

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra činoherního divadla

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Problematika fixace v herecké tvorbě**

**Matěj Vejdělek**

Vedoucí práce: Mgr. Jana Kudláčková

Oponent práce: MgA. Lukáš Hlavica

Datum obhajoby: 8.1.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Acting of Dramatic Theatre

**MASTER THESIS**

**Problematics of Fixation in Acting**

**Matěj Vejdělek**

Supervisor: Mgr. Jana Kudláčková

Opponent: MgA. Lukáš Hlavica

Date of Defence: 8.1.2018

Academic Degree: MgA.

Praha, 2017



# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

## **Problematika fixace v herecké tvorbě**

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

V Praze, 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**

V první kapitole své magisterské práce uvažuji o herectví, resp. o problematice fixace v herecké tvorbě, jako o zakotvenosti v daných okolnostech jevištního aktu, v dialogu s mými představami o herectví a filozofickým pojetím člověka a jeho existence v příklonu k myšlenkám Martina Heideggera a nástinu jeho „Dasein“. V druhé kapitole se zaměřuji na své osobní poznatky ze studií i profesionální praxe v kontextu úvah kapitoly první.

## **Abstract**

In the first chapter of my master's thesis I think about acting, resp. the problem of fixation in the actor's work as an anchor in the given circumstances of a stage act, in dialogue with my ideas of acting and the philosophical concept of the human and his existence, inclining towards the ideas of Martin Heidegger and outline of his "Dasein". In the second chapter, I focus on my personal experience of both studies and professional practice in the context of chapter one considerations.

## **Poděkování**

Rád bych na tomto místě poděkoval prof. Anně Hogenové, CSc. za její laskavou ochotu, vstřícnost a velmi inspirativní setkání.

Děkuji své mamince Ditě Vejdělkové za cenné rady, hlavně však za motivaci a lásku.

Děkuji Mgr. Janě Kudláčkové za shovívavost a péči.

Děkuji všem svým pedagogům a hereckým kolegům, díky kterým jsem měl možnost nasbírat ty nejcennější zkušenosti.

# Obsah

<b>1 Úvod .....</b>	<b>9</b>
<b>2 Úvahy v teorii .....</b>	<b>12</b>
2.1. Divadlo jako vidění každodennosti .....	12
2.2. Blížkost filozofie .....	14
2.3. Hra .....	16
2.4. Cesta a hranice .....	20
2.5. Myšlení .....	24
2.6. Síť a úkol.....	23
2.7. Pravda .....	26
<b>3. Úvahy nad praxí.....</b>	<b>31</b>
3.1. Zkouška .....	31
3.2. Letec .....	31
3.3. Malá poznámka o psychickém zdraví .....	33
3.4. Rituální vražda Gorge Mastromase .....	34
3.5. Povídky z Vídeňského lesa .....	37
3.6. Romance pro křídlovku .....	40
3.7. Pomezí .....	44
3.8. Zjevení .....	46
3.9. Zvíře jménem Podzim .....	48
<b>4 Závěr .....</b>	<b>52</b>
<b>5 Seznam použité literatury.....</b>	<b>55</b>

*„Člověk je dokonale lidský, jen když si hraje.“*

*/Friedrich Schiller/*

*„...když mě něco inspiruje, je všechno v pořádku, ale když se snažím dělat věci správně, je to katastrofa.“*

*/Keith Johnstone/*

*„A já věřím v mentální povětrně, v individuální kosmogonie.“*

*/Antonin Artaud/*



# 1 Úvod

V následujícím textu se pokusím nastínit své uvažování o problematice fixace v herecké tvorbě. Zatímco o herecké tvorbě a divadle vůbec existuje řada pramenů, na zmínky o problematice fixace, která je zásadní součástí herecké praxe v tradici evropského činoherního divadla, jsem narazil jen velmi zřídka.

Nabízí se tedy hledat východiska uvažování přímo v samotné herecké tvorbě. Má ochotnická léta během gymnaziálních studií mě dala nahlédnout hereckou tvorbu jako prostředek sebevyjádření. Mou nezřízenou energii a mnohdy zcestné smýšlení o tvorbě, ale i o přístupu k divadlu pak usměrnilo studium na Divadelní fakultě. Výuka mi vštípila základy řemesla, které jsem měl možnost rozvíjet v reprízách čtyř závěrečných inscenací ve školním divadle DISK. Má současná divadelní praxe mě svými nároky nenechává na tyto cenné základy zapomenout, ba naopak, vyzývá mé možnosti, nutí mě k dalšímu rozvoji řemesla.

DAMU mě svým přístupem obohatila o technické základy herecké tvorby. V přívalu zásad, pravidel, doporučení, poznámek jsem ovšem zapomínal na to nejdůležitější: žít. Lze říci, že mé postavy nežily, bděl jsem nad nimi já, herec, ostražitě sledující každou technickou náležitost. Herectví pro mne vlastně byla správa obřího stroje postavy, neustálé promazávání drhnoucího soukolí, dotahování uvolněných spojů. Trvalo dlouho, než jsem pochopil, že Ladislav Mrkvička v připomínce k mému provedení Romea v klauzurním cvičení v zimním semestru druhého ročníku „absencí motoru“, hybné síly postavy, nemyslí technicistní pojetí: absenci uměle vytvářeného tlaku, který by postavu jaksi mechanicky, namáhavě posouval dopředu. Na základě dalších zkušeností mimo akademickou půdu i za pomoci filozofie jsem začal nahlížet tuto sílu jako vnitřní oheň, život v nejryzejší podobě.

Chci proto o tvorbě uvažovat jako o vystávání, rození pravdivých živých okamžiků z pramenů daných okolností. Nabízí se v tomto směru uvažovat o improvizaci. Patrice Pavis ji například popisuje takto:

*„Technika herce, který hraje něco nepředvídaného, předem nepřipraveného, co objevuje, vymýšlí v zápalu hry. (...)*

*Každá filozofie tvořivosti je spojena s tématem improvizace a řešení jsou často protichůdná. Silnou vlnu zájmu o toto téma lze vysvětlit odmítáním textu a pasivní nápodoby, stejně jako víru v osvobozující moc těla a spontánní kreativity. Vliv experimentálních cvičení Grotowského a Living Theatre, Théâtre du Soleil a jeho způsobu tvorby postav, i dalších „neakademických“ divadelních skupin, silně přispěl k tomu, že se v šedesátých a sedmdesátých letech vytvořil mýtus improvizace, která má být jakýmsi univerzálním klíčem kolektivní divadelní tvorby. M. Bernard správně konstatuje, že v ní znovu ožívá expresionistická teorie těla a umění.“<sup>1</sup>*

Improvizaci v rámci současné fáze mého hereckého vývoje nahlížím jako prostředek, nikoli jako cíl. Prostředek pro objevování nezjevného, skrytého, improvizace jako jasný projev intence. Nerad bych se negativně vymezoval vůči Pavisově slovníkovému heslu. O činoherním herectví sice uvažují podobně, ovšem ne na základě absolutní nepředvídatelnosti, jako je tomu u improvizace, ale jako o pohybu danosti postavy v rámci daných okolností jevištního aktu.

Fixaci tedy chci hledat v upevňování postupů objevování, „metody zkoušení“, v obsahu každodennosti.

Na následujících stránkách se proto v první kapitole pokusím pojmenovat tuto nuanci v příklonu k jazyku filozofie. Zaměřím se na výklad, či usměrnění pojmů, které mi v tomto kontextu přijdou zásadní. Zkusím

---

<sup>1</sup> PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2003, s. 197

<sup>2</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 35

<sup>3</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 22-23

<sup>4</sup> Prof. Mgr. ETLÍK, Jaroslav: *Stať do programu k inscenaci Drama v kostce, pokus 2 -*

urazit cestu od obecných definic divadla až do nitra jednoty herce-člověka a postavy. V kapitole 2.2 Blízkost filozofie se pokusím pojmenovat, v čem spatřuji blízkost filozofie, která je mou pomocnicí ve vidění světa, tedy divadla jako jeho obrazu. Dále se nechám unášet, doufám, navazujícím proudem myšlenek o jevištní pravdě, jejím rození a zanikání. Pokusím se odhalit, co je tedy podmínkou pro její fixaci v herecké tvorbě. Dovolím si pro tento účel popsat svou představu o podobě vnitřního východiska postavy.

V kapitole druhé se pak zaměřím na své praktické zkušenosti. Nastíním průběh zkoušení či reprízování různých inscenací a projektů, které pro mne byly důležité pro fixaci, upevňování přístupu k tvorbě postavy, objevení a fixaci prostředků potřebných pro počátkování jevištní pravdy ap.

Nastíním, s čím jsem se potýkal v mých školních (absolventských) inscenacích, za které považuji jak Povídky z Vídeňského lesa, tak Rituální vraždu Gorge Mastromase, možná právě pro nesnadnou cestu k uchopení mně svěřených úkolů. Zmíním se také o mimoškolních projektech: imerzivních inscenacích Letec a Pomezí, které pro netradiční přístup k řešení divadelního prostoru kladou velmi specifické požadavky na herectví. Pozastavím se nad výkonem Larse Eidingera v ikonické inscenaci Hamlet berlínské Schaubühne am Lehniner Platz, který ve mně dodnes rezonuje, a v neposlední řadě také nad projektem Zvíře jménem Podzim, který mě nasměroval k mému prameni. Ve všech těchto inscenacích i projektech popsaných ve druhé kapitole se pokusím hledat východiska nalezená v kapitole první.

## 2 Úvahy v teorii

### 2.1. Divadlo jako vidění každodennosti

Kde jinde začít tento diskurz do hloubek herectví, než u pojmu divadla samotného. Bylo by na tomto místě dobré si vymezit pole, na kterém se budu pohybovat a postupně se spouštět do konkrétností.

Popsat divadlo, jako ostatně kterýkoli jiný fenomén, se zdá být nemožným. Při každém pokusu zajisté něco proklouzne mezi prsty. Vždy lze popsat pouze určitý jeho aspekt, výsek, úhel pohledu.

Jiří Havelka například píše:

*„Pro mne největší tajemství divadla vždy leželo v té nedefinovatelné provázanosti se skutečným životem. (...) Zaměřme se na ony podivné překryvy, záhadné průniky a společné jmenovatele mezi estetickým artefaktem a realitou, mezi skutečností a jejím obrazem. Právě pro toto neustálé míchání a přelévání obou pramenů divadlo je a vždy bude do jisté míry neuchopitelné pro teoretiky, kteří by chtěli divadlo napasovat na jeden všeplatný sémiotický systém. Znaková složitost tohoto druhu umění se bude vždy ze své podstaty vzpírat konečnému pojmenování...“<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 35

Peter Brook ovšem přichází s brilantní a jednoduchou definicí:

*„Jediné co potřebuji, aby vzniklo divadlo, je někdo, kdo přechází prostor, a někdo, kdo se na něj dívá.“*<sup>3</sup>

Naproti tomu Jaroslav Etlík přináší hlubší popis:

*„Divadlo je svébytný, uměle budovaný útvar, založený na divadelních konvencích, který je však ve svém ‚nitru‘ životadárně napájen ze dvou zdrojů – na jedné straně inklinuje vždy k funkci zobrazovací, na straně druhé má v sobě zakódován herní princip jako živou organickou sílu, která mu umožňuje přesahovat sama sebe, vydávat spontánní energii, již bychom snad nejlépe mohli nazvat energií kontaktní. Má-li obraz sklon ke zbytnění, tendenci stát se pouhou iluzí, pouhým napodobením skutečnosti, pak hra svou podstatou tento princip trvale narušuje. Hra v divadle má samozřejmě různé podoby – od nevinných zcizovacích hříček, přes rozmanité možnosti významově si pohrávat s rolí, ale může také vést do nejvyšších a nejhlubších pater lidské i mimolidské existence, třeba až k rituálům a obřadům. Právě hra je totiž schopna povýšit divadelní tvar až na jakési podobenství velkého divadla světa. Podobenství, jež už přestává být pouhým zrcadlením, ale je doslova spontánně vnímaným, to jest zakoušeným duchem přítomného času. Hra a zobrazení tvoří partnerskou dvojici. Představují dvě základní substance, které se v různé míře, ale vždy společně, podílejí na výstavbě divadelního tvaru.“*<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 22-23

<sup>4</sup> Prof. Mgr. ETLÍK, Jaroslav: *Stať do programu k inscenaci Drama v kostce, pokus 2 - Mystérium skutečnosti*. Program vydalo Studio Ypsilon ke své premiéře 4.dubna 2008.

