtáhnutí do děje, ponoření se, kdy tekutina (obsah) tvoří veškerý prostor okolo lidského těla a člověk je jí zcela obklopen."

Inscenace Golem Štvanice trvala necelé čtyři hodiny, ve všech prostorách vily a jejím přilehlém okolí, se po celou dobu představení odehrávaly desítky příběhů, které se slévaly v jeden velký mysticko – detektivní příběh pražského židovského ghetta. Diváci mohli volně procházet domem a ze střípků situací si složit mozaiku svého originálního příběhu. Pro herce tento formát divadla znamenal neustálou čtyřhodinovou existenci v roli, schopnost improvizace a vlastní samostatné kreativity, ať už se jednalo o hlavní roli, nebo roli vedlejší (což byl můj případ – pasák, zloděj a vrah Alois Kvasnička).

Pro mě to byla první zkušenost s profesionálním divadlem, ač v ne zcela tradiční formě a mimo prostor klasického kamenného divadla. Zkoušet jsem začal ještě před nástupem na DAMU, zkušeností jsem měl tedy opravdu poskrovnu.

Přestože inscenace trvala bezmála čtyři hodiny, její scénář čítal jen asi dvanáct stran. Postava Aloise Kvasničky v něm měla jen pár replik a základních situací nezbytných pro vývoj děje. Ačkoli nikdo netušil, jak vlastně bude vypadat výsledek, bylo jasné, že zbylé dokreslení, konkretizace a přesná charakteristika postavy bude věcí samostatných úvah, improvizací a zkoušení v prostoru. Samotnému zkoušení předcházela důkladný dramaturgický rozbor postav a jejich vztahů s ostatními postavami. V následných improvizacích jsme se pak my herci drželi onoho důkladného rozboru, který nám poskytl inspiraci i jasné mantinely –

jak má která situace skončit a kam má postava během celé inscenace dospět. V těchto improvizacích jsem se držel zpátky a bylo pro mě těžké reagovat na všechny impulsy, které jsem dostával. Z části z vlastní nejistoty v improvizaci, z části z ostychu před zkušenějšími kolegy jsem upadal do pasivity a povolenosti, herecký výraz, který mi tuto situaci pomáhal překonávat byla agrese. Například ve scéně, kdy Aloise začne bratr Jaromír (Matěj Anděl/Vojtěch Fülep) obtěžovat a vyžadovat pozornost, jsem si nevěděl příliš rady. Snažil jsem se konflikt vyřešit verbálně, navíc s ambicí působit na diváky vtipně, to se mi ale nedařilo a tak jsem se uchýlil k již zmíněné agresii a svého bratra jsem začal fyzicky napadat. Zjistil jsem, že v ten moment kdy se nesoustředím na to, co mám odpovědět – tedy na slovní improvizaci, ale fyzicky jedním, mi repliky snáze přicházejí na jazyk a jsem schopen okamžité reakce v dialogu. Jindy jsem měl problém, že jsem dokázal do situace energicky vkročit, ale od partnera se mi dostala mírně odlišná odezva než předešlý večer a já opět znejistěl a upadal do povolenosti, protože jsem byl zaskočen. Jak se ale během zkoušení a hlavně reprízování (hrálo se dvacet večerů za sebou) jednotlivé improvizace ustalovaly, začal jsem nabývat jistoty, zvykl si na nevyzpytatelnost takovéto formy divadla a sám jsem cítil nutkání něco zkusit jinak nebo objevovat další možnosti dialogu a vymýšlet nové detaily a mikrosituace ve stavbě příběhu postavy. Jak už jsem zmínil, zásadním specifickým této inscenace bylo, že se hrálo ve všech prostorech vily zároveň a nepřetržitě téměř čtyři hodiny. Znamenalo to tedy existovat celou dobu v roli, v napětí a v situaci, protože se „nebylo kam schovat“, kamkoli mohl kdykoli přijít divák, kdykoli se mohl nějaký herec pustit do interakce. Musel jsem tedy pro svou postavu promyslet a vytvořit konkrétní průběžné jednání v časech mezi scénářem předepsanými situacemi mé postavy, ale přesto bylo nutné nějak jednat. Musel jsem improvizovat, interagovat s ostatními herci a diváky, ale zároveň na sebe nestrhávat pozornost, aby divákům neunikaly v tu chvíli podstatnější děje nezbytné pro pochopení příběhu. V těchto momentech jsem energii spíše ubíral, choval se nenápadně a vedl intimnější rozhovory ve společném otevřeném prostoru baru. I v tomto čase, kdy jsem nebyl středem pozornosti, jsem ale musel stále sledovat děj a na situace, kterých jsem nebyl přímo účasten, později reagovat, znamenalo to tedy během „nic nedělání“ vykonat jakýsi vnitřní posun, který korespondoval s náladou, ve které se zrovna příběh ghetta a jeho postav ocital. Komplikovaným úkolem bylo zůstat plně ponořen v roli a zároveň být v soustředěné pozornosti a orientovat se v mašinérii inscenace jaksi „zvenku“, abych mohl v pravý čas do situace výrazně vstoupit a

