

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DÍVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Rovnováha vnitřního a vnějšího
při tvorbě postavy**

Jáchym Kučera

Vedoucí práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Oponent práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Termín obhajoby: 8. 1. 2018

Přidělovaný titul: MgA.

Praha 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Performing arts

Dramatic acting

MASTER THESIS

**Understatement during forming a
dramatic figure**

Jáchym Kučera

Supervisor: doc. MgA. Jakub Korčák

Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal

Thesis defence: 8. 1. 2018

Degree granted: MgA.

Prague 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Rovnováha vnitřního a vnějšího při tvorbě postavy

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

U p o z o r n ě n í

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

Cílem mé práce je najít a pokusit se popsat balanc mezi vnějším projevem a jeho vnitřním opodstatněním při herecké práci. Může působit vnějškový herecký projev bez vnitřního prožitku? Je právě ona vnitřní energie to, co nás na hercích baví? Nakolik je to zdařilé předstírání, nebo herec jakožto člověk v situaci „sám za sebe“. Ale proč nás baví herce sledovat, zatímco je skutečně jen sledujeme a posloucháme, tedy nahlížíme na ně pouze z vnější perspektivy? To vše se snažím rozebrat přes můj vlastní přístup k hereckým úkolům a také skrze zkušenosti nabyté během zkoušení a reprízování absolventských inscenací v divadle DISK, tedy poslední možnosti zkoušet divadlo v „mírném bezpečí“ školních zdí.

Klíčová slova: Vnitřní, vnější, prožívání, představování, maska, knír, charakter, herectví

Abstract

Goal of my thesis is to find a balance between inner and outer discourse during forming a dramatic figure. Is it possible to stand during forming a dramatic figure only on pedestal of outer acting without an inner contribution? How complicated is to distinguish between successful pretending and being on stage as an individual actor/figure. But what is the magic? Why we are satisfied only by viewing and listening actors from outer perspective? These are questions. I am asking myself during whole thesis. I am finding the answers using my experiences gained during my last year when I have created several dramatic figures on stage in Disk theatre, the last place when I could feel protected from outer theatre space.

Keywords: Inner, outer, understatement, forming, mask, mustre, charakter, acting

Poděkování

Děkuji mému vedoucímu práce doc. MgA. Jakubovi Korčákovi za rychlé reakce při konzultacích, motivování mě a velkou pomoc s dotažením mé práce ke zdárnému výsledku, při velkém pracovním vytížení nás obou. Také všem svým spolužákům, na které jsem během psaní vzpomínal a děkuji jim, že jsme fungovali (nebo se o to zdařile snažili) jako skvělý kolektiv.

Obsah

1. Úvod	- 9 -
2. Úvahy nad hereckým paradoxem	- 11 -
3. Vnitřní a vnější herecké prostředky	- 13 -
5. Přístup ke zkoušení	- 16 -
6. Divadlo Disk	- 20 -
6.1 Rituální Vražda „čtvrté stěny“	- 20 -
6.2 Ukrytí za knír	- 22 -
7. Charakter	- 27 -
7.3 Opilí	- 29 -
7.4 Racek	- 31 -
8. Závěr	- 33 -
9. Použité zdroje	- 35 -

1. Úvod

Během studií na Divadelní fakultě, jsem několikrát od pedagogů slyšel k hodnocení mého hereckého výkonu, že můj projev je hodně vnějškový. Řekl bych, že na určitou dobu mě tento výrok o mém projevu trochu zablokoval. Bál jsem se dělat velká gesta, neustále jsem se kontroloval, jestli se „nepitvořím“ a jestli je můj projev „pravdivý“. To mě nutilo k určitému minimalismu (lépe k přehnané sebekontrolě), který je pro malou zkušebnu dostačující, ale v divadle DISK při druhé absolventské inscenaci, na sebe větší prostor trochu upozornil a „bylo to málo“. Jak v divadle, tak na zkušebně nešlo o velikost vnějškových projevů, hlasitost mluvy či velikost gest, ale právě o onu vnitřní velikost a pravdivost.

Kdybych si již dříve uvědomil, že se jedná o „divadelní pravdivost“. Ne tu, kterou známe z běžného jednání v životě a která mě právě touto špatnou cestou umírňovala, kdybych se již tehdy nebál být vnitřně „větší“ a přesto pravdivý, možná bych se nedostal do několika hereckých krizí během studia a spoustu rolí ztvárnil lépe, ale kdo ví.

Člověk má tendenci většinou hledat složitá vysvětlení a rozuzlení, přes která si nevšimne toho v podstatě jednoduchého, svým způsobem primitivního řešení, které má přímo před nosem. Na základě toho bych herectví, ač v divadle nebo před kamerou, jako takové pojmenoval jako ohromně složitou a komplikovanou záležitost, která je přitom ve svém jádru a zákonitostech naivně jednoduchá, až banální.