Výše zmíněné citáty mě zaujaly, jelikož naznačují či přímo pojmenovávají ty aspekty divadla, které jsou pro mě v současné fázi mého profesního života podstatné. Jiří Havelka mě tímto „vybízí“, abych se pozastavil nad schopností divadla obrazit realitu. Dále by mohl dodat Giacometti: *„Netvořím proto, abych prováděl krásné obrazy nebo krásné sochy. Umění je jen prostředek k vidění. Ať se dívám na cokoli, všechno mě přesahuje a udivuje, a ani přesně nevím, co vidím. Je to příliš složité. Je tedy třeba se prostě pokoušet napodobit, abychom si trochu ujasnili, co vidíme.“*<sup>5</sup>

## 2.2. Blízkost filozofie

Mohu tak nalézt podobnost umění s filozofií. Když prof. Hogenová píše o logu, čtu:

*„Člověk je usebranost po výtce, a současně svým životem logos vynáší. Tedy logos člověka usebírá člověka a svět v lidském životě, tj. prostřednictvím práce, hry, všeho, co člověk koná. V takovém pohybu se Logos světa usebírá s logem jednotlivého člověka, a tak se zavínuje svět a člověk do jednoty, jejíž usebraný celek budeme jen těžko pojmenovávat. Proto není člověk nikdy osamocená bytost uprostřed cizí přírody a ještě více cizího kosmu. Patříme k přírodě i ke kosmu, jsme všichni zavnutí do těchto usebraností, do těchto celků. Některé jednoty, celky jsou takové, že je nemůžeme potkat jako pouhé předměty, a proto je nemůžeme pozitivně popisovat metodologicky čistým a uznaným způsobem. Zde pak nastanou problémy, část chce jít dál, většina trvá na tom, že zde bytí končí a začíná jen a jen fantazie a spekulace.“*<sup>6</sup> (Co jiného je divadlo, že?)

---

<sup>5</sup> GIACOMETTI, Alberto: *Moje skutečnost*. 1. vyd. Paha: Arbor Vitae, 1998, s. 45

<sup>6</sup> Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

Důležité je hledat otázky, které dávají smysl a umožňují myslet jinak.

Filozofie je tázáním, pokouší o podobné: ptát se, pojmenovat, zachytit, odhalovat i ponechat zahalené, snad s tím rozdílem, že jejím „nástrojem“ není obraz a výraz, ale pojem, či fenomén. Umělecké, tedy i divadelní, a filozofické tázání je velmi podobné. Názor je v této situaci dokonce vnějším atributem. Divadlo je schopné svým jazykem i mlčky odpovědět na složité otázky, aniž by jim ubíralo na vážnosti a hloubce. Dokáže působit i tam, kde by pro složitost a hloubku bytněla problematizace. Prof. Miroslav Petříček píše: *„Identifikace zjednodušuje, umění je naopak snaha pochopit složité složitým, tedy bez zjednodušování. A to také znamená, že vidoucí vidění otevírá trhlinu mezi věděním a viděním. Poznání, které umožňuje obrazovost obrazu, závisí na tvorbě, vyjevování a vytváření je zde jedno a totéž, princip utváření, který skrze obrazovost obrazu vychází najevo, není něco předem daného, nýbrž je to řád, jenž se vyjevuje výlučně v tom, jak je dílo utvořeno. Je to způsob myšlení obrazem.“*<sup>7</sup>

Nadto: samo *medium is message*, což, bráno na zřetel, prohlubuje vnímání divadla a jeho obrazů na novou úroveň. Divadlo jako medium navíc dokáže komunikovat ve více rovinách najednou (gesamtkunstwerk; spektrum komunikačních prostředků). Jiné umělecké druhy, jiná media, takovou schopnost nemají, nebo mají v jiné formě. O tom se zmiňuje i Jaroslav Etlík; pojmenovává k tomu tu největší devizu divadla, a sice, že se vše děje *ted'*. Vzniká a hned zase zaniká přímo před našima očima, nutí mě k neopakovatelné spoluúčasti *ted' a tady*, která může vést k hlubokým prožitkům, které po skončení divadla nezmizí. *„Tvůrčí akt je akt přeměny“*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Prof. PETŘÍČEK, Miroslav, Dr.: *Myšlení obrazem*. 1. vyd. Praha: Herrman & synové, 2009, s. 22

<sup>8</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 14

na všech frontách. Divadlo jako zakoušení na obou stranách, „nezávazná hra všichni proti všem“, řečeno jazykem filozofie: multiplikovaný dialog ve spolubytí v přítomném okamžiku, společné bytí tu.<sup>9</sup>

### 2.3. Hra

Právě hravost divadla, pro mě potenciál divadla ke hře, potenciál hravosti, je v současnosti pilíř, na který narážím nejčastěji, který zkoumám, který považuji za nejmohutnější a zároveň, pro svou těkavou povahu, nejkřehčí. Mluvím-li o pilíři, je to jen ilustrativní pojmenování (zábavné je, že je to v podstatě ilustrace na druhou), abych si usnadnil popis. Hra je integritní, organická součást divadla, nelze ji bez následků vytknout před závorku. Ludolog Roger Callois ve své knize *Hry a lidé* definuje „...*hru jako bytostně*

1. *svobodnou, k níž hráč nemůže být nucen, aniž by hra okamžitě přišla o svou povahu přitažlivé a radostné zábavy*
2. *vydělenou z každodenního života, vepsanou do přesných a předem daných časoprostorových mezí*
3. *nejistou, jejíž průběh ani výsledek nemůže být předběžně určen, v níž je hráči a jeho iniciativě a invenci nezbytně ponechán určitý prostor*
4. *neproduktivní, jež nevytváří ani hodnoty, ani majetek, ani žádné nové prvky, a která s výjimkou cirkulace uvnitř kruhu hráčů vyúsťuje v situaci identickou, jako byla na počátku hry*

---

<sup>9</sup> viz. Heideggerovské Dasein, v překl. Jana Patočky *pobyt*, tj. specifický způsob bytí ve světě, spolubytí, kdy člověk rozumí bytí, světu a sám sobě. Jde o termín k označení „nejvnitřnějšího“ (ontologického) základu a možnosti člověka v podstatné souvislosti s jeho existencí, kterou vnitřně umožňuje, do níž vzkvétá.“ (PhDr. Ing. OLŠOVSKÝ, Jiří, Ph.D.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3. vyd. Praha: Grada Publishing 1., 2011, s. 252)



5. *podřízenou pravidlům, podléhající konvencím, které pozastaví po dobu hry působnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jedině ve hře platí*
6. *fiktivní, doprovázenou specifickým vědomím alternativní reality nebo neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu.*<sup>10</sup>

Vlastně náhodou Callois utváří definici divadla (možná umění jako takového) v nezvyklém úhlu pohledu. Dotýká se důležitých stavebních prvků divadla: fiktivního, iluzorního, alternativního časoprostoru s vlastním rytmem, vlastními zákony, které byly už předem dány (zejména v bodech 2, 5 a 6). Chceme-li, také divadelních konvencí utvořených vlastní tradicí.

Zajímavý je bod čtvrtý. Jistěže je divadlo svým způsobem neproduktivní, nevytváří majetek. Nevytváří ani přetrvávající, nesmrtelné hodnoty, jen k nim poukazuje, pohybuje se v rámci daného hodnotového systému. A právě onen pohyb je důležitý. Když Jiří Havelka uvažuje nad uměním, píše: *„Chuť a nutnost měnit je hnací silou. (...) Nestačí však zaujmout postoj, je nutné uvádět věci v pohyb. Zatřást koktejlem stávajících názorů, hodnot a pravidel. Umění je záměr a čin.*“<sup>11</sup> Divadlo neumí vytvářet, dokáže ale měnit, posouvat, otáčet, a nejspíše právě hodnotami, myšlenkami, názory, postoji, atp. Můj osobní záměr při divadelní tvorbě je měnit poukazováním k *pravdě*.

---

<sup>10</sup> CALLOIS, Roger: *Hry a lidé*. 1. vyd. Praha: Nkl. Studia Ypsilon, 1998, s. 31-32

<sup>11</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 14

*„...je třeba si uvědomit, že pravda není jen jistota, ale neskrytost, k níž se musíme naklonit, přiklonit. Proto je nutné provést transcendentální epoché<sup>12</sup>.“<sup>13</sup>*

*/Anna Hogenová/*

V prvním bodě Callois říká, že ke hře, aby zůstala hrou, nesmí být účastníci nuceni. Musí vědět, či aspoň tušit *proč*, které může stát mimo kauzální a racionální svět, které v hrách implikuje touhu, chtění, inspiruje je k tvůrčímu pohybu. Je to jakési „*vnitřní odhodlání pramenící v čin, kdy prostě nelze jinak. Tady jsem a jdu na věc. Jsem přesvědčen, že důvody se při dalším procesu mohou měnit, a hlavně se mění způsob jejich realizace, nicméně pro prvotní skok do uměleckého aktu je nezbytné stát na pevném podkladu záměru a vydat ráznou a rozhodnou porci energie, která nás vymrští od země.*“<sup>14</sup>

Aby raketoplán mohl vzletět, potřebuje, kromě motoru (nutnost) a paliva (energie), i volné nebe. Jistě, vydá se předem určenou, přesně propočítanou trasou, s minimálními výchytkami, způsobenými hustotou vzduchu, tepelnými proudy, větrem a podobně, nic mu ale nesmí bránit

---

<sup>12</sup> **transcendence** - pomyslné „nad“ světem jevů, „nejvyšší“ bytí (nekonečno; určitý „věčný“ svět, který se vymyká každému systému; překročení (transcendování) určitých věcí, dějů, situací, světa, celku, kdy z odstupů chápeme celek jsoucího

**epoché** - z řec. zdržení se úsudku (pyrrhónská skepse); schopnost zřeknutí se víry v domnělou realitu světa, ironický (svobodný) odstup (poodstoupení) od ní, kdy se mění náš postoj ke skutečnosti, obracíme se k celku světa, k bytí. (PhDr. Ing. OLŠOVSKÝ, Jiří, Ph.D.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3. vyd. Praha: Grada Publishing 1., 2011, s. 52, s. 247)

<sup>13</sup> samozřejmě v intencích divadla a jeho možností, katarze jako oslabená transcendentální epoché; Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

<sup>14</sup> HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, s. 17

v cestě, do jisté míry musí mít svobodu pohybu už při startu. Herec, poháněný tvořivou energií řízenou hrou, jejíž pravidla regulují směr a rychlost pohybu, může podobně letět jevištním časoprostorem, pokud má svobodu. Řečeno divadelním jazykem, herec se může tvořivě pohybovat v rámci daných okolností jevištního aktu jedině tehdy, pokud je mu ponechán prostor a svoboda jeho osobitosti, určenosti, s motivací a podporou k sebezpřesahu. Tehdy vzniká umění. Tehdy lze také dosáhnout scénického tvůrčího stavu.