strhnout na sebe pozornost. To s sebou neslo razantní proměnu energie, nutnost zvětšit gestiku (i když jen omezeně, protože všude okolo byli diváci a osobní prostor byl mnohdy stísněný) a přidat na hlas. Jelikož i tyto situace byly z velké části improvizované a já se nemohl opřít a pevný text, cítil jsem se v prvních reprízách nepatřičně. Mé hrací prostory se střídaly od malých místností, kam se vešlo maximálně pět až šest diváků, kde jsem výraz zjemnit a přejít do civilního herectví téměř jako pro kameru, až po plenér před vilou, kde publikum čítalo i 90 lidí. Tam jsem po několika reprízách pochopil, že musím mnohonásobně přidat ve všem, co dělám. Nejvíce patrné to bylo na práci s hlasem, který se ve volném prostoru ztrácel. V situacích, které se odehrávaly venku, jsem si ze začátku procházel nepříjemným pocitem, že to, co dělám, nemůže vypadat autenticky, protože se např. v intimní situaci loučení s bratrem snažím udržet diskrétní, intimní tón, zároveň ale musím být dostatečně hlasitý, aby diváci kolem mne náš dialog zaslechli, s tímto problémem jsem se později setkal ještě mnohokrát v jiných inscenacích a v této práci se k němu ještě dostanu. Uvědomil jsem si, že k nalezení jistějšího postoje v takto složité a z velké části improvizované inscenaci mi nejvíce dopomohlo každodenní reprízování, protože chyby, které jsem si uvědomil, nebo na ně byl upozorněn jsem mohl hned další večer napravit a rychleji se tak zbavit nejistoty, než tomu bývá při běžném reprízování. Velkou zkušeností bylo existovat v roli po tak dlouhou dobu, myslím, že v tomto případě jsem asi nejvíce pocítil něco, co se dá nazvat úplným sžitím se s postavou právě proto, že jsem byl nucen za postavu jednat po celou dobu představení a musel jsem neustále nutit svoji představivost k vymýšlení nových akcí, klást si další cíle a tím tvořit ucelený portrét a příběh postavy. Dozajista tomu napomáhala právě imerzivní metoda inscenování, která vytvořila jakousi virtuální realitu, kterou jsem mohl plně přijmout a fungovat v ní.

3.2 Oresteia

V červnu 2016 proběhlo ve VILE Štvanice první setkání s kompletním hereckým obsazením k připravovanému projektu Oresteia. Šlo o Aischylův antický text, který se uvedl pod širým nebem na pražském ostrově Štvanice v režii Ivo Kristiána Kubáka.

V Oresteie jsem dostal roli posla, který přichází do Argu oznámit dobytí Tróje. Zkoušení začalo začátkem srpna 2016, premiéra byla 1. září. Z toho je zřejmé, že na zkoušení nebylo mnoho času. Pro mě to byla první větší zkušenost s antickým textem. (Při studiu na DAMU jsem se s antickými texty setkal pouze při hlasové výchově.) Zkoušelo se v plenéru, nepředcházela žádná příprava na zkušebnách. Rovnou jsem měl tedy možnost vyzkoušet si hraní v otevřené krajině, což pro mě bylo také zcela nové.

Musel jsem najít správnou míru síly hlasu, protože mluvený projev se v otevřeném prostoru ztrácel. S tímto problémem se potýkali snad všichni herci. Ale náročné dlouhé veršované monology bylo třeba předat zcela srozumitelně. Na ostrově Štvanice je stále přítomný přirozený hluk města a aut z Hlávkova mostu. V některých situacích byl hlas podpořen mikrofonom. Nikoli však u mě. Jako funkční se ukázalo zacílit svoji řeč těsně za poslední řadu elevace pro cca 200 diváků.

Při práci na roli jsem se potýkal s textem a jeho konkretizováním. Antická skladba textu byla jiná než s jakou jsem se do té doby setkal. Dramaturgyně Marie Nováková mi velmi pomohla radou, že si mám obsah monologu přepsat nebo převyprávět do prózy současné češtiny. Z monologu pak vystoupily podstatné motivy a témata. Zjistil jsem, že za každým veršem je potřeba mít silnou vizuální představu. Postava posla ve svém monologu popisuje hrůzy a strasti při plavbě do Tróje a při jejím dobývání. Součástí mého výstupu byl dlouhý běh, utíkal jsem od štvanické vodárny až k místu, kde se hrálo, tedy za bývalou Fuchsovou kavárnou. Tento cca 300 metrů dlouhý běh mi pomohl přirozeně rozfázovat monolog i navodit emoci naprosté únavy a vyčerpání. Ne, že bych snad po třisetmetrovém běhu byl vyčerpaný k padnutí, ale s přirozeným zadýcháním bylo o poznání snazší hrát vyčerpání, než by bylo ho v sobě budovat během vpadnutí na scénu z portálu.

Plenér samotný, a tudíž i větší nasazení v mluveném projevu, mi pomohl dosáhnout větší uvěřitelnosti. Při zkoušení jsem zažil pro roli velmi užitečný moment. Během zkoušek a opakování svého výstupu jsem stále absolvoval již zmíněný běh, zkoušelo se v srpnu, tedy opravdu v horku, při několikatém pokusu jsem přiběhl, začal říkat svůj monolog a po chvílce jsem začal omdlávat. Musel jsem si dát pauzu a polít se vodou. Z tohoto momentu jsem se snažil zapamatovat pro postavu posla co nejvíce, způsob jakým se mi podlamovala kolena, uvolnění mimických svalů apod.

4 ZKOUŠENÍ V NEZÁVISLÉM DIVADLE

4.1 Zkoušení Ole je frajer

Jedná se o dramatisaci románu Erlenda Loeho Naivní.Super. Román je o norském chlapci, kterému je čerstvě 25 let a prochází krizí. Hledá smysl svojí existence a nadšení pro každodenní život. Konfrontuje se s fyzikálními teoriemi o vesmíru a času, které ho zneklidňují a v jejichž optice je obyčejný život něco, co postrádá smysl.

Inscenace vznikla pro nezávislé Olomoucké divadlo Na Cucky v režii Zuzany Burianové.

Před samotným zkoušením proběhlo několik diskuzí a přípravných schůzek tvůrčího týmu, kterých se herec běžně neúčastní, šlo vlastně o práci na dramatisaci. Před první schůzkou bylo nutné román přečíst, protože první verze textu teprve vznikala a bylo žádoucí, aby si herci, režisér, dramaturg a výtvarníci ujasnili, která témata v textu chtějí akcentovat, co je na románu zaujalo, které pasáže se jim zdají být zásadní.

To je jistě pro režiséra a dramaturga běžný postup práce, ale pro mě, jako představitele hlavní postavy, byla tato příprava samotného textu podstatná a ojedinělá. Při návrzích na úpravu textu jsem byl konfrontován s odlišnými názory dramaturga i režiséra a svoje nápady jsem musel obhajovat a znovu si tak neustále připomínat hlavní témata vznikajícího textu. Později, ve fázi samotného zkoušení, se to nejvíce odrazilo na faktu, že jsem věděl "proč" a řešil jen "jak". Taky učení velkého množství textu (hrál jsem titulní postavu, která je zároveň vypravěčem) bylo o poznání snazší, protože jsem s ním byl seznámen více, než je z běžných čtených zkoušek zvykem.