Pro každého herce je otázka prožívání a na to úměrná velikost vnějších hereckých prostředků dost zásadní. Každý se několiksetkrát za svou kariéru zeptá: „Nebylo to moc?“ Tím je právě myšlena rovnováha vnitřního citu a vnějších volených prostředků. V tom samozřejmě může, tedy měl by pomoci režisér, který je prvním divákem inscenace, nebo i někdo další z inscenačního týmu.

Na závěr úvodu jsem si vzpomněl na jednu historku, kterou mi vyprávěl herecký kolega. Myslím, že se odehrála v městském divadle v Mostě. Režisér po jedné zkoušce říká herci: „Dobré, jen trochu víc do hloubky.“ Herec připomínku zpracuje a na zkoušce druhý den mnohem víc prožívá všechny emoce a zmatky své postavy, přesto režisér křičí: „Víc!“. Herec si sáhne téměř na své herecké dno, jeho pot se mísí se slzami (možná, že už ne těmi Diderotovskými, co kanou z jeho mozku), když v tom režisér křičí, také zoufalstvím bez sebe: „Jdi dozadu! Do hloubky jeviště!“.

Než popisovat herectví obecně, jako obecnou hereckou tvorbu - teoreticky, jak již bylo mnohokrát popisováno a rozebíráno, zaměřím se na sebe, na svou práci, svou tvorbu převážně v absolventských inscenacích v divadle DISK. A sám se pokusím vysledovat mé balancování na hraně, či příklonění se k jedné či druhé straně tohoto hereckého paradoxu.

„Domnívám se, že psát o herectví je úkol nejsložitější, protože tu jste neustále pronásledováni onou charakteristickou protikladností a často až protismyslností čili onou podvojností, kterou vystihl ve svém „Hereckém paradoxu“ už Denis Diderot.“¹

¹ HYVNAR, Jan. Předmluva k - BANU, Georges. Nepodrobený herec. 1. Vyd. Praha. NAMU, 2016. 8 s. ISBN: 978-80-7331-403-3

2. Úvahy nad hereckým paradoxem

„Všichni byli strženi silou hereckého citu, ale Diderot už mu nevěřil. Jakýpak cit, může-li herec při tragické scéně prolévat slzy a přitom skrz ně pozorovat banální skutečnosti mimo hru? Nikoli, je to jen dovedná napodobenina citů a slz, kterou talentovaný herec umí oklamat obecenstvo.“²

Musíme vzít v potaz, že Diderot nabyl své divadelní poznatky ve zlaté éře deklamačního herectví, také vzdálenost mezi hercem a divákem, byla mnohem větší, než tomu je v současnosti na leckterých komorních scénách, kde si herec a divák téměř dýchají do tváře. Z tohoto pohledu se jedná o volbu prostředků s ohledem na prostor, ve kterém se hra odehrává.

Diderotův citát vede ovšem k dalšímu zamyšlení: Samozřejmě, herec musí svůj výkon založit na pravdivém citu, i když se tento pravý cit v tu chvíli nedostaví, měl by být schopen ho co nejlépe napodobit, lépe řečeno zvolit vhodné prostředky. Někdy se pravdivý cit může dostavit zpětně, až jako reakce na vlastní slova či pohyb. Zároveň ovšem herec musí mít své city pod kontrolou, stejně jako celkovou situaci na jevišti (i její tempo a rytmus), musí být stále plně přítomen uvnitř i vně sebe, jedině tak může ztvárnit přesvědčivou postavu.

Herec přirozeně nemohl zažít na vlastní kůži vše, často tedy ani to, o čem má hrát či hraje. Přesto by měl být co nejvěrohodnější, schopný se vcítit do osoby, která je v mezní situaci, jakou on sám v životě nepoznal. I kdyby ji byl poznal a přesně napodobil, jak si ji pamatuje z reálné situace, na scéně by to nejspíš vypadalo velmi nepřirozeně.

² LUKAVSKÝ, Radovan. Být nebo nebýt: Monology o herectví. 2 vyd. Praha. SPN 24 s. 1985.

Herec nemůže být jen „fotografem zachycující běžný život“³. Herec se má snažit o jedinečné umělecké ztvárnění postavy na základě co nejpřesnější představy, kterou si během tvůrčího procesu vytvoří. K tomu je třeba, aby se celoživotně inspiroval rozličnými podněty, ze života, literatury, dalších druhů umění; měl by mít zkrátka co nejvíc materiálu, který může zužitkovat při své tvorbě a tím dosáhnout pravdivého výrazu.

„Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce.“⁴

Herec je tedy citový člověk, který když má své emoce pod kontrolou a dokáže zdařile využít svých výrazových prostředků, může ukázat život paradoxně mnohem reálněji, než jaký je ve skutečnosti.

³ ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN: 80-700-8054-X.