Callois tuto skutečnost popisuje bodem 3. U divadla, a hlavně u tradiční evropské činohry, mohu vzhledem ke znalosti daného textu, znalosti aktančních modelů, znalosti divadelní tradice předběžně určit, kam se bude námi sledované představení ubírat. Jistá míra nejistoty - tajemství je tu ovšem zachována. Není to nejistota prostupující, povšechná, kterou lze vnímat při sledování alternativních autorských počínů, u kterých jen velmi těžko odhadneme směřování (vzpomenou imerzivní inscenaci Pomezí) či divadelních tvarů, s jejichž jazykem nejsme úplně ztotožněni. (Osobně občas zakouším např. u tanečně-pohybového umění. Jeho jazyku se snažím rozumět na jakési intuitivní rovině.)

## 2.4. Cesta a hranice

„Teorie ale nedělá umění, k tomu jsou umělci. Ale i umělci se musí vyvíjet, k tomu je nápomocna právě teorie - dobrá teorie vede dobře a přímo, špatná pak zavádí.“<sup>15</sup>

/Otakar Zich/

Než se odvážím dál, musím teď nutně ve zkratce ozřejmit, jaké je mé současné sémiotické vnímání divadla. Myslím, že se do jisté míry shodují s vědeckou estetikou Otakara Zicha: v rozkladu divadelního okamžiku směrem od diváka k dramatickému textu, narážím na divákem vnímanou dramatickou osobu, představovanou hereckou postavou, tvořenou hereckou osobou, hercem-člověkem na základě postavy dramatu.

Callois říká, že má být účastníkovi hry „ponechán *určitý prostor*“. S oblibou si představuji, že onen *určitý prostor* je cesta, časoprostor postavy inscenace, po které kráčí herecká postava, oscilující mezi limity, mantinely, hranicemi cesty, vystavenými tak, aby se divákovi jevila v daném okamžiku, co možná nejjasněji, dramatická osoba. (Mantinel můžeme dle potřeby zaměnit za prostou hranici. Mantinel evokuje něco pevného, neproniknutelného, nepřesunutelného, do čeho lze jen narazit, od čeho se odrazit, nelze jím projít. Oproti tomu hranici lze překročit, posunout, cíleně i neuvědoměle, lze se pohybovat přímo na ní atp. Co mě na této představě vzrušuje, pojmenoval velmi přesně prof. Petříček:

*„...jdu-li například poněkolkáté stejnou cestou na stejné místo, je (pokud si této své cesty vůbec všímám) prožitek této cesty pokaždé kvalitativně jiný, vlastně bych pokaždé mohl vidět něco jiného. Může se třeba stát, že intenzivněji vnímám určitou část cesty, která předtím ,unikla' mé*

---

<sup>15</sup> ONDRUŠKA, Luděk: *České avantgardní divadlo*. [Online] Dostupné z: [http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=o\\_zich](http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=o_zich)

pozornosti. Proč mi ale unikala? Protože mne ‚ničím neoslovovala‘, nepoutala mou pozornost; teď ji ale vidím - to proto, že jsem se sám změnil. Prožívám v podstatě totéž, avšak z jiné situace; nejsem stejný jako předtím (ač stále zůstávám sám sebou, a příčina je zdánlivě banální čas: v mezičase jsem žil.“<sup>16</sup>

Je nutné poznamenat, že se prof. Petříček vyjadřuje k základní, „běžné“, nikoli jevištní existenci. Podobnost filozofického uvažování nad běžným životem a řemeslného, divadelního uvažování nad jevištním životem je ovšem evidentní, byť je na jevišti někdy v přeneseném slova smyslu a bez mnohých dimenzí a přesahů běžného života.

Prof. Petříček tak objasňuje intuici na půdě nesubstanční ontologie Henriho Bergsona. Když Petříček zmiňuje život v mezičase, mluví tak o bergsonovském *durée*, tedy čistém trvání, což je: „...forma, které nabývá následnost stavů našeho vědomí, když naše já nezasahuje do života, když nerozlišuje nynější stav a stavy minulé.“<sup>17</sup> Vědomí je tedy pro Bergsona identita a změna zároveň, jeho ústředím je paměť.

Procesualita trvání je také v napětí, o kterém píše prof. Hogenová: „Clare et distincte‘ (jasně a ohraničeně) není celek uchopitelný. To víme již všichni. Je možné jej sdílet pouze v napětí tázání, které se podobá tenzi oblouku a tětivy luku, mezi kterými se svíjí šíp zacílený do černého. Jen v takovém napětí se ukazuje celek. (...) Napětí je možno založit jen v bytostném tázání, jen pak se logos v tázajícím se člověku představuje jako napětí zacíleného šípu mezi obloukem a tětivou Artemidina luku.“<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Prof. PETŘÍČEK, Miroslav, Dr.: *Myšlení obrazem*. 1. vyd. Praha: Herrman & synové, 2009, s. 50

<sup>17</sup> tamtéž, s. 51

<sup>18</sup> Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

*/Johannes Urzidil/*

*Nazdařbůh jsem šíp svůj k nebi vypustil*

*Nazdařbůh jsem šíp svůj k nebi vypustil  
a nevím dodnes, kde měl najít cíl.*

*Copak lze pouhým okem uvidět  
celý ten dlouhý, opeřený let?*

*I píseň jsem po nebi poslal plout  
a nesledoval její další pouť.  
Žil snad kdy jaký člověk na zemi,  
který by uměl létat s písňemi?*

*Ve větvích dubu až po roce snad  
jsem svůj šíp našel marně spočívat.  
Zato však hluboko po letech přátelství  
jsem cítil v blízkém srdci, že ta píseň tkví.<sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> URZIDIL, Johannes: *Nazdařbůh jsem šíp svůj k nebi vypustil*. [Online] © Jihočeská vědecká knihovna 2001-2017 , dostupné v: [http://www.kohoutikriz.org/data/w\\_urzid.php](http://www.kohoutikriz.org/data/w_urzid.php)

## 2.5. Myšlení

Pokud uvažujeme (bytostné) tázání, uvažujeme myšlení, které je podle Petříčka „(pro)jev života.“ Hogenová pak na základě Heideggera dodává, že jde spíše o přemýšlivé myšlení, které je „klidné, laskavé a především, je nepospíchající. Takové přemýšlení se neděje závodní rychlostí. Není zde vůle k vítězství. Není zde vůle k moci. Je tu láska k moudrosti, a ta není prostředkem k boji s ostatními o prvenství v polis.“<sup>20</sup> Takové myšlení zakládá herectví. Bez něj je herecký výkon plochý či roztržštěný, nečitelný, nebo sklouzává k vulgární sebe prezentaci.

## 2.6. Síť a úkol

Stanislavskij mluví o vytyčených úkolech a linii úsilí hybných sil psychického života, následně partituru role<sup>21</sup>. Kromě cesty s jasnými hranicemi, mantinely a směřováním (linie), v mé představě existence herecké postavy funguje i jakási prostupná síť jednoduchých úkolů. Více možností v jeden okamžik jako pojistka jevištní svobody (nejde o *canovaccio* improvizace, i když se obě sítě podobají. Hlavní rozdíl tkví v „*předem danosti*“ *canovaccia* a *vyplétání* zkoušením v mém chápání sítě). Kladu si za cíl během zkoušení ohledat co možná nejširší pole možností, vymezit hranice, za něž není vhodné zacházet, vrýt do paměti úkoly, které nás ke kýženým výsledkům mohou dovést, mezi nimi vypnout síť jevištní existence. Samozřejmě, je nutné při realizaci teď a tady volit vždy jen jeden konkrétní

---

<sup>20</sup> Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

<sup>21</sup> LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978, s. 63

úkol, který nás při jeho plnění odkáže přímo a návazně k dalšímu. Ono plnění je v mezičase jsem myslel, „v mezičase jsem žil“.

*„Myslet bez sebemenší mezery, bez léčky v myšlení, bez jednoho z těch náhlých eskamotérských kousků, na něž je dřeň mých kostí navyklá jako vysílače na elektrický proud.“<sup>22</sup>*

*/Antonin Artaud/*

Pokud je síť správně upletená, může se společně se vstupem na cestu dostavit scénický tvůrčí stav. Podle Stanislavského jde o „...téměř normální lidský stav, od něhož se liší právě jen malou scénickou příchutí, totiž pocitem ‚veřejné samoty‘, který jinak běžně nemíváme.“<sup>23</sup>

Je-li herec v tvůrčím stavu (někdy popisovaném jako trans), žije vědomím jím vytvořené postavy, v ideálním případě přemýšlí v jejích intencích. Keith Johnstone v rozhovoru s Juliem Neumannem poznamenal: „Pokud přestanu verbalizovat, převezmou kontrolu jiné síly a já začnu vydávat strašně příjemné nebo strašlivé zvuky, a pak je znovu proměním. Vlastně ti, kdo jsou schopni ten zvuk udržet, jsou nejuspěšnější.“<sup>24</sup>

V mé představě herec nevybírá mezi úkoly sítě na cestě obloukem postavy „přítomným“ rozumem, pluje časoprostorem cesty zcela instinktivně, jeho tok cogitationes splyne s tokem cogitationes postavy, stanou se totožnými. Mám za to, že ovšem dobré mít „topologii“ sítě dobře zmapovanou pro chvíle, kdy se tok postavy začne vytrácet.

V každém okamžiku se pohybuji v rámci této před-stavy, mám kolem sebe bezpočet úkolů, na jejichž řešení se mám možnost vrhnout, aniž bych „vypadl z role“. Model, který je mi známý z běžného života. Stejně jako

---

<sup>22</sup> ARTAUD, Antoine: *Texty II*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 21

<sup>23</sup> LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978, s. 64

<sup>24</sup> JOHNSTONE, Keith: *IMPRO, Improvizace a divadlo*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2014, s. 8



v životě mám tak na jevišti bezpočet úkolů, mezi kterými musím volit, s klidem, rozvahou, tedy rozvrhovat sám ze sebe, svých možností, schopností a kompetencí, své chuti a zde také z určenosti postavy. Za každých okolností se musím vyhnout strachu z volby: vždyť i v běžném životě se tak rodí úzkost, hysterie ap., které buď zdravý životný pohyb zpomalují a zastavují (deprese), nebo naopak neovladatelně zrychlují až k chaotickým stavům (panika).