Rád bych zmínil ještě jeden zvláštní moment, který spadá do fáze čtených zkoušek. Při čtení textu jsme s režisérkou narazili na naše rozdílné vnímání nálady, psychického rozpoložení a fyzické činnosti hlavní postavy v jednotlivých situacích, nebo přesněji vlivu těchto aspektů a jejich vzájemné provázanosti. Hlavní postava je často fyzicky klidná, ale myšlenkově velmi aktivní a naopak. Pokusili jsme se tedy vytvořit graf, který zaznamenával myšlenkovou aktivitu (filozofování o vesmíru a času) a fyzickou aktivitu (činnost, kterou postava v situaci vykonává). Poté jsme do grafu přidali linii, která znázorňovala náladu

(dobrou, špatnou). Při tvoření tohoto grafu jsme si ujasnili, v jakém rozpoložení hlavní postavu vnímáme v jednotlivých situacích a v průběhu celé inscenace. Graf samotný se záhy ukázal jako směšný a banální, jak taky hrát dobrou náladu na 60%, fyzickou činnost na 70% a myšlenkovou aktivitu na 20%?! Ale samotný pokus, vypracování grafu a snaha o přesné zaznamenání nálady, činnosti atd. měly význam v diskuzi, která nad jednotlivými situacemi vznikla. Z této diskuze vzešel mimo jiné i dramatický oblouk hlavní postavy.

V Divadle Na Cucky jsme byli v rezidenci a měli ho tedy celé k dispozici. Poprvé jsem zažil intenzivní zkoušení, které probíhalo dvoufázově. Ne, že bych snad toto nezažil již na DAMU, ale zde jsem byl i po ukončení zkoušky stále v divadle nebo jeho blízkosti s lidmi, kteří se mnou pracovali na stejné inscenaci. Proto i po zkoušce stále probíhaly debaty a řešily se detaily. Nebyl jsem rozptylován věcmi, které při běžném zkoušení zažívám a zažívá každý (večerní hraní jiného představení, příprava na jiné zkoušení atd.). Vznikla atmosféra intenzivní práce a mohl jsem se zcela ponořit do zkoušení inscenace. To se odrazilo zejména na učení textu, protože i mimo zkoušku jsem se v debatách stále odkazoval na konkrétní místa a tím si text neustále připomínal. Učení se textu dále pomohl i fakt, že jsem měl část zkoušení k dispozici nápovědu z dobrovolníků divadla Na Cucky, což nebývá v nezávislém divadle zvykem.

Velkou výzvou se při zkoušení ukázala práce s tempem a napětím. Hlavní postava je v první polovině hry často apatická, hodně mluví o tom, že nic nedělá, pouze přemýšlí a sepisuje si seznamy věcí (které má, nemá, chce, měla ráda atd.). Najít na scéně míru nudy a apatie tak, aby byla součástí postavy, ale zároveň se nestala divácky neúnosnou, se ukázalo jako zásadní pro vytvoření herecké postavy.

Klíčem k tomuto problému se stalo dělení na části, ve kterých postava mluví a tyto monology podat tak, že z nich je cítit zapálení pro tuto apatii a nicnedělání a momenty, kdy se vlastně nic neděje (postava často tráví čas opakováním monotónní činnosti: házení míčem, tlučení do zatloukačky). Ukázalo se tedy, že je nutné apatii a nudu znázornit scénicky a monology odstříhnout a vyjádřit v nich odstup od těchto emocí.

Tato role je pro mě zatím největší, kterou jsem měl možnost ztvárnit, co se do množství textu a času stráveného na jevišti týče. Jedná se téměř o

monodrama. Další herec a herečka se na scéně objevují výrazně méně. Inscenace trvá cca hodinu a čtyřicet minut. Během té doby opustím scénu jen na minutu.

To je velký rozdíl oproti dosavadním zkušenostem, kdy jsem měl v inscenacích oddělené, jednotlivé výstupy a mohl se na ně soustředit před každým zvlášť. Ještě během zkoušení jsem byl tedy sám sebou donucen udělat si záchytné body v příběhu. Při generálních zkouškách, při kterých se projelo celé představení, se mi stávalo, že jsem se ztrácel v návaznosti situací. Uvědomuji si rozpor mezi dvěma předchozími větami. Bylo to dáno tím, že jsme se s režisérkou v poslední fázi soustředili více na generální, obecné věci, jako je tempo a v kontrastu s ním na konkrétní detaily (např. rozdělení úkolů při přestavbách, intonace v konkrétních částech textu, mizanscéna apod.) Zajímavé bylo zjištění, že se po určité době strávené na jevišti dostavuje uvolnění a klid. Myslím, že to plyne ze smíření se se situací, že "už tu jednou jsem, a ještě minimálně hodinu budu a jediný, kdo to může zkazit, jsem já". Tato inscenace pro mě měla velký přínos v tom, že zde byla do určité míry smazána hranice mezi režisérem, dramaturgem a hercem.

4.2 Morčata

Jedná se o adaptaci novely Ludvíka Vaculíka z roku 1970. Inscenace v režii Ivo Kristiána Kubáka a Marie Novákové měla premiéru 7.12.2016 ve VILE Štvanice.

Vaculíkova kniha je psaná jako vyprávění dětem o bankéři, jeho rodině, morčatech, bance a smrti. Vaculík používá specifický vtipný jazyk a větnou skladbu. Tu zachovává i dramaturgie Marie Novákové..

Já v této inscenaci hraji roli Vaška, třináctiletého bankéřova syna. Na začátku zkoušení nebylo zcela jasné, jak bude vypadat scéna nebo jakým způsobem budou ztvárněna morčata, která mají v příběhu zásadní osudovou roli. Jestli mají být hrána herci, nebo zda budou jen rekvizitou, popř. jak s takovou rekvizitou zacházet. Při prvních zkouškách jsme hledali, vymýšleli a prakticky zkoušeli různé možnosti pojetí morčat. Od ztvárnění námi herci, přes animování různých předmětů jsme došli až k jednoduchému znaku – hromádce hoblin.