⁴ DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Překlad Josef Pospíšil. Olomouc. Votobia, 1997, 155 s. ISBN: 80-7198-187-7

3. Vnitřní a vnější herecké prostředky

Vše co je vnější, je to viditelné, slyšitelné. Tedy hercem zvolené herecké prostředky. Ty jsou samy o sobě prostředkem pro vznik komunikace, díky které je možné divákovi sdělit všechny potřebné informace o postavě, jejím charakteru i o situaci, ve které se nachází. Hlavními hereckými prostředky jsou řeč (rytmus, tempo, tón, hlasitost a barva hlasu) a pohyb (gesto, mimika) – následně i případná míra jejich stylizace – ale také vizáž herce (maska - líčení, účes a kostým). Tyto prostředky pomáhají postavu utvářet a vytvořit tak svébytné umělecké dílo. Na herci - ve spolupráci s režisérem - záleží, jaké prostředky budou pro danou dramatickou postavu zvoleny.

Například budou jiné prostředky voleny pro historickou postavu, než pro postavu ze současnosti, jiné pro postavu vyjadřující se nějakým druhem stylizovaného textu (veršem, ale i jinak nezvykle strukturovaným textem) či pohybu, o to více například pro postavu využívající jen non-verbální prostředky komunikace.

Hlavním hereckým nástrojem je hercovo tělo, u něhož je nutno vnímat a využívat nejen dispozice, ale právě překonávat nebo i využívat jeho nedostatky, které (pokud výrazně nepřevládají nad kladnými vlastnostmi) se mohou stát výhodou. I když spousta herců nemá ani dost dobře rozvinuté (vnější) řemeslné dovednosti, jako správná jevištní mluva, dech a potřebnou sebekontrolu například postoje či správné chůze, přesto však okouzluje.

Herec při hledání hereckých prostředků, mi připomíná dítě v období nekonečných otázek „proč?“, jen s výjimkou toho, že se velmi rychle tato otázka mění na „jak?“. Už jen herectví, hraní – tedy hraní si, je termín nejčastěji spojovaný s dětstvím. Děti se do určitého věku řídí napodobivým pudem, který je pro ně nejlepším prostředkem pro vývoj,

což pro herce také (jen v koordinovanější, kontrolovanější podobě) a tento mimesis, je tedy hereckým prostředkem.

Vnitřní složka, je soubor vnitřních vlastností jako emocionalita, energičnost, koncentrace, schopnost přecházet mezi napětím a uvolněním. Možná bychom mohli zmínit i životní zkušenosti, které se potom samozřejmě a neodmyslitelně odráží na vnějším projevu. Vnitřní svět chápou tak, jako by byl hybatelem vnějšku, bez potřebného energetického vkladu bychom se nemohli ani pohnout.

Pokud bychom mluvili čistě o vnějších prostředcích a jejich použitích – tedy o vnějškovém herectví, mluvili bychom dle Stanislavského o „představování“.

„Forma je při ní zajímavější než obsah, působí spíš na zrak a na sluch než na duši.“⁵

Pokud se jedná o vnitřní herectví, můžeme mluvit o „prožívání“.

„Hlavní a zásadní cíl hereckého umění prožívání tedy je dát roli nejen vnější životnost, ale především ji obdařit vnitřním životem (...) Roli je nutno prožívat, to jest cítit souběžně s ní.“⁶

V praktickém použití, jedno bez druhého nemůže existovat. U představování tedy využívá herec prožívání, ale především na zkouškách a při domácí přípravě, ale i tak se u představujícího herce může stát, že onu představovanou formu naplní obsahem, tedy jí i vnitřně prožije. Také existuje reakce na vlastní jednání, jakási přímá a okamžitá sebereflexe a pak, i když herec začne „předvádět“ naučené, do určité míry to může prožívat. Stačí si jen představit například tanečníka, který jen dlouhou dobu propíná paži s cílem se něčeho dotknout a na jeho výrazu a energii je patrné, že prožívá svůj pohyb

^{5,6} LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce, 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 20 s. ISBN 14-559-78

do posledního nervu, přitom sledujeme připravenou choreografii, tedy by se jednalo o představení.

Prožívání je zase z části představeno, tedy zveličeno, zdivadelněno - herec přeci cítí, že je viděn.

4. Přístup ke zkoušení

Je mnoho cest, jak k tvorbě postavy přistupovat. Zním spoustu kolegů, kteří si na začátku zkoušení sestaví, vytvoří detailní psychologický teoretický profil postavy. V extrému někteří i zbytečně podrobný životopis - k tomu by byl problém mě donutit, aniž bych to nějak zjednodušoval, bagatelizoval nebo zesměšňoval. Pokud jde o mě, spokojím se s informacemi z textu, režijním výkladem a pak drobnou teoretickou základnou, největší část je pak souhrn utříbených fabulací vzniklých na základě různých impulzů a podnětů ze zkoušení.