Nestačí ovšem, aby byl zkoušením nalezený a vytyčený úkol jaksi pravděpodobný, nelze k němu přistupovat laxně. Musí být co možná nejjasnější, aby jeho plnění (tedy odpovídání na jeho volání, tázání), mohlo být pravdivé. Nestačí, aby pravda *platila*, pravda musí „být“! Říká se: „Lež chodí po jevišti.“ Neděje se přitom nic jiného, než že na základě ‚pravdivého‘ jednání nevzniká život (byť jevištní, jaksi nekompletní, ale stejně platný, pokud mu divák jeho platnost přistoupením na divadelní konvenci, licenci, dohodu... přisoudí). „...vždyť pravda (*aletheia – αληθεια*) je neskrytostí. Nejde zde o konstruování, ale o odkrývání. Poznávání není prosazování vůle, ale vycházíme z věci samé, nevnučujeme jí své konstrukty, pocházející z logiky i filologické reflexe.“<sup>25</sup>

Zde se nabízí námitka, že divadelní pravda je přece založena na konstruování, a já nebudu odporovat. Je rozhodně možné o divadelní pravdě uvažovat pouze jako o účinku konstruování, ale pak bychom divadlo vnímali podobně, jako dětskou prolézačku (což je analogie samozřejmě nepřesná, i když v mnohém velmi trefná). Ochudil bych se tu o intuici, tajemství, moment překvapení, filozofie říká výstup ze skrytosti. Na zkouškách je nutno konstrukt postavit, objevit jeho možnosti a zahalit rouškou tušení. Znovu ji pak odhalovat až při reprízách. Pokud nemluvíme o improvizaci, uvažovat konstrukt jevištního aktu se přímo nabízí. Jde ale o konstrukt skrytý, nepodobný vzpomínkám. Hogenová píše: „*Vzpomínky (tedy) nejsou mrtvým*

---

<sup>25</sup> prof. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *K problematice intencionality*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova3.htm>

*harampádím ve skladišti minulosti. Naopak jsou tím, co v nás sedimentuje, zraje – někdy dokonce jako dobré víno.*

*Pasivní a aktivní syntézy retencí krytím jsou tím procesem, jenž své výsledky – protence pak činí základem rozvrhování světa, tedy poznávání světa. Svět se nám nějak otevírá, toto otevírání je podstatným znakem heideggerovského Dasein a jsou to právě výtěžky minulosti, co nám zakládá toto velmi podstatné otevírání světa. Kdyby tomu tak nebylo, nebyly by blázince a psychoterapeutické poradny by všechny zkrachovaly. Právě proto, že se lidem otevírá svět jinak, stávají se lidé nemocnými. Minulost penetruje do přítomnosti, do rozvrhu budoucnosti, a to nesmírně podstatným způsobem.”<sup>26</sup> Mám dojem, že Hogenová celkem přesně popisuje paměť a její funkci. Paměť jako nekonečný architekt času, syntezační membrána.*

Nejenže tak naše retence<sup>27</sup> ovlivňují intencionalitu, se kterou volím v síti úkolů, ale právě díky nim se může uskutečnit onen výstup ze skrytosti, αληθεια.

## **2.7. Pravda**

Aby ovšem mohla vzniknout pravda jevištní, je bezpodmínečně nutné žít v pravdě sám se sebou. Neznamená to o sobě uvažovat pravdivě ve smyslu platně, jak se tomu děje v dnešní době skryté totality legitimizace

---

<sup>26</sup> prof. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *K problematice intencionality*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova3.htm>

<sup>27</sup> **retence** - termín Husserlovy fenomenologie vyjadřující vědomí právě minulého; na ně je napojeno aktuální vnímání. R. tak spoluutváří živý horizont jednotlivých nyní. Totéž platí o protenci, jen má opačné směřování než r. Protence je tedy původní zkušeností toho, co k nám anticipativně přichází z budoucnosti. (PhDr. Ing. OLŠOVSKÝ, Jiří, Ph.D.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3. vyd. Praha: Grada Publishing 1., 2011, s. 205)

výkonu. Je nutné přestat uvažovat v modelu pravdy jako jistoty. „*Pravda je podmínkou možnosti poznávání, nikoli rezultat poznávaného v poznávání.*“<sup>28</sup>

Dnešní „retrogradní inženýři“ se snaží uvěznit život v číslech, v počítání a plánování, řadit události pouze za sebe (sukcesivita), snaží se stvořit systém pro budoucnost. Už Heidegger objevil, že takové systémy k nám vysílají „povely beze slov“ které musíme plnit, abychom si zajistili pohodlnou budoucnost bez nejistoty a nahodilostí, ze kterých máme strach. Vzniká tak v podstatě silný zdroj všeobecné objednávky takového systému, je nám nenápadně podsouván, až se stane naší integritní, organickou součástí, začne nás přetvářet, utvářet. Těžko tedy můžeme mluvit o plnohodnotném Dasein, když nás rámuje heideggerovské *das Gestell* a hlídá *die Mächenschaft* (kterou je například celá, místy zbytečně složitá státní správa, která se stará o organizaci celého systému, říká nám, co *nemůžeme nedělat*).

Proto Werther říká, že největším štěstím v životě člověka je osobnost. Jedině jako zdravá osobnost jsem schopen nátlaku vzdorovat, začít pramenit ze svého pramene (Patočka). Tedy navrátit se k tomu, co je mi nejvlastnější, k pravdě, k logu, vlastním kořenům. Tak lze chápat i slavný výrok Carla Gustava Junga: „*Kdo se dívá ven, sní, kdo se dívá dovnitř, probouzí se*“.<sup>29</sup> Jde tedy o to, objevit sebe ve své neskrytosti, být se sebou ve shodě, autenticky.

Návrat je možný jedině skrze bytostné tázání. Martin Heidegger má pro tento případ nádhernou metaforu. Bytostné tázání po pravdě bytí je jako lézt na kopec, z jehož vrcholu je kýžený rozhled. Každý svou cestou, každý svou rychlostí, každý svým stylem, pro každého jinak namáhavě.... Lépe to ovšem pochopíme, představíme-li si lezce a skálu, kterou se snaží zdolat. Bytostné

---

<sup>28</sup> Martin HEIDEGGER, cit. prof. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *K problematice intencionality*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova3.htm>

<sup>29</sup> C.G.JUNG, dostupné např. v: <https://psychologie.cz/jak-se-rodí-osobnost/> [Online]

tázání vzniká totiž v dialogu mezi skálou a lezcem. Mezi nimi je tzv. spára. Pro její nástin k prof. Hogenové: „...a spára, která je mezi člověkem a věcí jeho aktu je známá heideggerovská „die Fuge“ (odtud význam německého „verfügen“). Toto spojení je legein (λεγειν), odtud musíme porozumět zakládajícímu významu fenoménu „logos.“ Toto významné spojování, propojování se děje časem v čase a zakládá možnost pobytu v našich možnostech. Zde se otevírá smysl lidského pobytu jakožto „Dasein.“ „Verfügen“ je vlastně spojování člověka a věci ve světě prostřednictvím spáry času, ale tato spára není tokem času, ale je přítomněním, je tím, co jest „proti čekání“ (gegenwärtigen). Jak se děje toto „verfügen,“ toto tajemné spojování prostřednictvím spáry (die Fuge)? To je problém původního času jakožto fenoménu. Není to „flow,“ není to tok cogitationes. Zde je Heidegger dál než byl jeho učitel Husserl a je to tak v pořádku.“<sup>30</sup>

Lezec tak překonává vlastní překážky v rozhovoru se skálou, namáhá se, zraňuje se, hledá cestu, přítomno je i nebezpečí úrazu, pádu, smrti. Když vyčerpaný dorazí k vrcholu, prošel utrpením, otřesem vlastní základny, všech zakládajících hodnot. Transcendentální epoché. Vidí na všechny ostatní lezce kolem, kteří jsou na svých skalách. Je prost jakýchkoli negativních pocitů vůči ostatním. V pravdě bytí je důstojnost: nemá sklon k falši, nezávidí jim jejich pozici, je šťastný tak, jak jest. Mezi lezci se rozprostírají propasti svojství, propasti „já“ lezců. Takový člověk je myslitelem, ocitl se u svého pramene, nejjasnějšího bytí. Je schopen žít v pravdě.

Ne náhodou si podobnou cestou prochází právě umělci. Bytostné tázání u nich probíhá v tvorbě.

---

<sup>30</sup> Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

*„Myšlenka se musí narodit, je pregnancí, početím, je setkáním s počátkem.  
Pozoruhodné je, že počátek může vystoupit ve své originalitě, jedině  
v početí, vše ostatní je reflexe, jež je obrazem počátku, nikoli počátek  
sám.“<sup>31</sup>*

*/Anna Hogenová/*

Pravdu nelze vnímat kauzálně. Pravda se *rodí* z toho, co je nejvlastnější. Rození je počátkování. A právě to je ta důležitá nuance, na základě které vnímáme na jevišti život. Takové uvažování nás ovšem vede k tomu, že dramatická osoba, herecká postava a herec-člověk jsou jednota, jsou totéž. V takovém splynutí <sup>32</sup> vzniká ryzí divadlo schopné multiplikovaného dialogu.

---

<sup>31</sup> Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

<sup>32</sup> Patrice Pavis podobně popisuje herce v pojmu „Divadelní skutečnost“ ve svém Divadelním slovníku. V podbodě „**3/ Reaita herců**“ píše: „*Jakmile herec vstoupí na jeviště, ocitá se v jakémisi sémiologickém a estetickém rámci, který jej zapojuje do fiktivního dramatického světa. Všechny jeho fyzické rysy (krása, sexualita či „tajemné, mystické bytí“)* se sémiotizují a přenášejí na postavu, kterou představuje (můžeme se pozastavit nad představováním ve smyslu stavět před, pozn. aut.): vzniká krásná, sexuálně přitažlivá a záhadná hrdinka. Herec je pouze fyzickým podkladem zastupujícím něco jiného. To však neznamená, že ho nemůžeme přímo vnímat jako lidskou bytost, která existuje jako my a po které můžeme toužit. Tehdy je pro nás herec skutečnou osobou, nikoli postavou či znakem postavy nebo fikce.“ (PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2003, s. 94)

*/kapela Zrní/  
Když se ztratíš*

*když se ztratíš, když to zmizí, všechno to zmizí  
země se před tebou rozprostře  
pohnou se rty a odněkud z dálky zakokrhá kohout  
pohnou se rty a začne den*

*všechny ty zvuky, všechny přicházej ze stejného místa  
přicházej nový kostřičky  
pohnou se rty, vyrostou plíce, vyrostou žebra  
nadechni se! nadechni se!*

*rodí se, rodí se, rodí, vítr a kosti  
z hluboký jámy to stoupá  
tvoje oči jsou jasné, tvoje kůže je čerstvá  
a kohout kokrhá, kokrhá a kokrhá*

*když se ztratíš, objevíš tohle místo  
země se před tebou rozprostře  
pohneš tou rukou, která ještě před chvílí nebyla tvoje  
když se ztratíš, když se ztratíš<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> Zrní - Když se ztratíš (LIVE in Church 2017) - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3EsLaO0w5E4>

### **3. Úvahy nad praxí**

#### **3.1. Zkouška**

Aby mohla být cesta jasně vytyčena a síť pevně vypletena, je důležité nepodceňovat divadelní zkoušku. „Těžko na cvičišti, lehký na bojišti,“ dalo by se poznamenat. Divadlo ovšem není vojna, není policejní Machenschaft. Je pokusem o tvoření jevištního Dasein, „pobytu“.

Musím přiznat, že zkoušet jsem se naučil mimo výuku herectví. Ohlédnou-li se, je úsměvnou vzpomínkou, jak omezený výsek jsem byl schopen během zkoušení klauzurních cvičení prozkoumat, jak jsem si předem cestu blokoval: od neporozumění, nepřipravenosti, přes lpění na domnělých dogmatech až k nechuti či studu. Také jsem o divadle uvažoval spíše jako o konstrukci a systému, než o organismu, životu. Najít a odhodit zábrany a vrhnout se s (velkou) dávkou tvořivé energie do neznáma, nejistoty, bylo ovšem bolestivější, než by se dalo čekat, vždyť jaký jiný je návrat ke kořenům.