Inscenace je situována do let normalizace. Scénografka a výtvarnice Jana Preková vytvořila na scéně starou kuchyňskou linku se skříní, v zadním plánu na stěnu pověsila veliký banner s fotografií hradu Trosky a krajinou Českého ráje. Hrací prostor je v této inscenaci ohraničen stěnami a hledištěm, nedá se tedy odejít ze scény. K odchodu ze scény nám tedy sloužily skříňky v kuchyňské lince, kam jsme se schovávali, v některých situacích z nich pronášeli repliky a vytvářeli tak dojem hovoru přes zavřené dveře malého bytu.

Pro vytvoření postavy třináctiletého Vaška se ukázalo jako zásadní mimoslovní jednání. Vašek má mladšího bratra Pavla, kterého hrál Pavel Neškudla. Během zkoušek jsme se různě poštuchovali a dělali na sebe dětské posunky. Z tohoto neustálého špičkování pak bylo snadné vzít energii a výraz i pro jednání slovní. Oba chlapci si neustále stěžují jeden na druhého a zasypávají tatínka zvědavými dotazy. Ve stylizaci mi pomohl i kostým, který je mi malý, rukávy i nohavice kratší. Jana Preková mi ke kalhotám přidala i kšandy, které umocňují můj pocit svázanosti. Když jsem si ho poprvé oblékal, myslel jsem, že v něm nebudu schopný představení odehrát, ale po chvíli jsem zjistil, že mě nutí se neustále ošívát a popotahovat si ho na sobě a ukázalo se to jako malebný prostředek pro vytvoření role neposedného děcka.

Velkým kamenem úrazu při zkoušení této inscenace se ukázala organizace času. Kvůli práci nebo angažmá kolegů v jiných divadlech bylo velmi složité naplánovat zkoušky tak, aby se potkali všichni herci. Často se tedy zkoušelo tak, že za chybějícího herce četl text někdo jiný z herců či tvůrčího týmu a nahrazoval jej v prostoru. Chybějící herec od ostatních naučil aranžmá dané situace posléze. Zkoušek nebylo mnoho a proto se celé zkoušení ocitlo v časovém presu. A bylo pro nás herce obtížné nabýt ve scénickém tvaru jistoty. I výtvarnice kvůli práci v jiných divadlech dokončila scénu a kostýmy až těsně před premiérou.

Adaptace románu byla napsána jako série oddělených scén, které ne vždy mají logickou návaznost, nebo kauzalitu a vyznačují se repetitivností motivů, ostrým stříhem prostředí, časových posunů a nálad. Díky specifickým vlastnostem scénáře a absenci generálních zkoušek jsem si nebyl schopný zafixovat, jak jdou jednotlivé scény a obrazy za sebou. Byl jsem tedy často nervózní, abych na nějakou akci nezapomněl. Přistihl jsem se, že často během hraní nejsem zcela přítomen v situaci, ale přemýšlím, jaký obraz bude následovat. Nejsem jediný, kdo se s tímto problémem potýkal. Myslím, že při reprízách se tato nejistota projevuje na výsledku, protože v jednotlivých situacích mohou některé momenty působit nejistě nebo nepřesně. Stalo se mi například, že jsem si při „odchodu“ do skříňky zapomněl vzít rekvizitu, v tomto případě gramofonovou desku, vzpomněl jsem si hned, jak jsem se schoval před diváky. Začal jsem tedy šmátrat rukou po kuchyňské lince, než jsem desku nahmatal, ale to už před linkou probíhala jiná scéna. Není to žádná velká chyba, která by ohrozila průběh představení, ale pokud se takových momentů v jedné repríze objeví více, myslím, že se to na výsledku negativně podepíše.

5 ZKOUŠENÍ V DIVADLE BĚŽNÉHO PROVOZU

5.1 Leninovi balzamovači

Mojí první inscenací v libereckém divadle F.X. Šaldy byla hra Leninovy balzamovači v režii uměleckého šéfa liberecké činohry Šimona Dominika.

Jedná se o text kanadského autora s českými kořeny Verna Thiessena. Pojednává o hrůzách a způsobech stalinistického režimu a příběhu dvou mužů, kteří se s takovým režimem zapletou, nabalzamováním Lenina udělají kariéru, ale nakonec Stalinově vražedné mašinérii stejně neuniknou.

V této inscenaci jsem ztvárnil postavu Krasina, Stalinova pohůnka a prostředníka mezi ním a dvojicí balzamovačů. Na začátku zkoušení jsem byl zaskočen, že nedostávám mnoho připomínek. Při první zkoušce v prostoru jsem ještě s textem v ruce zkusil zahrát situaci podle svých představ, které nebyly ještě zdaleka tak konkrétní, jak bych chtěl, neměl jsem úplně definovaný vztah k postavě svého hereckého kolegy a očekával jsem, že po prvním zastavení situace dostanu připomínku, která mi alespoň část objasní nebo mě navede konkrétním směrem. Místo toho byly řečeny poznámky, které se týkaly spíše technického provedení a mizanscény. Herec Zdeněk Kupka se na moji situaci s kolegou díval a pak řekl svůj výklad situace, který se od mého pojetí značně lišil, ale připadal mi srozumitelný. Zejména mi jeho výklad objasnil některé postoje postav, režisér však řekl, že mu to vyhovuje tak, jak jsme scénu odehráli. Dostal jsem se do situace, kdy mě na jednu stranu těšilo, že je režisér s mým řešením spokojený, protože vychází ze mě, na stranu druhou jsem v něm měl ještě mnoho nejasností. A obdobné to bylo po celou dobu zkoušení. Herecké připomínky ke mně nebo kolegů působily spíše jako přeříkání textu jinými slovy, aniž bych pochopil podstatu situace nebo její pojmenování. Po několika týdnech mi už nebylo příjemné ptát se režiséra na vztahy postav v konkrétních situacích a myslel jsem, že je to moje chyba a že zanedbávám část své herecké práce nebo přípravy. Všiml jsem si, že ostatní herci se režiséra příliš neptají a mnoho detailů, mikrosituací a partneření řeší sami mezi sebou. Před generálovým týdnem se mi podařilo definitivně určit svůj vztah k ostatním postavám v průběhu celé hry a vytvořit si, alespoň pro sebe, oblouk své postavy. Pak ale přišla změna v jedné situaci, kde jsem původně nefiguroval.