„Postavy, které vidím svým vnitřním zrakem, mají svou vlastní psychologii jako lidé, které potkávám ve svém každodenním životě. Ale je tu jeden rozdíl. V obyčejném životě vidím u lidí jen jejich vnější projevy, nevidím to, co se skrývá za výrazem jejich tváře, za pohyby, gesty, hlasem a intonací, jejich vnitřní život mohu posuzovat nesprávně. Ale u tvůrčích představ tomu tak není. Jejich vnitřní život je mi zcela otevřený.“⁷

Vidím postavu v obraze, či si představím vizuálně nějakou pro mě stěžejní situaci z textu (často, k mé smůle, to není ta stěžejní pro režiséra, ale mám problém nebýt toliko svým osobním, kolikrát neoblomným dramaturgem). Pak až postupně skládám střípky, které přicházejí (pokud přicházejí) a dotvářím psychologii postavy. Kolikrát mám problém dojít do určité hloubky. Ale nemá herec především ukazovat? Získám právě ono jevištní tajemství věcmi, které vizuálně dělám, nebo které cítím. Samozřejmě bez citu, bez procítění nejde dělat

⁷ ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN: 80-700-8054-X.

ani pohyb, či vyslovit nějaký text, aniž by to nebylo pravdivé (jako v životě). Vše je potřeba mít vnitřně podložené, cítit to. S tím jsem zaznamenal několik případů i u sebe, kdy poté projev sklouzne do groteskní, jen povrchové výpovědi o postavě.

„Není důležité co sám „uvnitř“ cítí herec, jako jak to navenek působí.“⁸

Ale herec přece něco musí cítit během hraní, neboť se přeci nedokáže zbavit toho, že je člověk a tedy cítí. Cítí pak ale také divák to, co cítí herec? Pokud bychom narazili na vysoce senzitivního diváka, tak možná ano, ale neměl by spíš divák cítit to, co herec a inscenátoři chtějí, aby cítil? Tuto myšlenku za mě jednou provždy vyřešila paní profesorka Jana Hlaváčová, která mi při zkoušení v prvním ročníku řekla: „Ty nepotřebuješ brečet! Chceš, aby brečeli diváci! Hraj, že přemáháš pláč a uvidíš.“

Tedy pokud herec sám cítí skutečnou emocionalitu v celém obsahu své postavy, jakoby zrovna žil její život, žil za ní, ještě pořád to neznamená, že to samé ucítí divák. Co je cítěno, nemusí být ukázáno. Nejen, že jsou tedy jevištní emoce větší a stylizované právě tak, aby ty, které chceme, divák zaznamenal a v něm samotném to viděné rezonovalo. Také se jedná o nějakou obranu samotného herce, když několikrát týdně zažívá a skutečně by pokaždé cítil nějaký velmi dramatický okamžik (například smrt životní lásky, či vlastního dítěte), nemyslím si, že by byl po pár reprízách psychicky stabilní a vnitřně by ho to nezlikvidovalo.

Spíš než bych na jevišti vymýšlel dopředu, co udělám a jak to udělám, jednám na základě impulzů, většinou opět vnějších. Nemyslím si o sobě, že bych byl kdoví jaký empatik, tedy vycházím z toho, co vidím, z toho co se děje, nebo z toho co jde vyčíst z textu (samozřejmě

⁸ LESSING, Gotthold Ephraim. Cit. - VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 2. Vyd. Praha. KANT, 2014, 124 s. ISBN 978-80-7437-141-7

ne jen ze scénické poznámky). Intuitivně jedním. Ano, kdyby se mě někdo zeptal „Jaký si herec?“ radši než dobrý či špatný, bych odpověděl, že jsem herec intuitivní. Potřebuji k tvorbě impulzy, na kterých pak stavím, na které reaguji. Myslím, že je to tak správné, ale víc než to, je to pro mě přirozené reagovat na impulzy od režiséra či impulzy od kolegy. Jsem zastánce domácí přípravy, tedy domácí je myšleno „nedomácí“, jednoduše mimo divadlo nebo zkušebnu. Spíše na cestách, nebo v kavárnách (doma nejsem schopný se soustředit). Většinu dopředu připravených věcí mě pak okolnosti, jiná akce kolegy atd. zabrání udělat. Připravení se dopředu je pro mě, ale nejlepší obrana. Když se jedná o situaci, kdy jsem na jevišti sám, kdy je velmi těžké už jen začít. Jak? Co dělat? Pokud nemám vytvořené podmínky, nebo nejsem dopředu připravený, jsem v koncích. Podmínkami myslím například, být s režisérem sám, velmi těžko se mi „vaří z vody“ když je u toho ještě několik hereckých kolegů, kteří jen pozorují jako diváci. Ovládne mě obrovský, ale přesto jen obyčejný strach z ničeho nic udělat „něco“. V jiném případě nápad vyhodnotím jako ten co „není tak dobrý, nezdržuj zkoušení“, to už jsem zaběhl k mému největšímu bloku a to, že se občas panicky bojím zkoušet, přitom jsem na zkoušce - paradoxně. Naštěstí se mi to stává jen občas. Převážně tvořím z momentálního mentálního rozpoložení, nálady, nebo náhlé inspirace právě těmito impulzy, nabídkami někoho z inscenačního týmu – což vyplývá z mého spíš asociativního myšlení.