#### **3.2. Letec**

Poprvé v prostoru. Jistě, měli jsme za sebou pár společných i individuálních setkání a diskuzí po pražských kavárnách i přímo na místě činu. Ale stále jsem se necítil dostatečně připravený. První čtená zkouška prakticky neproběhla, pouze dramaturgyně přečetla některé texty Antoine de Saint-Exupéryho, které se režiséři chystali přímo v představení použít. Neměl jsem v po ruce text, ze kterého bych mohl vyčíst, čeho se situace, na jejímž prahu jsem se nacházel, mohla týkat. Odkud, kudy a kam, mně nikdo neřekl.

Nechali to na mně, postavili se do rohu místnosti a čekali, co se stane. Cítil jsem se jak lev v kleci a přitom na úplné svobodě, v prázdném časoprostoru. Uvězněn možnostmi, svázán svobodou. Mé rozhořčení z nově zakoušeného stavu přižívoval i plíživý říjnový chlad, který prázdný dům obýval. Ten den se v oné místnosti nestalo nic. Až na hádku, kterou jsem posléze s režiséry rozpoutal.

Taková je jedna z mých prvních vzpomínek na zkoušení imerzivní inscenace *Letec*, v režii Lukáše Brychty a Štěpána Tretiaga. Ve dvoupatrovém domě v pražské Nekázance, který prapůvodně sloužil jako příbytek služebnictva, vycházel v něm kultovní časopis *Květy* a který patřil Divadelnímu ústavu, jsme se pokusili specifickým způsobem vyprávět o Antoinu de Saint-Exupérym. *„Cílem nebylo vytvářet dokumentární drama, ale spíše využít materiály, které jsou nějak s Exupérym spjaté (jak jeho dílo a korespondenci, tak i texty, které o něm zanechali jiní, a dále i pozdější materiály), postihnout jejich ducha, respektive zvláštní, často i protichůdnou auru, která je obklopuje, a na tomhle základě vytvořit prostor (ať již fyzický, nebo imaginativní), do kterého může divák vstoupit a určitým způsobem v něm existovat po dobu představení.“*<sup>34</sup> Typ divadla, se kterým jsem se do té doby nesetkal, na mě kladl překvapivé nároky. Nejenže jsem si měl sám najít a zmapovat cestu inscenací, ale bylo na mně, jaké výrazové prostředky k tomu použiji (mohl jsem opravdu dělat cokoli), a jak budu následně komunikovat s diváky. To se dlouho zdálo být tou největší překážkou, kterou jsem překonával a se kterou vedu snad již zdařilý dialog až nyní, s posledními reprízami následujícího imerzivního projektu. Nároky, na které je student KALD zvyklý, mě, studenta „pravověrné“ činohry, dlouhou dobu blokovaly.

---

<sup>34</sup> Dotknout se oblaků | ARTIKL. ARTIKL | Tištěný nemainstreamový kulturní měsíčník. [online]. © ARTIKL.ORG, 2009 [cit. 12.12.2017]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/dotknout-se-oblaku>



Je zbytečné popisovat strastiplnou cestu, která mě dovedla k branám opravdového zkoušení. Stačí totiž poznamenat, že je důležité pokoušet se odložit všechny osobní strachy a bolesti v šatně a vydat se do tajemného světa hry objevovat další a další části cesty jevištním aktem.

### **3.3. Malá poznámka o psychickém zdraví**

Integrita člověka je důležitý fakt, na nějž se nesmí zapomínat. Pokud říkám, že vlastní problémy, které by mohly být překážkou tvořivému pohybu, by měly být ponechány mimo jeviště, mluvím obrazně! Žádnou část lidské bytosti nelze vytknout před závorku. Na jevišti platné imaginární světy nám mohou dát na okamžik zapomenout těžkosti každodennosti, jsou však stále s námi, v nás. Jakoby se uložily ke spánku a čekají na probuzení. Nadto, herectví je o hře na nástroj vlastního těla, hře s organismem, o který je třeba pečovat stejně, jako kupříkladu hráč na příčnou flétnu či housle pečuje o svůj drahocenný nástroj. Důležité je překážky, problémy a úzkosti komunikovat, pečovat o sebe, pečovat o druhé.

Pokud se člověk pokusí odhodit a překonat blokuující faktory, zjistí, jak je tvořivá energie povznášející. Najednou se začnou samy rodit životné a živoucí nápady a cesta se začne utvářet, vyjevovat. Někdy se dostaví i zmiňovaný trans, jemuž Keith Johnstone věnoval celou kapitolu své nejznámější publikace IMPRO - improvizace a divadlo. Pro improvizátora cesta k zaručenému úspěchu, i když to jistě není hlavní motivace tvorby. Pro činoherce však další výzva, kterou je třeba zpracovat. Právě v takovém stavu je nezbytné napnout všechny řemeslem k tomu cvičené smysly. Zafixovat uzly sítě i v těch stavech, po kterých prahnul Antonin Artaud:

*„Ocitnout se ve stavu nejvyššího otřesu, osvíceného neskutečnem, s kusy skutečného světa v koutku sebe sama.“<sup>35</sup>*

### **3.4. Rituální vražda Gorge Mastromase**

Během práce na roli DISKových inscenací našeho ročníku se mi několikrát stalo, že mi cesta hned ve stavu zrodu unikla, tápal jsem, nedokázal se přimět zafixovat důležitá východiska role, nejevil se mi smysl.

U Letce a následně při tvorbě další imerzivní (a úspěšné) inscenace Pomezí se cesta objevovala takřka sama poté, co jsem se „oprostil“, otevřel, sám sobě dovolil tvořit. Chtěl bych se také zmínit rolích, které mně až do posledních zkoušek unikaly z různých důvodů.

Ve všem všudy britský text „Rituální vražda Gorge Mastromase“ je kus pro studenty, a navíc české studenty velmi náročný. Už po formální stránce navazuje na trendy britského divadla, na které nejsme v našem prostředí zvyklí. Přístup k textu se ale nakonec jevil jako ten nejmenší problém.

Mým úkolem bylo ztvárnit Gela. Podle autora veskrze heroickou postavu, životem a vlastní vinou pohmožděného, chudého bratra hlavní postavy, bohatého nemilosrdného byznysmena, emperora Gorge Mastromase. Původním jménem Larn Mastromas přichází ve druhé polovině hry usvědčit bratra ze lži, na níž vystavěl svůj úspěch. Řeklo by se, že je to odvážný tah pro člověka na okraji společnosti postavit se tak velké osobnosti. Inscenátoři se však rozhodli jít opačnou cestou a postavě veškerou heroičnost sebrali. Ve škrtu se ocitly repliky, v nichž se opovážil bratrovi oponovat, zůstal jen „chit-chat“ na nepodstatná témata a křehké obvinění, které postrádalo původní závažnost. V celku scéna nefungovala. Mělo jít o zvrát, který určí další směřování Gorgova příběhu. Keith Johnstone by mohl poznamenat, že Gorge Mastromas měl tak pevný a neochvějně

---

<sup>35</sup> ARTAUD, Antoine: *Texty II.* 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 20

vysoký status, že se "chudák Gel" mohl snažit jakkoli, ale se svým nízkým statusem nezmohl nic. Spoutaný vnější stylizací tělesných vad jsem se stále znovu a znovu pouštěl do nefungujícího dialogu. Nevěděl jsem kudy mám vytyčit směr, oblouk situace. Vše bylo jasné již od začátku, vražda nebyla překvapením, nebyla zvratem. Pár vrtkavých uzlů sítě bylo od sebe vzdáleno až příliš daleko, než aby mezi nimi mohl vzniknout život.

Tušil jsem, že bychom situaci mohli pomoci, pokud bychom se vrátili o krok zpět, k původnímu textu. Vyrovnat statusy obou bratrů na stejnou úroveň, aby vznikl potenciál dramatické situace. Inscenační tým byl proti, měli za to, že scéna taková, jakou měli v plánu, bude fungovat. Chybu jsem tedy začal hledat u sebe. Kvůli náročnému zkoušení ve slepých uličkách, do kterých bylo ovšem třeba vždy jít s maximálním možným nasazením, jsem začal postupně ubývajících energií šetřit. Ptal jsem se sám sebe, jestli je ještě vůbec dostatečná, aby byly výrazové prostředky adekvátní, zdali jsou mé motivace relevantní a silné.

Antonin Artaud ve stati Popis fyzického stavu nastínil to, co jsem téměř v závěru zkušebního procesu pociťoval:

*„...odmítání prostého gesta*

*ohromující a ústřední únava, jakási všenasávající únava. Pohyby znovu skládané dohromady, jakási smrtelná únava, únava ducha z provedení toho nejprostšího napnutí svalů, gesto uchopení, nevědomého ulpívání na nějaké věci,*

*podporované snaživou vůlí.*

*(...)*

*Bolestivé zjitření lebky, ostrý tlak nervů, šíje posedlá utrpením, spánky, jež se mění ve sklo nebo mramor, hlava zdupávaná stády koní.*

*Nyní bychom mohli mluvit o odhmotnění skutečnosti, o oné trhlině, která se horlivě a sama od sebe, dalo by se říci, množí mezi věcmi a pocitem, který vyvolávají v naší mysli, místem, které mají zaujmout.*

*To okamžité třídění věcí v mozkových buňkách, ani ne tak v uspořádání logickém, ale v jejich řádu citovém, afektivním*

*(k němuž již nedochází):*

*věci už nemají žádný pach, žádné pohlaví. Jejich logické uspořádání je však také někdy rozbito právě proto, že jim chybí afektivní zápach. Slova hnijí na nevědomou výzvu mozku, všechna slova určená pro jakoukoliv duševní operaci, a zvláště ta, jež se dotýkají nejběžnějších, nejaktivnějších pohnutek mysli.”<sup>36</sup>*

---

<sup>36</sup> ARTAUD, Antoine: *Texty II*. 1. vyd.. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 11-12

V generálkovém týdnu jsme, již notně zoufalí a v hotové dekoraci, vyzkoušeli opačnou variantu. Beze změny textu jsme nechali Gela, aby Mastromase navštívil, coby rozzuřený vlk. Náhle měl Gel, v rámci svého statusu, potenciál bratra ohrozit. Situace překvapivě začala fungovat. Do konceptu inscenace sice nezapadala, ale měla novou, objevnou sílu. Text, neodsouvaný na druhou kolej, se najednou sám „rozžil“. „Na první dobrou“ to byla senzace. Hned jsme se proto jali přístup zopakovat. Narazil jsem. Ve víru zkoušení všemožných variant jsem považoval i tuto poslední za slepou uličku a nekontroloval jsem, kudy se ubírám. Opakování selhalo. Žádné uzly, utíkal jsem krok za svým stínem. Rozvzpomínal jsem se, co jsem to vlastně, v zápalu nové tvůrčí energie, vytvořil. Naštěstí jsme uznali, že stylizovat Gela jako hladového vlka nemá v celku inscenace opodstatnění, a tak jsme se mu pokusili vrátit jeho původní velikost, skrze autorem předestřenou, heroickou povahu. Za hodinu bylo hotovo.

Tím, že jsme objevili chybu mimo mě, mimo moje herectví (čímž však nepopírám, že by na mé straně problémy nebyly), se mi vrátila ona živá energie, se kterou jsem měl chuť objevovat nové, překvapivé mikrosituace, napínat tětivu do poslední možné vteřiny. Jelikož byla pro nás tato situace „nejčerstvější“ z celého inscenačního sledu, shodli jsme se se spolužákem, představitelem Gorge, že je scéna pro její jistou neukotvenost v detailech, ale pro pevně fixované stavební kameny, jedna z nejoblíbenějších, což se dál odrazilo v práci na reprízách.