Je to moment, kdy si tajná policie v poslední třetině hry přijde pro jednu z hlavních postav a vyslýchá ji. Má postava tomu přihlíží a celou situaci vlastně zpovzdálí řídí. Tato okolnost mi rozhodila pochopení postavy a já si sám v sobě musel znovu přebudovat její vztahy a psychologii. Ne, že bych snad musel předešlé nebo následující situace hrát jinak, ale moje přemýšlení o Krasinovi se změnilo. Nyní mám za sebou šest repríz této inscenace a musím říct, že se s touto okolností stále potýkám.

5.2 Zkoušení U kočičí bažiny

V Národním divadle Brno jsem měl možnost nastudovat roli Josepha Swana v inscenaci U kočičí bažiny, autorky Mariny Carr, kterou režíroval Martin Františák a premiéru měla v září 2017.

Joseph Swan je zavražděný bratr hlavní hrdinky Hester a přichází za ní jako duch. Hovoří s ní o jejich matce a ptá se, proč ho sestra zabila.

Na začátku zkoušení jsem si nedokázal představit, jak takovou mystickou postavu hrát. Ve hře vystupuje více postav, které jsou něčím zvláštní, jako např. Milovník duchů nebo Kočičí žena, která má předobraz v antickém věštci Theiresiovi. Ale jinak je hra napsána běžným jazykem se smyslem pro černý humor. V situaci, kdy na scénu přichází duch, se už hlavní postava nachází ve značně vypjatém emočním rozpoložení (právě zapálila dům a dobytek). Při prvních zkouškách jsem nevěděl, jaké výrazové prostředky zvolit, samotný text dialogu mi také příliš nepomáhal. Nedokázal jsem z něj vyčíst, jestli je duch na svoji sestru našťvaný a přišel jí svoji smrt vyčítat, nebo zda si sní hraje a užívá si zděšení Hester, které se právě zjevil mrtvý bratr. Ani režisér Martin Františák neměl ze začátku žádnou konkrétní připomínku. Věděli jsem jen, že není na místě sklouznout k laciné "duchařině". V tomto případě jsem tedy nevěděl ani "proč" ani "jak". Průlom nastal, když nám režisér řekl, ať se oba díváme a mluvíme do opačného portálu a hrajeme, že tam ten druhý je (v textu skutečně na začátku Hester zmiňuje, že ducha nevidí, pouze slyší). Zároveň vyostřil konflikt mezi námi, dialog se stal od začátku hádkou. V další fázi mi řekl, ať v určitý moment Hester chytím zezadu pod krkem a přitisknu se na ni a ať se dotkneme společně čely. Když se pro toto gesto našel správný moment v textu, hádka samovolně přešla ve velice smířlivý tón a obě postavy se na chvíli spatřily. Tato gesta (jako chycení za krk a příchod na scénu pozadu) mi pomohla v podpoření tajemnosti postavy.

Zatímco v Oresteie jsem často čerpal inspiraci od starších a zkušenějších herců a jejich práce s textem, tady to byla hlavně gesta, která jsme ani nemuseli těžkopádně interpretovat, stačilo je pouze provést a nechat na sebe působit. Ve škole jsem často dostávali radu, že se máme ptát, když nerozumíme něčemu v situaci nebo nevíme, co přesně po nás režisér chce. Myslím, že to není úplně správně. V praxi se mi mnohokrát osvědčilo, že než se po připomínce hned začít

ptát na její smysl, je lepší v první řadě připomínku splnit a počkat, jestli mi poté smysl sám nedojde. U připomínek, které mi dával Martin Františák jsem často dopředu nevěděl, co přesně mají gesta nebo pohyby znamenat nebo co mají vyjádřit, ale stačilo je provést a představit si, jak by takový obraz působil na mě a hned jsem si dokázal gesto nebo obraz interpretovat. V tu danou chvíli ani nepotřebuji vědět (a vlastně ani nechci), jaká je přesná režisérova interpretace. Baví mě, že se explicitně neřekne, co přesně připomínky znamenají. Myslím, že mohou mít pro herce dokonce úplně odlišný význam než pro režiséra. Samozřejmě tím nemyslím, aby herci pouze plnili připomínky a žádné otázky nevznášeli. Dialog mezi hercem a režisérem je při zkoušení zásadní. „Gesta mají svůj původ v předšlovní artikulaci, a proto dodnes slovo gesto následuje. Gesto předchází, uvádí slovo. Připravuje jej. Připravuje nás na něj. Gesto „ví“, slovo se teprve postupně hledá, ladí a vzniká. Slovům nasloucháme, gesta provádíme.“ (Vinař, 2017)

Dále to byla scénografie Marka Cpina, ze které jsem mohl čerpat atmosféru představení. V dialogu s Hester stojíme v téměř prázdném, sněhobílém prostoru, zadní stěna má tvar oblouku a připomíná tak antický amfiteátr, uprostřed jsou dvě křesla a mezi nimi skříň, které skutečně hoří (obraz zapáleného domu). Samotný obraz hořícího nábytku na mě velice zapůsobil. Prázdný bílý prostor mě inspiroval k vnitřnímu napětí, se kterým jsem měl na začátku zkoušení na zkušebně problém. Toto se mi potvrdilo i ve chvíli, kdy jsme z technických důvodů, pár dní před generálovým týdnem, přešli z jeviště zpět na zkušebnu. Veškeré aranže (zafixované do té doby na jevišti) vzaly zaslé a i zmíněné napětí se budovalo podstatně hůře. Na jevišti je podle mě působivá právě ona vzdálenost, kterou musím chůzí pozadu urazit. Na zkušebně, která je podstatně menší, není čas pro to, nechat na sebe obraz zapůsobit. Další překážka, která se týkala hlasu nastala, když jsem v hádce s Hester měl přejít do intimního tónu, jednoduše jsem byl upozorněn na to, že mě není slyšet. Najít míru pocitu, nebo spíše zachování emoce při zvýšené intenzitě hlasu bylo nakonec jen otázkou opakování a zkoušek.