Jsem typ herce, kterého tolik nebaví a nenaplnuje ho zkoušení inscenace, jako jí hrát. Herec Miloš Kopecký se k tomuto tématu vyjadřuje dost striktně, ale velmi vtipně (nemohu si odpustit, necitovat jej).

„Já velmi nerad zkouším. Z toho vyplývá, že raději hraju. Zkoušení mě vůbec nebaví. Bez obecenstva, bez publika se nedonutím k tomu, abych ze sebe všechno dostal. Já nevím, k čemu bych to přirovnal. To je jako kdyby mi řekli dejme tomu – prosím tady je divan, máte

*veškerou možnost se tu s nějakou dívkou milovat. Já bych řekl, no dobře, ale kde je ta dívka? A oni by řekli, ta přijde. Potom. – Tak takhle mi připadá zkoušení. Pro mne je publikum to, co mě vzrušuje. Co vzrušuje mou ješitnost, můj egocentrismus, exhibicionismus. Všechno, z čeho je herec složen, pro mne bez publika neexistuje."*⁹

U mě to není tím, že bych (samozřejmě by to bez nich nešlo) nezdravě vyžadoval pozornost diváků, to se neshoduje s mým spíš introvertním naturelem. Mám především rád, jak představení začne, vznikne - jakoby z ničeho se otevře nový svět, všichni jevištní partneři jsou soustředění a může se stát cokoli. To jak jsem se výše zmiňoval o impulzech, na jevišti mám smysly zbystřené a jsem připravený okamžitě reagovat (aniž bych vlastně cíleně chtěl, je těžké to popsat), zachránit situaci pokud se něco pokazí, kolega řekne repliku jinak, v tu chvíli se trochu mění i má odpověď. Co se stane, už nelze změnit. Ale přesto, je třeba zachovat si uvolněnost jednání v rovnováze jen s potřebným napětím (nedostat se do křeče, nebo naopak do, až moc velkého, uvolnění - povolení).

Zkrátka je to jednoduše a krásně vystižené slovy „tady a teď“. Baví mě reprízování, živost toho díla - pokaždé se mění.

⁹ KOPECKÝ, Miloš a HEIN, Milan. Co za to stálo. 1. vyd. Praha. Milan Hein, 1993, 61 s. ISBN: 80-901630-0-9

5. Divadlo Disk

Největší změnou během studií na Divadelní fakultě byl nástup do školního divadla. Najednou se student ocitne ve větším prostoru, na zkoušení mnohem obsáhlejších textů, je podstatně menší čas (než jeden semestr na pouhý úryvek, či hodně zkrácenou verzi dramatického textu) a inscenace se často reprízují, ne zrovna před malým počtem diváků. V tu chvíli jsem začal odpočítávat poslední čtyři možnosti (v podobě čtyř absolventských inscenací), kdy se něco naučit a ukázat se, ještě než opustím školní (bezpečné) prostory, před potencionálními budoucími zaměstnavateli.

5.1 Rituální vražda „čtvrté stěny“

První absolventská inscenace Rituální vražda Gorge Mastromase od britského dramatika Denise Kellyho v režii Adama Svozila je jedna velká výpověď. Vyprávění epickou formou přímo divákovi, které je narušené pěti dialogy, tedy spíš uzavřenými situacemi s využitím „čtvrté stěny“. Jednalo se o velmi stylizovanou inscenaci.

Už na druhé čtené zkoušce jsme situaci, ve které jsem ztvárňoval krachujícího podnikatele M, jenž vede business jednání s úspěšnou podnikatelkou A (Eva Hacurová), načrtli v prostoru a fungovala. Cítil jsem, že je to hotové, že je to ono. Víceméně to tak skutečně bylo a měl jsem z toho velkou radost, vždy ji mám, když dostanu roli, která sice není primárně na tělo, ale přesto cítím od první chvíle obrovský soulad a nával inspirace. Dále bylo zkoušení, už jen o rytmizaci stylizovanými pohyby, ale situace jako taková a vnitřní podchycení a ukotvení charakterů fungovala od první chvíle.

Stylizace inspirovaná tenisovým utkáním, ve výsledku spíš připomínala druh souboje podobnému karate. Přesně domluvené „seky“ rytmizovaly dialog a množství mnou utržených ran definovalo jasnou převahu mého oponenta Evy Hacurové.

Jelikož, tato situace byla jednou z prvních, které se daly prohlásit za hotové. Zaznamenal jsem spíš jiné problémy. Začal jsem při opakováních situaci příliš prožívat, což se přestalo shodovat s informací předávanou divákovi stylizovaným jednáním. Dostal jsem poté i několikrát připomínku: „Neprožívej tolik, je to stylizované.“ Kde se u mě, do této chvíle připomínkovaného jako vnějškového herce, stala tato změna? Možná, že ve chvíli kdy situace fungovala, tak jsem začal své vnitřní pohnutky a celkové napětí posouvat dál.