### **3.5. Povídky z Vídeňského lesa**

Obdobně složitým úkolem se jevil řezník Oskar v Povídkách z Vídeňského lesa. Pedagogové i spolužáci mě varovali, že stojím před protiúkolem. Mávnul jsem nad tím rukou a říkal jsem si, že pokud se do práce pustím s podobnou živou energií, půjde vše hladce.

První prostorové zkoušky tak skutečně proběhly. Cesta se vyjevovala, objevoval a vrýval jsem hranice postavy do paměti. Komplikace přišly s kostýmem. Spočinul na mě širák, neforemné obrovské sako s rameny jedenapůlkrát širšími, než jsou moje, zkrvavená krátká kuchyňská zástěra, bílé rukavičky, nepadnoucí obrovské kalhoty a řeznické boty na podpatku, jako z počátku 20. století, a obrovský sekáček na maso. Velmi výrazný kostým výtvarně ani příliš nezapadal mezi ostatní, méně stylizované. Možná stejně jako Oskar samotný. Ale jeho názvuky nalezené na zkouškách se utopily v obřím hadrovém panákoví.

Hledali jsme obyčejného kluka. Syna významného řezníka, jehož pozici musel zastat poměrně mladý. Kluka, co pro samé sekání do mrtvého masa navenek zhrubnul, ale uvnitř zůstal citlivý. Na jevišti se ovšem potácel mafián, respektive široký Klobouk, pod který nebylo možno nahlédnout. Bylo by pak zvláštní, proč si Oskar, takto disponovaný, svou snoubenku Marianu, která mu ještě v den zasnub vrátí prsten a jde s jiným, prostě nevezme zpět. Kostým jako by hrál sám ze sebe a já se stal jeho nástrojem.

Debatovat nad změnou kostýmu se zdálo být bezpředmětné a na příliš "dlouhé lokte", než aby se tím dal ztrácet drahocenný čas zkoušení. Vší silou jsem se Mu pokusil vzepřít a pokračovat v hledání cesty, jejíž představa slábla. Zpod Klobouku se ze stínu ozýval nesmělý adolescent, který se neohrabaně pokoušel vyznat své vysněné lásku. Jeho slova ale vyznívala v kontrastu s jeho zevnějškem ironicky. Celkový obraz se vzpíral uveřitelnosti.

Pokusil jsem se tedy přistoupit na to, co kostým - Klobouk sám o sobě nabízel. Nechal jsem se vést. Pokusil jsem se pod kostýmem uvolnit, stejně jako když muž oblékne dobře padnoucí oblek, který umí nosit. V dobrém obleku sám hned získám jistotu, pevnost, glanz, všímám si nenadálého vzpřímeného držení těla. Ten Oskarův na mě působil také silně - paradoxně - hloubka celé postavy, jíž jsem předtím tušil, byla ta tam. Z emočně široké, komponované postavy se stal plochý, zatrpklý, obhroublý a vznětlivý

antihrdina. Cítil jsem se jako figurka mezi figurami. Postava se zřejmým a konstantním určením, hned od prvního okamžiku. Cestu nebylo třeba objevovat. Byla přímá, bez zákrut a zvrátů.

Žádných připomínek a podnětů, které by mi pomohly najít cestu z krize, se mi nedostávalo. Začal jsem tedy opět pochybovat o svých hereckých schopnostech. Tentokrát jsem byl ovšem tak frustrovaný, že jsem byl téměř přesvědčený, že po dovršení studií s divadlem skončím. Zdálo se mi, že neumět přehrát kostým je školácká chyba. Tehdy jsem nevěděl, že práce s maskou (za kterou se tento kostým odvážím považovat), je disciplína velmi složitá a v mém tehdejší rozpoložení pro mé účely neuchopitelná.

Neúspěch v tvorbě a všechno to rutinní opakování nepadnoucích vzorců bez známky vlastního života postavy, neustálé uměle zažehávané zaujetí, přehřívání motor bez kapky oleje, mně dokonce pronikly i do osobního života, mimo školu. Přestal jsem dbát o svůj zevnějšek; frustrace nemizela ani doma, kde se mi postupně začal rozpadat vztah s tehdejší partnerkou.

Před veřejnou generálkou jsme se pokusili odložit klobouk i sako, ponechali jsme špatně zapnutou bílou košili, se zakrvácenou dlouhou zástěrou až ke špičkám bot. Těsně před nástupem do divadla jsem se nechal u učňů kadeřníků ostříhat, oholil jsem se. Nechal jsem si jen knír a lehce prohloubil oči dámskými stíny. Vstoupil jsem na jeviště plný obav. Neměl jsem přece nic nazkoušeno, nevěděl jsem jak nový kostým bude fungovat. Neměl jsem s ním ještě ani možnost přejít po jevišti. Nezbyvalo mi, než se uvolnit a dát volný průchod všemu, co ke mně přijde, co se přihlásí o slovo.

Po generálce za mnou přišla jedna nejmenovaná pedagožka a polohlasem mi poděkovala za můj střízlivý nadhled nad postavou a jakousi jiskru v oku. Na veřejnou generálku, ani na premiéru si nepamatuji. Je to zřejmě důkaz, že Oskar přece jen ožil plnohodnotným jevištním životem. Odevzdání se, oprostění, uvolnění možnosti pro vyjevování, uvolnění

pro možnost bytnosti<sup>37</sup> postavy nese tedy své plody. Zkoušením s kostýmem, který mě svazoval, agresivně si mě "bral", jsem si vryl do paměti mantinely poměrně úzké cesty postavy, za kterými se nacházel chaos, za kterými se postava začala rozpadat. Síť úkolů v rámci situací byla vypletena také dostatečně pevně, ne však úplně detailně. Tak aspoň mohly vzniknout autentické, pravdivé momenty nového života postavy, které jsem před tím neměl možnost zažít. Z mantinelů, kterých již nebylo třeba, se mohly stát hranice.

Prvotní frustrace však zanechala na Povídkách z Vídeňského lesa cejch. Další hledání a práce na reprízách neprobíhala s takovou chutí, jako u Rituální vraždy Gorge Mastromase. Pachuť neživotného panáka z úst úplně nezmizela.

### 3.6. Romance pro křídlovku

Přeskočím teď téměř rok svého hereckého působení. Na jaře roku 2017 jsem v režii Miroslav Hanuše začal v Městském divadle Kladno zkoušet divadelní adaptaci básně Františka Hrubína Romance pro křídlovku. O adaptaci, čerpající nejen z básně literární, ale i z básně filmové a z osobního života, se zasloužil sám režisér Miroslav Hanuš. Svěřil mi hlavní postavu Vojty.

Po relativně dlouhém čtení jsme se shodli, že v textu existují dvě až tři roviny Vojtěchova uvažování. První, v intencích mladého Vojtěcha rozpáleného horkem, prvními sexuálními zážitky, omámeného vůní léta, ještě neprozkoumaného mládí. Druhá, se zkušeností dalšího roku dospívání, třetí

---

<sup>37</sup> **bytnost** - to, co je a jak je věc ve své pravdě (věcná podstata), ve svém bytí (ontologické jádro věci, její bytnostné určení, původní základ, hypostasis: podstatná přirozenost, substancialita, smysl a hodnota věci); je vymezena silami a vůlí, jež sou s danou věcí spřízněny. (PhDr. Ing. OLŠOVSKÝ, Jiří, Ph.D.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3. vyd. Praha: Grada Publishing 1., 2011, s.25)



bohatší, resp. starší o třicet let, se smutkem, jizvami, přijetím i hrdým a zvláště vědoucím pohledem, upřeným k životu i smrti zároveň.

V dlouhých pasážích básnického textu jsem se kromě řemeslné dovednosti musel naučit ovládnout svoje tělo, překypující životem. Zároveň také řádně a přitom životně recitovat, respektive mluvit po smyslu veršů, v akusticky nepříliš přívětivém prostředí Kladenského divadla. Jak v řeči, tak i v pohybu jsem musel hledat střídmost a klid. Jakousi antickou sošnost, která by navíc promlouvala sama o sobě.

Miroslav Hanuš stavěl obrazy. Na velmi jednoduché, šedivé scéně stála pouze dědečkova postel a tetiny kamna. V komínu (provazišti) divadla se ukrývala na tazích zavěšená okna, schopná rozzářit se po obvodu barvami, jako kolotoč na Netvořském náměstí. Těsně před horizontem byla pak dvojitá šikma, připomínající cestu po vrstevnicích kopce nad vesnicí, možná šikmý obrubník, na kterém sedávali kolotočáři, kde motali papírové růže a razili broky do střelnice. U paty šikmy stál proutěný kočár, na opačné straně pak raznice na broky. Na vrchol šikmy bylo možno na tahu spustit síťovinu, po níž stékala voda. Tončina řeka. Na horizontu se, zpětnou projekcí promítané černobílé záběry kolotoče, prolínaly s detaily ženských aktů a surreálnými skvrnami a stíny. Víc nic. Z rekvizit mně spočinula v ruce jen břitva, holící souprava a kufr. Kostým jednoduchý, dobový.

Vše směřovalo tedy k herci. Slovo a pohyb, herecká akce, podpořená jemnou choreografií tahů a projekcí, papírové růže, snášející se tu a tam z provaziště, posouvaly křehký tok vzpomínek na letní pouť v Lešanech, či spíše v Netvořicích kupředu.

Jsem vděčný, že jsme se s panem režisérem shodli na hloubce a nástinech významu textu. Významy, které nebyly evidentní, ale vyžadovaly téměř psychologicko-filozofickou sondu, jsme raději nechávali jen v črtě. Vztah k otci, který jsme oba dva vnímali velmi hluboce, jsme proto neměli potřebu rozebírat.

Nutno dodat, že v rámci tvorby jevištních obrazů na takové detaily nebyl čas. Pan režisér si byl dobře vědom, že je to náplň herecké, nikoli

režijní práce, proto je také ve většině případů nechával na nás a věnoval se kompozici, rytmu kouzel divadelní techniky.<sup>38</sup> Najednou bylo na mně nastolit, s klidem a rozvahou dospělého člověka kolem padesátky temporytmus inscenace svým úvodním monologem a nepustit jej s kolegy z otěží po celou dobu představení. Úkol, se kterým jsem se do té doby nesetkal, mě sevřel do kleští a já se našel, jak ztuhlý hlídáním jevištního času a sebe sama, bráním tvořivé energii, aby vytryskla ven. Vojta sice chodil po jevišti v překrásných obrazech s nádhernými slovy na jazyku, ale jaksi zapomněl žít.

Má gesta nevycházela zvnitřku, vždy byla pod dohledem všudypřítomného rozumu. Měl jsem pocit, že musím hlídat každý záchvěv na scéně, a nezbyval mi tak čas na sebe samotného. Hlídal jsem přesné významové a časové posuny uvnitř textu, abych je náležitě a zřetelně divákovi předvedl. Jako by najednou scházel týden zkoušení, který mohl přinést pár uvolňujících směrodatných připomínek. Jako bych upřel divákovi a kolegům jejich spoluúčast, jako bych všechno měl nastolit sám.

S těmito okovy jsem prošel premiérou i prvními reprízami. Velmi pomalu se odvažuji, pouto po poutu, pokorně odstraňovat a zasouvat křehkou konstrukci do skrytosti paměti. Úkolem do budoucna by tedy pro mě mohlo být: nelpět pouze na tom, co je zjevné a trvalé, to, co jest, ale s pozornou a trpělivou pokorou nechat vyvstávat nové a pravdivé, překvapující momenty, vlastní i imaginací vytvořené vzpomínky.