Další zvláštností tohoto zkoušení byl fakt, že jsme se jak já, tak i dvě herečky, které se mnou měly dialog, potýkali s problémem zapamatovat si text i přesto, že byl poměrně krátký a jednoduchý. Došlo nám, že je to právě tím, že na sebe nevidíme a nehrajeme tedy spolu a jsme odkázáni jen na hlas toho druhého.

5.3 Konec starých časů

Tato inscenace je mojí třetí ve stálém angažmá Libereckém divadle. Jde o adaptaci satirického románu Jaroslava Žáka Konec starých časů v režii uměleckého šéfa libereckého divadla Šimona Dominika. Děj se točí kolem nástupu komunismu na malém městě 25. února 1948.

V této inscenaci mám dvě menší role. Bohémský básník Rožé a mladý milicionář. Rožé je vůdcem malé skupiny přátel, kterou kromě něj tvoří další básník a jejich starší kamarádka Blanka. Tato avantgardní skupinka prochází celým dějem hry, který se odehrává v jediném dni. Básníci začínají večírkem v hospodě, nedorozuměním obsazují hotel Atlantik, ve kterém sídlí revoluční výbor, v žertu vyslyší mladého komunistu a nakonec si vystřelí z občanů městečka hlášením v obecním rozhlase, ve kterém se vydávají za fašistickou veleradu.

Po první čtené zkoušce mi bylo víceméně jasné, co je moje postava zač a jak ji hrát. Myslím, že právě tato jistota se mi později vymstila. Declan Donnellan píše: „Když víte, co hrajete, bývá s tím jeden problém – často to nefunguje. Někdy víme, co hrajeme, až z toho modráme, a přece cítíme, že jsme mrtví.“ (Donnellan, 2007)

Režisér s dramaturgem označili text hry za humoresku v níž více než o politiku jde o lidské charaktery, které připodobnili k postavám z Haškových nebo Hrabalových románů. Text jsem tedy nemusel složitě interpretovat. „První seznámení herce s rolí je první etapa tvorby. Je to složitý proces a musíme k němu být obzvlášť pozorní. První dojmy, ať jsou dobré, či špatné, se herci vrývají hluboko do paměti, protože jsou nenadálé a panensky čisté... Nesprávný přístup k seznámení s hrou a rolí první dojmy pokazí. Z příliš letmých či zkomolených dojmů vzniká v herci o hře i roli falešná představa a co horšího: předpojatost.“ (Lukavský, 1978) Při prvních zkouškách byl většinou režisér spokojen s mým řešením, ale mně samotnému připadalo, že stále něco chybí. Příliš jsem se spoléhal na práci režiséra a dramaturga, že ze situace vykřesají víc, nebo že v pozdější fázi zkoušení přijde moment, kdy můj pocit, že něco chybí, opadne. Zpětně si vzpomínám na moment, kdy za mnou několikrát přišel dramaturg Martin Urban a znovu mi říkal výklad situace, mluvil o tom, že skupina básníků si musí užívat s velkým gustem svoje výtržnosti a kousky, že si užívají svoje role

poetů, v té chvíli jsem si myslel, že to, co říká, na jevišti přece dělám a plním. Místo toho, abych s režisérem začal znovu mluvit o situaci a postojích našich postav v nich, přidával jsem na gestice, mimice a výrazu, abych splnil připomínku, že si bohémský básník svoje výtržnosti užívá. Mával jsem rukama, svoje repliky přednášel jako bych přednášel báseň a do toho všeho ještě hrál, že jsem mírně přiopilý. Naši scénu, kdy vyslycháme mladého komunistu a před kterým si moje postava hraje na samozvaného fašistického diktátora, jsme oproti jiným situacím zkoušeli častěji. Připomínky však většinou směřovaly ke kolegům nebo se týkaly technických věcí, jako umístění v prostoru. Zjistil jsem, že postupně ztrácím zaujatou pozornost a s ní se vytrácí i chuť zkoušet věci nově, jinak. Nastal moment, kdy jsem byl kolegou požádán, poté co jsem nepatrně změnil napětí své postavy v našem krátkém dialogu, abych svoji repliku, kterou pronáším k němu, říkal stejně jako dříve. To mi už zcela sebralo chuť a odvalu zkoušet nové věci. Vzpomínám si, jak nám pedagogové na DAMU zakazovali domlouvat se s partnerem na takovýchto věcech typu: Ty řekneš tohle takhle, abych já mohl udělat a říct tohle tak, jak chci. Až po premiéře a první repríze jsem si uvědomil, že to, co na jevišti dělám je z většiny povrchní a že při hraní jsem tak trochu mimo sebe, jako bych se kontroloval zpovzdálí, s čímž jsem doposud měl zkušenosti jen zřídka. Dávám to za vinu svému malému nasazení ve fázi zkoušení, myslím, že jsem měl více komunikovat s režisérem a svoje pochybnosti mu sdělit. Raději zastavit zkoušení situace a znovu otevřít debatu o ní, protože se domnívám, že až když je herec plně v situaci, může začít opravdu tvořit a nabízet režisérovi řešení i přesto, že na začátku se zdají být režisérovy připomínky svazující.

6 SROVNÁNÍ A OSOBNÍ ZKUŠENOST

V této kapitole se zaměřím na největší rozdíly, které jsem v kamenných a projektových divadlech zaznamenal, jejich vlivu na práci, na své očekávání před vstupem do angažmá a zkušenosti po téměř jedné sezóně.

Je to především nasazení a energie, která vládne při zkoušení v projektovém divadle. Konkrétně ve VILE Štvanice jsem měl vždy pocit, že lidé jsou při práci podobně naladěni a to i při projektech, kde bylo více herců, než je u běžných inscenací zvykem, například Oresteia nebo Golem. A to i přesto, že mezi herci byl větší věkový rozdíl, než na který jsem byl zvyklý ze školy.

Na DAMU jsem měl často pocit, že při zkoušení absolventských inscenací dochází k rozdělení na tým herců a inscenační tým (režisér, dramaturg, výtvarníci atd.). Postupem zkoušení se tak vytvořila bariéra a komunikace mezi oběma týmy přestala být zcela otevřená a upřímná. Myslím, že tím pak docházelo k nepochopení a znovu vytvořit tvořivou atmosféru jako na začátku šlo jen velmi obtížně. Podobnou zkušenost mám i z libereckého divadla. Překvapilo mě například, že se herci téměř nechodí dívat, když zrovna zkouší jejich kolegové. Celkově mívám pocit, že názory na zkoušenou inscenaci jsou mezi kolegy rozporuplné, ale mnoho se o tom nemluví.