Za předpokladu, když vnějšími prostředky, v tomto případě stylizovanými pohyby a celkově stylizovanou situací, kdy i nepřiměřená žízňivost mé postavy (za reprízu jsem vypil okolo pěti kelímků vody) dává divákům jasnou informaci, vyvstává otázka: Je třeba, aby byl vnitřní náboj a napětí tak velké, když informování diváka o stavu postavy už proběhlo? Co když přílišné emocionální napětí zpomalí tempo a tím trochu rozdrobí přesně stylizovanou rytmickou strukturu?

Tím bych řekl, že velikost vnitřního napětí musí být někdy umírněna, aby nestrhla herce a on zvládl korigovat vnější strukturu, tedy řemeslnou stránku věci. To bylo poprvé, kdy jsem u sebe zaznamenal tak velké ovlivnění, nebo spíš nekorigované strhnutí vlastní emocionalitou a tím ztrátu kontroly nad tempem a rytmem situace.

Bylo třeba si věci přesně rytmicky zažít, pak situace fungovala téměř podle zásad Mejercholdovy biomechaniky (nebo alespoň tak, jak nám byla představována) a prožívání u mě bylo s velkým nadhledem představováno. Jednalo se tedy o představování postavy.

„Je to jiný umělecký směr. Jeho představitelé také svoje role prožívají, alespoň jednou či vícekrát, ale ne na jevišti, nýbrž jen během

studia doma či na zkouškách, vnější formu svého prožitku zachytí svalovou pamětí a před divákem pak už jen předvádějí věrnou reprodukci této formy bez nebezpečí, že by jakékoliv vzrušení narušilo jejich hereckou sebevládu, a tím i formální dokonalost projevu. Prožívání tu tedy není cílem a před divákem je dokonce nežádoucí, nicméně zůstává důležitou etapou tvůrčí práce, takže jako podstatná složka umělecké tvorby tu nechybí. A proto i herectví v představování je uměním v pravém slova smyslu." ¹⁰

5.2 Ukrytí za knír

Druhá absolventská inscenace, je pro mě stěžejní a to nejen pro to, že byla obsahem nejrozsáhlejší a proto by asi postava Kouzelníka měla být označena jako má absolventská role. Z mého pohledu bych jako absolventskou označil poslední roli, tedy i s jistou dávkou sentimentu mohu říct, tu roli na konci mé školní cesty – k té se dostanu později. Nyní k mé tvorbě v inscenaci Josefa Kačmarčíka, Povídky z Vídeňského lesa, podle textu Ödona von Horvátha.

Bylo to zkoušení, kdy jsem až na jeho konci pochopil a uvědomil si spoustu věcí ohledně herectví jako takového, vytváření samotné postavy jakožto fungujícího charakteru (neboť to byla konečně postava s dějovou linkou utvářející bohatý dramatický oblouk); až mě toto uvědomění a pochopení vrátilo pocitem na začátek mého divadelního snažení a vzbudilo ve mně onen klasický a od té doby mnou tolikrát zažitý pocit, že neumím a nechápu vůbec nic. Je důležité, že v tuto chvíli „uvědomit si“ či „pochopit“ neznamena „zvládnout“ nebo „podařit se“. Takže tím byla moje práce při tomto zkoušení dost ovlivněna.

¹⁰ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce, 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 20 s. ISBN 14-559-78

*„Neexistují role, které lze pokládat za tak zvané jednoduché, role, v nichž herec ukazuje publiku vždy stejný typ – sama sebe, jak se chová v osobním životě. Existuje mnoho příčin zavádějícího pojetí "pravdivého dramatického umění", ale těm se tu nebudeme věnovat. Stačí poukázat na tragickou skutečnost, že divadlo jako takové nikdy nebude růst a rozvíjet se, jestliže tomuto již hluboce zakořeněnému přístupu, prosazujícímu ve všech rolích jen vlastní psychiku herce, bude umožněno dále vzkvétat.“*¹¹

Velkým oříškem bylo už jen hrát postavu o dost starší, než jsem já sám. Nemyslím muže o tolik staršího právě věkem, ale ovdovělého muže, který sám vychovává svou dospělou dceru, tedy muže o tolik staršího životními zkušenostmi.

Naopak od předchozí inscenace, jsem se tady neubráníl jít trochu nešťastně, ale pro mě pohodlnější cestou a to náhledem - ne na charakter, ale na postavu - z vnějšku. Dlouhá, vytáhlá, jako stará suchá větev nalomená postava v ošuntělém fraku, kterou zdobí už dávno ne bílé rukavičky a poničený cylindr, přesně taková byla má (dost klasická) představa Kouzelníka.