---

<sup>38</sup> svícená zkouška Romance pro křídlovku trvala téměř týden a dala inscenaci osobitý punc esetiky 60. let v Národním divadle. Všichni tři, pan režisér, lightdesignér i já, nadšenec pro divadelní techniku, jsme toužili po nízkovoltech a zvláště pak rampě scénografa Josefa Svobody. Tehdy jsem si na vlastní kůži zjistil, jak intenzivně může světlo ovlivnit herce (od intenzity světla až po temporytmus a ostrost štychů, to vše se zakotvilo v podobě cesty Romancí pro křídlovku).

*/Bohuslav Reynek/*

*Radost*

*Bože můj, hořím nadějí,  
že věci, které se nedějí,  
se stanou,*

*že přece skončí se výsměšná step,  
v které, cest nevida, chodím jak slep  
a prahnu:*

*usnu, a přiletí radost jak pták,  
srdce mi otevře, aniž zvím jak,  
a v hněvu*

*zabije hada v něm, obludu zavěsí,  
zčernalou, na haluz ve vlhkém zálesí  
zoufání,*

*ve branách duše mé zaskví se stráží,  
čekání barvíčky slzami svlaží  
zpívajíc.<sup>39</sup>*

---

<sup>39</sup> REYNEK, Bohuslav: *Měsíc a jíní*. 1. vyd. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2006, s. 71

### 3.7. Pomezí

Na Letce navázal v pořadí třetí projekt inscenátorů, Pomezí. Vzniklo na základě inspirace magickým realismem knihy Mág, autora Johna Fowlese, poetikou Davida Lynche a jeho kultovního seriálu Twin Peaks (v češtině Městečko Twin Peaks). Ve třípodlažním opuštěném domě na pražské Florenci se za necelé dva měsíce vybudovalo městečko. „Kdesi v Lužních horách“, jak se praví v úvodu představení, kdesi hluboko v tajemných a nebezpečných lesích, opředených pohanskou mytologií. Imerzivní inscenace, kterou v českých podmínkách známe spíše pod označením *promenade performance*, což ale neshledávám úplně výstižným. Imerze jako vnoření, ponoření, pohroužení se, nás odkazuje spíše k účasti, než ke klasickému odstupu, aniž ho jako divadelní druh zavrhuje. Tvar je pro diváka náročný, jelikož vyžaduje jeho spoluúčast, minimálně ve formě přesunu z místa na místo, podle sledu děje, resp. podle jeho zájmu.

Byla mi přidělena role Jonáše Waldy, obchodníka se smíšeným zbožím, místního vlastníka jediného koloniálu v širém okolí. Inscenátoři sepsali podrobně bohatou historii postavy, sahající i do dětství. Společná práce spočívala v různých setkáních, v kavárnách i v samotném prostoru starého domu. Jonáše jsme utvářeli tak, aby se co nejjasněji mohl vyobrazit v mé představě a v mém vnímání světa, divadla a Pomezí. Probírali jsme různé nuance, detaily, psali dopisy od jeho příbuzných a obchodních partnerů, které jeho vývoj ozřejmovaly a které si mohli diváci v zákoutích jeho koloniálu sami vyhledat a přečíst. Samotný „Koloniál Walda“ jsme bohatě vybavili a v jeho místnostech ukryli další tajemství, svědčící o něm, o jeho osobnosti.

Takových postav s podobným, i širším zázemím vzniklo v rámci Pomezí jedenáct. Jejich příběhy se v čase zhruba tří hodin různě prolínaly, potkávaly, mýjely.

Můj úkol byl na první pohled banální. V časové souslednosti představení respektovat omezené délky jednotlivých scén, respektovat zvuková znamení

a znamení hereckých kolegů, v zájmu zachování jednotného vnímání časovosti a chodu představení.

Nechci popisovat proces zkoušení, který je jistým „know-how“ týmu inscenátorů, jde mi spíše o průběh linie hybných sil, o cestu postavy v rámci představení. V takovém formátu má totiž divák možnost vstupovat do jevištního aktu, což někdy činí už svou přítomností v dané místnosti. Naším hereckým úkolem je tuto přítomnost buď ignorovat ve smyslu veřejné samoty, nebo ji využít k neopakovatelné zkušenosti na obou stranách. Rozehrát samotný potenciál dramatické situace<sup>40</sup>, nebo jej přímo vytvořit, nechat vyrůst.

Jako nejpodstatnější se mi proto jeví fixní nastavení a připravenost herce tohoto typu divadla, které je velmi specifické. Funguje zde totiž zprvu jakási diarchie hercovy mysli. Jednak by měl být stále postavou, žít její život v intencích její temporality a dále pak myslet na diváka z pohledu jeho pohodlí, bezpečnosti či bezpečnosti celého kolektivu přítomného v situaci a představení. Strhující představení, jak pro herce, tak pro diváky, mi však postupným reprízováním spojilo oba póly v jediný celek. Výsledkem je tak svébytná, celistvá, komponovaná postava, schopná aktuálně reagovat na nečekané či krizové situace, spolehlivá natolik, že není třeba z ní vystupovat, povolávat herecký rozum, protože myšlení, prožívání i jednání jde stále v intencích Jonáše Waldy.

Myslím, že se tak stalo díky úzkému kontaktu mezi účastníky aktu, jak hereckými partnery, tak diváky. Zmizelo dělení hlediště a jeviště, zmizela

---

<sup>40</sup> Na okraj, je zajímavé, jak filozofie uvažuje o situaci: „*Situace ve smyslu Dasein (pobytu) je vždy plná otázek, na které se odpovídá našim chováním. Tedy Dasein se táže člověka, člověk v situaci je vyzýván, dotazován, vyžadován. Jde o původní spojení mezi člověkem a Dasein, toto usebrání do jednoty není nic jiného než případ logu. Toto usebrání je prozářeno intencí „do světa.“ Proto i nemoci jsou ne-možností provádět tento logos, toto usebrání. Chování člověka není tedy výsledkem prostředí, jak se to často tvrdí, ale je odpovědí na dotazování situace*“ (Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie*. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>)

rampa, v důsledku čehož se oba světy mohou organicky ovlivňovat, resp. splývají do jednoho. I divák je v tomto případě vlastně postavou. Divadelní pravdu a z ní se rodící život je tedy rychlejší legitimovat, nedělí nás hloubka prostoru, věci pociťujeme v rychlosti a síle reálného života bez jevištního marga. Jde vlastně o již zmíněné dasein, pobyt, z něhož a v němž vše vyrůstá a pramení, osamělost se mění ve spolubytí.

Velmi si této zkušenosti cením, jelikož mě principy imerzivního divadla donutily se divadelnímu aktu odevzdat, uvolnit se pro něj. Jsem to já v konkrétních okolnostech, které jsou částečně dány a částečně vyvstávají teď a tady, v míře, v jaké se rodí v běžném, každodenním životě. Zde cítím potřebu znovu zmínit nutnost duševní integrity, psychického zdraví, které je základem pro výlety do fantazie, snů a příběhů.

### **3.8. Zjevení**

Podobné, ale mnohem hlubší odevzdání jsem měl možnost pozorovat na 21. ročníku Pražského divadelního festivalu německého jazyka. Shodou okolností se v Noci divadel, 19. listopadu 2016, na jevišti Divadla na Vinohradech představila legendární inscenace berlínského souboru Schaubühne am Lehniner Platz. Shakespearův Hamlet v režii Thomase Ostermeiera, dramaturgii Maria von Mayenburga, s Larsem Eidingrem v titulní roli.

S inscenací jsem se potkal už během gymnaziálních let, na prvním soustředění s ochotníky. Přiznám se, že jsem tehdy nebyl s to překonat jazykovou bariéru, která stála v cestě vcítění se do jevištního aktu. Jakmile tedy nastoupily dialogické pasáže pohřební hostiny, únavou těžká víčka se mi zavřela a probudil jsem se až druhý den ráno. Několik let jsem se snažil záznam dohledat, neúspěšně. I ten krátký kus, který jsem stačil shlédnout, ve mně silně zarezonoval. Ano, byl to onen famózní obraz pohřbu hned v úvodu inscenace. Vykloubená situace naprosto neadekvátního průběhu pohřebního rituálu. Pro divadelního nadšence zjevení.

Maje pouze studentskou festivalovou akreditaci, byl jsem usazen na balkon. Místo s krásným výhledem, ovšem hned vedle rachotícího projektoru. Ani ten mě ovšem nedokázal vytrhnout ze zaujetí: Lars Eidinger překypoval živoucí, strhující energií, které nebyl na překážku ani složitý Shakespearův text, podlaha pokrytá silnou vrstvou sypké zeminy, ani složitý kostým. Lars Eidinger je šlachovité hubené postavy, Ostermeierův Hamlet byl naopak obézní: herec byl tedy téměř celé zhruba tříhodinové představení bez přestávky oděný do celotělových vycpávek! Eidinger s kostýmem přímo srůstá, nenechá diváka pochybovat o své vnitřní i vnější svobodě (s vycpávkami provádí na rozmáčené a rozšlapané půdě až akrobatická čísla). Zajímavé je, že Hamlet se neztratí, ani když Eidinger z kostýmu vystoupí, aby polonahý odehrál ikonickou scénu divadla na divadle. Je to cosi nehmatatelného, co tedy postavu drží v jednotě. Jako by se přede mnou pohyboval herec posedlý otevřenou duší<sup>41</sup> mladého Hamleta. V jeho výkonu se, podle mého názoru, dal, zvláště pak ve chvílích, kdy se Hamlet přímo obracel do publika, cítit náhled/nadhled Larse Eidingera na/nad postavou. Bylo možno sledovat jeho náhle zrozený názor na nastalou situaci v kontaktu s hledištěm i na jevišti. Mínění, které nijak nenarušilo kontinuitu postavy, jelikož vlastně z ní bytostně vycházelo.

Jistě, inscenace je téměř dekádu na repertoáru berlínského divadla, Eidinger měl jistě šanci prozkoumat a zafixovat velmi široké spektrum postavy, vytyčit širokou cestu, do níž vplétal pevnou síť úkolů. Musel ovšem zákonitě ohraničit první podobu cesty ve zkušebním procesu velmi přesně a velmi pevně, aby se pod nápoem tak silné osobnosti herce nezhroutila.

---

<sup>41</sup> **duše** - princip života, niterné bytí (jádro) člověka, vědomí hlubokého „sebe sama“, nekonečná vnitřní skutečnost člověka, dimenze lidského bytí, jež e schopna nazřít pravdu: nelze najít její hranice, „tak hluboký má logos (Herakleitos): duše je hloubkou, tím bytostným v lidském bytí, je nositelkou vnitřního určení (osudu) člověka. (...) Otevřená duše je otevřená bytí, bohu, transcendentnu (Patočka). (viz. PhDr. Ing. OLŠOVSKÝ, Jiří, Ph.D.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3.vyd. Praha: Grada Publishing 1., 2011, s. 52, s. 54)

Životní tvořivá energie herce je naopak v hranicích cesty koncentrovanější. To se mi jeví jako nejpravděpodobnější vysvětlení současné komplexnosti postavy a přítomnosti herce.

### **3.9. Zvíře jménem Podzim**

Rád bych se tu ještě zmínil o dalším projektu, který je sice hudební, ale má k divadlu velmi blízko. Už proto, že je jevištní. Zvíře jménem podzim. Projekt, který několik let zrál v mysli Jakuba Königa, navazuje svou poetikou na jeho přechozí hudební uskupení (Kittchen, Obří broskev). Počet účastníků tohoto projektu je v současné chvíli zhruba osmnáct, včetně produkčního týmu a techniků.