Připadá mi, že při zkoušení ve VILE Štvanice jsou inscenátoři i herci více pohromadě, více se diskutuje. Je to myslím tím, že samotné místo, kde se vila nachází je velmi specifické a příjemné, a že na projekty jsou oslovováni herci, o které tvůrčí tým stojí a oni přijímají roli dobrovolně ze zájmu o spolupráci.

Divadlo v Liberci mi přijde v tomto směru poněkud odosobněné, nejspíš je to způsobeno tím, že se v něm střídá opera, balet a činohra. Liberecké divadlo nemá místo, kde by se herci přirozeně scházeli po představení. V Malém divadle (druhé scéně libereckého divadla) se klub nachází, ale zavírá záhy po představení a v historické budově divadla klub členové mnoho nevyužívají, protože je zde zřízená diskotéka. Zpočátku jsem myslel, že na tom příliš nesejde, ale postupem času mi došlo, jak moc je klub důležitý, aby se lidé v divadle setkali a mohli probrat, co se děje na zkouškách nebo při představení.

Dalším aspektem, ve kterém spatřuji rozdíly je reprízování. V nezávislém divadle je reprízování poněkud oříškem a to hned z několika důvodů. Nezávislé divadlo má v drtivé většině případů jen omezené finanční prostředky, to se odráží na honorářích herců. Herci často působí v několika nezávislých divadlech a k nim mívají angažmá v kamenném divadle. Tím se dostáváme k problému plánování repríz. Z důvodu omezených časových možností herců se často stane, že inscenaci v daném měsíci nelze nasadit. V mém případě jsou typickým příkladem Morčata nebo Ole je frajer. Nejednou se stalo, že jsme inscenaci hráli po více jak dvou měsících. V ideálním případě se povede před představením vyhradit čas na oprašovací zkoušku, ale zažil jsem i situace, kdy jsme se sešli necelou hodinu před představením a měli čas pouze na letmé přeříkání textu v šatně. Nepříjemný zážitek jsem absolvoval s inscenací Ole je frajer, kterou jsme hráli po více jak dvou a půl měsíční pauze a já si celý text musel zopakovat pouze sám ve vlaku, bez partnerů, rekvizit, mimo prostor a scénu. V momentě kdy jsem dorazil do divadla, zbývalo do začátku představení patnáct minut. Nakonec vše dopadlo dobře a představení se úspěšně odehrálo. Nicméně jsem si vědom toho, že nervozita, že hrajeme po tak dlouhé době bez řádné zkoušky, se na výsledku podepsala.

Dalším problémem reprízování a potažmo hracích termínů je fakt, že v nezávislých divadlech často sídlí hned několik souborů, které se o prostor dělí. Ve VILE Štvanice jsou to soubory Tygr v tísni, Divadlo LETÍ a Geisslers Hofcomoedianten. Dalším takovým příkladem je Venuše ve Švehlovce, kde jsou soubory Depresivní děti, Chemické divadlo a Lachende Bestien.

Důsledkem sporadického reprízování je, že se inscenace jen těžko mohou někam posunout, většina času i energie při oprašovacích zkouškách padne na to, aby si herci na vše vzpomněli, znovu vybudovali to, co kdysi nazkoušeli a tím pádem už nezbývá mnoho prostoru pro posunutí postav nebo situací.

Oproti tomu v divadle běžného provozu je reprízování, alespoň na pár prvních měsíců po premiéře, jisté. Během prvních repríz má inscenace možnost se usadit, herci mohou nabýt jistoty a začít si v každém představení hledat svoje detaily, které mohou obměňovat a přemýšlet, jak situace vyšperkovat. I plán zkoušek je v kamenném divadle zpravidla jednodušší. V libereckém divadle dostávám u první čtené zkoušky ferman s rozpisem zkoušek až do premiéry. Samozřejmě se dějí změny v plánu, ale není jich mnoho. U výše popsaných

inscenací z projektových divadel se často plánoval termín zkoušek jen krátce dopředu. Často se zkoušelo po večerech, nebo v pauzách mezi zkouškou v kamenném divadle a večerním představením.

Jako další rozdíl bych rád zmínil vybavenost a zázemí. Velké divadelní domy disponují celou řadou specializovaných místností (jako například rekvizitárna, maskérna, šatny, dílny atd.). V projektových divadlech se často setkáme s nedostatkem prostor pro takové zázemí. Často se stírá rozdíl mezi šatnou a skladem či fundusem. Stejně je to i s personálem. Jak jsem již zmiňoval, projektová divadla nedisponují dostatečnými financemi, aby si mohla dovolit inspici, maskérky, garderobiérky nebo rekvizitáře. Často tyto funkce zastupuje během představení někdo z produkčního týmu. Právě absence těchto lidí má občas za následek nepřipravenost některých složek představení. Nejednou jsem zažil, že se na poslední chvíli hledají rekvizity nebo správný pár bot, protože došlo k záměně. Nebo že technická složka inscenace nestíhá včas nastavit všechna světla a udělat technickou zkoušku. V libereckém divadle, konkrétně při inscenaci Konec starých časů, jsem měl možnost zažít souhru všech výše zmíněných složek. Během představení nastane několik momentů, kdy herci odcházejí ze scény, ale vzápětí vystupují v dalším obraze v jiné roli. V takovýchto situacích musí být garderobiérky připraveny a přesně vědět, který kostým následuje. Herečky to mají v tomto ohledu poněkud složitější, protože si často kromě kostýmu musím měnit i účes. Bez těchto složek by takto rychlé změny nebyly možné.