Tímto jsem si definoval „psychologické gesto“ postavy, jak ho popisuje Michail Čechov. Cílem psychologických gest je „ovlivnit, rozprodit, formovat a naladit celý vnitřní svět pro umělecké cíle a účely.“¹²

Ale v tomto případě jsem se k bližšímu vnitřnímu světu a k bližším charakterním rysům dostával velmi těžko.

„Mělo by to být víc divadlo, hrajte divadlo“ - zaznělo od pedagogů. V dalším průjezdu jsem byl označen za šmíráka, sám jsem si tak připadal, ale pokusem o zvětšení všeho toho, co vzniklo z vnějšku, se mé hraní stalo vyprázdňeným, zjistil jsem, že nemám vnitřní energii

^{11, 12} ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN: 80-700-8054-X.

na větší, expresivnější projev a cítil jsem absolutní neschopnost obsáhnout prostor. (To jsem schopný pojmenovat až teď, i když se obávám, že do opravdového obsáhnutí celého prostoru – jeviště, natož hlediště – jak si to představuji, mám hodně daleko. Ale tehdy bych byl schopný to stěžít, alespoň takhle popsat.)

„Na některých místech jsem se snažil být pokud možno nervnější, exaltovanější, a proto jsem prováděl prudké pohyby. (...) Prostě jsem víceméně dovedně předstíral, kopíroval vnější příznaky prožitků a jednání, ale sám jsem při tom nic neprožíval (...)”¹³

Rozdíl mezi mnou a citovaným Stanislavským, je fráze „dovedně předstíral“, to se dostavilo až při reprízách této inscenace, ale při této zmíněné situaci jsem se spíš „zběsile plácal“.

Přesto, se mi v průběhu reprízování začalo dařit, nechat se jakoby prostoupit postavou. Vžít se natolik, že jsem velmi intenzivně cítil postavu v sobě. Také to bylo díky možnosti pracovat na takovém materiálu, především již zmíněná obsáhlost role a celý dramatický oblouk s průběžným vývojem postavy. Což byla první příležitost takového druhu za celou dobu studia¹⁴.

K otázce vnitřního a vnější fungování zde uvedu dva případy, které jsem zaznamenal a řekl bych, že vystihují paradoxní dvojakost vnímání diváka a tím paradoxnost divadla jako takového.

Kouzelník má předepsanou píseň, kterou zpívá ve značné opilosti.

„Umřela mně má stará, jsem osiřelý muž.

Takovou dobračku, já nenajdu si už.

¹³ Stanislavskij, K. S. Cit. - VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2. Vyd. Praha. KANT, 2014, 128 s. ISBN 978-80-7437-141-7

¹⁴ Tedy s možností si zkoušet, varírovat postavu i během repríz v dost velké míře. Školní prostředí dává jistou dávku svobody, neboť je to stále jen školní prostředí. V profesionálním divadle je člověk více vázán k celku a k udržení jeho kvality, což může trochu svazovat ruce.

*A tak tu brečím, se smutkem ještě větším,
než kdybych vám umřel já sám." ¹⁵*

Tuto píseň o osamělosti a zoufalství jsem zpíval přímo před diváky na forbíně nasvícený světelným kuželem, který mě schválně ani netrefil přesně a v průběhu jsem předvedl kouzlo s nekonečnými, svázanými kapesníky - vlastně jediné kouzlo, které Kouzelník za celé trvání představení udělal a nebylo od něj ani chtěné. Celé toto číslo, bylo zcizovacím efektem, takovou soukromou výpovědí zlomeného muže.

Na jedné repríze jsem nebyl ve své kůži, věci v soukromém životě se mi nedařily a cítil jsem se pod psa. Během této písně, jsem se nechal pocity ovládnout a zcela jsem se vnitřně odhalil, rozplakal a skoro zhroutil. I přes smích (Který byl, díky většímu kontrastu se zmíněným vtipným kouzlem, větší než jindy.) jsem cítil, že větší vnitřní pravdivosti na jevišti nemohu dosáhnout.

Při repríze asi o měsíc později, jsem měl hodně poškozené hlasivky a bolelo mě v krku následkem jednoho venkovního představení a nedostatečného doléčení nemoci. Při písni jsem sice také plakal, ale jen ve chvíli, kdy mě při vyšším tónu vyhrkly bolesti slzy do očí. Smích, v kontrastu s kouzlem, nebyl tak bujarý jako v prvním případě. Vyjádření mé tehdejší přítelkyně, která shodou okolností viděla obě tyto porovnávané reprízy, mě zarazilo, neboť za vrchol fungování tohoto čísla jsem považoval první zmíněný případ, nýbrž ona ten druhý.