„Přesně před čtyřmi lety jsem vyrazil večer z práce... přešel jsem přes houpací most, přes ostrov, vkročil do Stromovky a dal se cestou směrem k Bubenečské nádražce. A poblíž viaduktu mě přepad takovej divnej pocit. Jako bych zahlíd něco utíkat v trávě, snad pes? Nebo kočka? A zároveň na mě padla nečekaná úzkost, se kterou jsem si vůbec nevěděl rady. Úplně mě pokroutila, nahrbila, něco se vevnitř pohnulo, převalilo. Něco černého, těžkého, temná hmota duše.“<sup>42</sup> Prý ještě ten večer dorazil domů a namaloval malý obrázek. Zvíře vrostlé do houštin, které otevírá obrovskou, zubatou mordou, proti které v siluetě strnule stojí Kittchen, Jakubovo umělecké alterego, druhá komplexní identita. Tak to prý celé začalo.

Následovala léta psaní rozličných textů, kreslení malých i velkých obrázků, velkých osobních propadů i vzmachů, setkávání nových tvořivých osobností. Celé období vyvrcholilo křtem alba a knihy koncem listopadu 2017. Celý projekt je v dynamickém rozpuku a má velký potenciál v budoucnosti ještě silněji rezonovat nejen v Čechách, ale i v zahraničí.

---

<sup>42</sup> Jakub König [Online] Dostupné v:

<https://www.facebook.com/zvirejmenempodzim/photos>



Můj záměr, proč o tomto projektu chci na tomto místě uvažovat, je prost vychloubání a (sebe)prezentace. Chtěl bych zde zaznamenat tvůrčí atmosféru uvnitř projektu a v souvislosti s tím volání prostého světa, přírody, obrat do nitra, ke kořenům, ze kterých pramením. Počátkování.

Většina z účastníků projektu má vazby na sever republiky. Na pahorkatiny kolem České Lípy, která je mým rodným městem. Syrová krajina mlžných mokřadů v údolích, borovicových lesů a písčitých skal i temných podhorských bučin. Zvláště poetický kraj, který zapustil kořeny hluboko v nás. Atmosféru se Jakobovi Königovi povedlo zachytit v projektu Kittchen ve skladbě Sudety:

„(...)

*A slepý samoty na stráních kopců*

*A úzký silnice v tmavejch údolích u řeky*

*A zapomenutý hroby po lesích*

*Tohle jsou maličká*

*Ty můj sudety*

*Krajina stokrát obsazená*

*Různejma armádama*

*Ty stokrát změněný jména*

*Tý země nikoho mezi náma*

*Mezi náma*

*Slepý zmije v ostružiní*

*A zarezlý německý helmy*

*Blondátý holky modrooký*

*Genetický experimenty*

*(...)<sup>43</sup>*

---

<sup>43</sup> KITTCHEN - SUDETY - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z:

Všichni jsme se v podstatě poprvé potkali až ve studiu. Neznali jsme se. Spojoval nás ale už od prvního okamžiku jakýsi souzvuk, vzájemný respekt a pokora. Vše se rodilo na místě, bez větších domácích příprav; po chvíli hledání jsme našli společnou řeč a práce šla velmi rychle od ruky.

Většinu času jsme se pokoušeli být na frekvencích v co největším počtu. Právě kvůli přející pozornosti ostatních, která nevibrovala nervozitou a nejistotou směřujících k chaosu, ale klidem a usebraností. Proto se mohl tvořivý proces odvíjet v počátkování, které nahrávkám vdechlo potřebnou životnost, ne jako řetězení nadřilovaných partů. Vše vycházelo z nejen z uvolnění, ale i řemeslného pevného základu hráčů, v syntéze s požadavky a naladěním konkrétního okamžiku. Nahrávání jako zaznamenávané dialogické jednání s nástrojem, „nástroji“.

Nejsilněji jsem se tak cítil ve chvíli, kdy jsme experimentálně nahrávali party písni Andulka<sup>44</sup>. Při nahrávání jsme věděli pouze tóninu a koncept písni, základní dané okolnosti. Do sluchátek nám studiový technik pustil jen již nahraný zpěv a bicí. Po pár taktech jsem začal cítit, že ke mně píseň promlouvá: že si neslyšitelně říká, co bych jí já mohl ze sebe nabídnout. Začaly se mi tvořit představy melodií, postupů, rytmu. Počátkování v nejjasnější podobě. Odpovídání na volání. V tu chvíli jsem ovšem narazil na limity dané technikou mé hry na klarinet, řemeslnou (ne)připraveností. Promlouvat nástrojem mi najednou nebylo úplně vlastní. Cítil jsem, že bych představy lépe zpřítomnil ve zpěvu. V duchu jsem se proklínal, že na nástroj víc necvičím, byl bych býval ‚s to‘ zahrát to, co na základě dialogu s písní vznikalo v mých představách. Má práce ve studiu však našla, k mému překvapení, své místo v konečné podobě písni, i přes mé pochybnosti o kvalitě nahraných pasáží, dokonce má práce dala písni specifickou tvář.

Podobných momentů jsem se Zvířetem prožil bezpočet. Prožitky noetického štěstí, radosti i lásky k bližnímu, slovy Desatera, jako základ

---

<https://www.youtube.com/watch?v=YFhpjznGM40>

<sup>44</sup> Zvíře jménem Podzim - Andulka - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=R9fS3DphqTU>

tvůrčí energie. Přál bych si, aby mě Zvíře dál touto cestou obracelo ke mně samému, mé nejistotě, bez-moci, hranicím možností, ale i radosti z tvorby a životném spolubytí, které rýsuje horizonty existence.

## 4 Závěr

Problematika fixace v herecké tvorbě se mi v současné fázi mého uvažování o herectví jeví na základě mých zkušeností popsaných v druhé kapitole této práce i s přihlédnutím k teorii nastíněné v kapitole první jako fixace úkolů vedoucích k pravdivému životnému tvůrčímu stavu, v podobě, jak tyto popisuje K. S. Stanislavskij:

*„Jinak ať je úkol jakkoli správný, přece jen je nejdůležitější, aby byl lákavý, aby herce upoutal, aby se mu chtělo jej vyplnit. Takový úkol má přitažlivou sílu a působí jako magnet na hercovo tvůrčí úsilí. A stejně důležité je, aby úkoly byly dostupné a splnitelné, aby neznásilňovaly hercovu přirozenost. Úkoly s těmito vlastnostmi jsou pravé úkoly tvůrčí.“<sup>45</sup> Úkoly, řetězené za sebou v rámci temporality (vnímané nikoli jako kauzální řazení za sebou jdoucích událostí, nýbrž jako počátkování) postavy, budou navíc samy vyvstávat, pokud necháme život převzít otěže na cestě jevištním aktem, ohraničené pečlivým zakoušením a zkoušením.*

Kromě toho je potřeba zafixovat přístup k jevištní pravdě, tedy k pravdě bytí vlastního já. O tuto pravdu je třeba dennodenně pečovat, pečovat o sebe, žít v pravdě. Inspirací a pomocníkem nám může být filozofie, stejně jako životně vnímaná terminologie divadelní. Pak má šanci vzniknout ten pravý životný pohyb na základě syntézy herecké a jevištní osobnosti. Tak může vzniknout pravé divadelní umění, přinášející moment transcendence.

Kladu si za cíl nepropadnout nihilistickému pojetí tvorby, které stojí na tezi, že vše tu již v kontextu divadla „bylo“, což vede jen k netvůrčí nápodobě, vnějškové povrchní interpretaci skutečnosti bez přesahů.

---

<sup>45</sup> LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978, s. 41

Rád bych na jevišti současně „ztrácel“ rozum, odvolával přísného policistu-strážce vědomí, nechal vystupovat αληθεια jevištního bytí na základě zkouškami objevených zkušeností vrytých do skrytosti paměti, vystupovat a tvořit tak ten pravý jevištní pobyt v multiplikovaném dialogu s jevištěm i hledištěm. Tento stav je velmi křehký a lze jej dosáhnout upřímným a odpovědným přístupem k práci, řemeslu, umění, ale i k sobě samému. Péče o sebe sama, o psýché i fysis, nechť je mou prioritou. Řádná příprava a soustředěná, ale uvolněná pozornost, ať jsou východiskem mé další práce.

*„Je třeba uvědomit si, že veškerý rozum je jen dalekosáhlou možností a že jej lze ztratit, nikoliv jako choromyslný, který je mrtvý, ale jako živý uprostřed života, který na sobě cítí jeho přitažlivost a jeho dech (rozumu, ne života).*

*Jemné dráždění rozumu a ten náhlý rozvrat jeho částí.*

*Slova v půli cesty rozumu.*

*Ta možnost myslet dozadu a znenadání spílat své myslí.*

*Ten dialog v myslí.*

*Pohlčení, prolomení všeho.*

*A náhle ten pramínek vody na vulkánu, neznatelný a zpomalený pád ducha.<sup>46</sup>*

*/Antonin Artaud/*

---

<sup>46</sup> ARTAUD, Antoine: *Texty II*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 19

Prosím čtenáře, aby zvolený citát shovívavě považoval za zkratkovitou, nadnesenou analogii k herectví a myšlení v herectví. Myslím totiž, že představu, kterou citát vyvolává, bych na herectví aplikovat mohl. Dokonce mě svým způsobem odkazuje k nezbytné psychohygieně a dalším aspektům herectví.

## 5 Seznam použité literatury

ARTAUD, Antoine: *Texty II*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996

GORČAKOV, Nikolaj: *Režijní lekce K.S.Stanislavského*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1953

HAVELKA, Jiří: *Zmrazit čerstvé ovoce – útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2012, ISBN: ISBN 978-80-7331-222-0

HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. ISBN: 80-7298-048-3

Prof. PhDr. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *O problematice logu*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm>

prof. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *K problematice intencionality*. Společnost fenomenologické filosofie a psychoterapie. [Online] [Poslední aktualizace: 10.12.2007] Dostupné v: <http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova3.htm>

prof. HOGENOVÁ, Anna, CSc.: *K problematice celku*. E-LOGOS, ELECTRONIC JOURNAL FOR PHILOSOPHY/2002. ISSN 1211-0442  
[Online] Dostupné v: <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/miscellany/hogen102.htm>

JOHNSTONE, Keith: *IMPRO: improvizace a divadlo*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2014. ISBN: 978-80-7331-266-4

LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978

MARTÍNEK, Karel: *mejerchold/tairov/ochlopkov - moderní tvář divadla*.  
1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1955

ONDRUŠKA, Luděk: *České avantgardní divadlo*. [Online] Dostupné z:  
[http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=o\\_zich](http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=o_zich)

PhDr. Ing. OLŠOVSKÝ, Jiří, Ph.D.: *Slovník filozofických pojmů současnosti*.  
3.vyd. Praha: Grada Publishing 1., 2011, ISBN: 9788024771946

PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2003. ISBN:  
80-7008-157-0

PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem*. 1. vyd. Praha: Hermann & synové,  
2009. ISBN: 978-80-87054-18-5

REYNEK, Bohuslav: *Měsíc a jíní*. 1. vyd. Havlíčkův Brod: Literární čajovna  
Suzanne Renaud, 2006, ISBN 80-86653-02-1

VOSTRÝ, Jaroslav: *O hercích a herectví*. 2. vyd. Praha: KANT, 2014, ISBN:  
978-80-7437-141-7