Práci v nezávislém divadle vidím jako více svobodnou. Je to určitě dáno tím, že tvůrci do projektu oslovují lidi, u kterých tuší, že by mohli s jejich pojetím souznít. V opačném případě má herec možnost se s projektem seznámit, a pokud mu nepřipadá dobrý, může od spolupráce odstoupit. To není možné v angažmá, tam je člověk závislý na dramaturgickém plánu, který vytvoří vedení divadla. Jelikož kapacita hlediště v nezávislém divadle nebývá tak velkorysá jako v divadle kamenném, mohou tvůrci nezávislých divadel cílit na mnohem menší a specifitější skupinu diváků, to jim dává možnost více experimentovat. V nezávislém divadle vidím také větší prostor, kde mohu zasahovat do ostatních složek. Myslím, že v menších inscenačních týmech má herec větší slovo při tvorbě inscenace, než má při práci v kamenném divadle.

Výhodu „být v angažmá“ spatřuji hlavně v kontinuální herecké práci. Pokud soubor tvoří delší dobu spolu, myslím, že může docházet k zajímavým hereckým příležitostem. Delší spolupráce může naplno rozkrýt potenciál herce. Avšak je zde veliká zodpovědnost uměleckého šéfa, který odpovídá za složení souboru. Myslím, že je velice důležité, aby měl cit pro soubor a dokázal ho složit z takových lidí, kteří na sebe budou vhodně reagovat a dokáží vytvořit tvůrčí prostředí. Další výhodou je v neposlední řadě i stálý finanční příjem.

Práci v angažmá jsem si představoval, jako práci v umělecké instituci, která má jasně vymezená témata, kterými se chce zabývat, nejen v jedné sezóně, ale i v delším časovém měřítku. Myslel jsem, že toto směřování bude patrné i při zkoušení konkrétních inscenací. Že hercům bude objasněn výběr titulů, že bude celé směřování divadla více v povědomí jeho členů. Představoval jsem si, že v divadle bude probíhat něco, co bych nazval „dovzděláním“ ve formě zájezdů na zajímavá tuzemská, ale především zahraniční představení, nebo nabídkou specializovaných workshopů. Musím říct, že moje zkušenost je po téměř jedné sezóně v libereckém divadle spíše opačná. Čekal jsem, že ansámbli budou tvořit lidé, kteří spolu tráví čas i mimo divadlo a mají více společných zájmů. Setkal jsem se spíše s lidmi, kteří jsou soustředění na práci a mezi sebou si drží určitý odstup. Samozřejmě, že se v souboru dějí společné akce, ale spíše zřídka. Při řešení některých administrativních záležitostí během zkoušení, jsem si všiml, že v souboru panuje napětí a skepse k některým složkám divadla. Během necelého roku se mi nepodařilo rozkrýt všechny problémy, které by mohly soubor trápit. Myslím ale, že se rozhořčení nebo nespokojenost s chodem některých věcí v divadle přenáší i na samotnou práci na zkouškách. Liberecké divadlo disponuje jak činohrou, tak baletem a operou. Předpokládal jsem tedy, že pohybová spolupráce nebo korepetice při muzikále v činohře nebude žádný problém. Opak byl pravdou. Herci, kteří v muzikále zpívají, se často museli obejít bez korepetitora a najít někoho, kdo by dohlédl na choreografii při reprízách, se ukázalo také jako problematické. Mě osobně se tyto problémy příliš netýkaly (v muzikále mám jen malou roli), ale viděl jsem na ostatních hercích, jak jim tyto okolnosti berou chuť k práci a rozčilují je. Naopak oceňuji plánování zkoušek, s dostatečným předstihem. Víím, co se bude zkoušet a mohu se tak na zkoušení lépe připravit.

Jako divák spíše inklinuji k divadlu nezávislému, vyhledávám spíše netradiční divadelní zážitky. Zajímá mě například, jak se inscenátoři dokáží vypořádat

s netradičními prostory pro hraní. Myslím, že tím mě práce na projektech inspiruje, všechny složky jsou mimo svoji komfortní zónu kamenného divadla a musí znovu vymýšlet nová řešení. Nezávislá divadla často reprezentují českou kulturu v zahraničí na různých festivalech, myslím že i díky tomu se tvůrcům z nezávislých divadel daří lépe držet krok se světovými trendy.

Díky spolupráci na projektech jsem měl možnost potkat spoustu zajímavých herců, kteří mě obohatili, nebo se se mnou podělili o svůj pohled na divadlo. Často jsem se dostal na zajímavá místa, kam bych se normálně nepodíval, to považuji za největší výhodou práce na projektu. Jelikož bývá hraní projektu často omezené (inscenace Golem i Oresteia se hrály dva týdny, každý den), je zde přítomný pocit neopakovatelné události a plného nasazení, jelikož všichni dopředu vědí, kdy končí. Vzniká tak často jakási komunitní atmosféra, což je při práci obzvlášť příjemné.

7 ZÁVĚR

Hlavním cílem mé práce bylo porovnat hereckou práci v nezávislém, projektovém divadle a práci v divadle běžného provozu. Tato práce mi pomohla utřídit si myšlenky a uvědomit si rozdíly mezi oběma subjekty. Jsem velice rád, že jsem měl možnost vyzkoušet si práci jak v projektech, tak i v kamenných divadlech. Přístupy k herci se v obou případech velmi liší. Každému herci bych doporučil vyzkoušet si práci v projektovém divadle, myslím totiž, že si tam často může dovolit více experimentovat a objevovat, než je tomu možné na větších scénách. Po zkušenostech z první sezóny v libereckém divadle musím říct, že prostředí nezávislých divadel je mi pro práci příjemnější. Ve velkých divadelních domech jsou, oproti nezávislému divadlu, vytvořeny ideální podmínky pro tvorbu. Ale myslím, že entuziasmus, se kterým jsem se v nezávislém divadle setkal, a potřeba svobodně tvořit je pro mě důležitější než vybavenost kamenných divadel.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

KUBÁK, Ivo Kristián et al. Imerzivní divadlo a média. Praha: Pražská scéna, 2015. ISBN 978-80-86102-94-8.

DONNELLAN, Declan. Herec a jeho CÍL. Praha: Brkola, s.r.o. 2007 ISBN 978-80-903842-1-7

LUKAVSKÝ, Radovan. ed. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978 Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství)

VINAŘ, Josef. Herec je svou vlastní možností Poznámky o herectví. Praha: Pražská scéna 2017. ISBN: 978-80-88217-05-3