Tedy rovnováha vnitřního a vnějšího je spíš o správně volených vnitřních pochodech, které jsou cíleně užívány, aby v tu správnou chvíli ovlivnily ve správné míře a přesnosti všechny pochody vnější. Úplně nezáleží, co přesně se v herci odehrává, ale že se v něm vůbec něco odehrává a pak může například skutečné fyzické utrpení herce se snahou hlavně odzpívat, vypadat jako ta správná míra zoufalství. Tedy

¹⁵ HORVÁTH, Ödon. Povídky z Vídeňského lesa. Praha. Orbis, 1968, ISBN 11-064-68

toto snažení koresponduje i se zmíněnou snahou přemáhat pláč, dalo by se říci, že vnitřní pohnutky jsou tedy překážkami, které si sám herec v situaci klade, to vytváří ono žádoucí vnitřní napětí a rozpor.

Dalším problémem, který se i do značné míry dotýká mých dalších absolventských rolí, byla otázka charakteru jako takového.

Ve výsledku mi nejvíc pomohl kostým a maska. Dlouhé kníry na gumičkách, bílé rukavičky a cylindr. Najednou jsem to nebyl já a to mi dalo jakousi falešnou jistotu. Nazval bych to „přetělesněním z vnějšku“. Ukrytí za knír - bylo to pro mě schování sebe sama za jakousi skořápku a tím jsem zakryl ostych a strach z toho co jsem věděl, že postrádám a to právě onen vnitřní obsah. Ale právě tento vnitřní obsah se poté postupně začal objevovat. Začal jsem vyplňovat chybějící jádro ve skořápce.

„Všimli jste si někdy v běžném životě, jak odlišně se cítíte v různém oblečení? Nejste „někdo jiný“, když na sobě máte župan nebo večerní šaty; když jste ve starém obnošeném obleku nebo ve zbrusu novém?“

16

V předchozí inscenaci jsem hrál víceméně „sám za sebe“, tedy sebe v situaci a tou situací ovlivněného. Zde mi pomohl kostým, který ovlivnil i mé pohyby postoj, poté už herec přestává být „sám za sebe“. V dalších školních pokusech už to chtělo trochu víc pracovat, rychlejší proces, bez pomocných berliček (ale herec kolikrát opravdu takové berličky potřebuje).

¹⁶ ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN: 80-700-8054-X.

6. Charakter

„Stejně jako v životě nepotkáte dvě osoby naprosto stejné, tak nikdy nenajdete dvě identické divadelní role. Právě, to v čem se odlišují, z nich dělá postavy. Pro zachycení počáteční představy o postavě, kterou máte hrát, bude pro vás dobrým výchozím bodem otázka: „Jaký je rozdíl – jakýkoli drobný a nepatrný – mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem.“¹⁷

Právě proč divadlo dělám, tedy specificky jeho nejdůležitější složku, herectví, je touha na okamžik být někým jiným, opustit ulitu současné existence a uniknout do světa fantazie a díky němu se, byť titěrně, přiblížit k tomu nejvzdálenějšímu, nejcitlivějšímu bodu, který je v nás. Ukázat skrze svou osobu (svou bytostí) banality lidské existence i zásadní hodnoty, vyprávět příběh skrze sám sebe, s využitím všech hereckých prostředků umocnit jeho dopad na diváky - předat informace, které předat chci a vytvořit novou (svébytnou) živou skutečnost. A tím se pokusit někoho dojmout, rozplakat či rozesmát a třeba i naštvat.

K tomu je potřeba volit takové herecké prostředky, které nám pomůžou předat nejen všechny důležité informace o postavě, ale i docílit co největší uvěřitelnosti postavy, tedy divadelního charakteru. K určení vlastností postavy je potřeba nějaký rámec, ve kterém se můžeme orientovat, zjistit co a o čem máme hrát, k tomu využíváme nějaké předlohy. Předlohou je nejčastěji dramatický text, který *„není sám o sobě uměleckým dílem“*.¹⁸

Drobné odbočení k tomuto výroku: Chápu Zichovu ideu, že uměleckým dílem se stává až samotné umělecké zpracování, se

¹⁷ ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN: 80-700-8054-X.

¹⁸ ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. Praha. Panorama, 1987. 18 s.

všemi jeho složkami a dramatický text je jen předlohou, která sama o sobě nemá uměleckou váhu. Dramatický text ale dle mého nelze vyloučit z uměleckého okruhu. Pokud by nebyl uměleckým dílem, proč by se herec, či režisér zaměstnával s jeho interpretací a následného inscenování, proč by se nesoustředil na vlastní tvorbu vycházející z jeho myšlenek a názorů a tím by nebylo nutné, aby vznikla pevná forma textu a jednalo by se jen o poznámky, jako tomu bylo v antice. Kdyby dramatik nebyl umělec, proč by se jeden z nich u lidí těšili většího obdivu než ostatní? Samozřejmě, že dramatik je umělec, ale hlavně dává inscenátorům možnost toto jeho umění povýšit povznést na vyšší kolektivní formu umění.

Na scéně pak divák sleduje postavy, které určitým způsobem jednají. To, jakým způsobem postava jedná, je otázkou jejího charakteru a to, jaké konkrétní prostředky herec používá k zobrazení charakteru, odhalení motivací postavy, tedy jejich pohnutek, je otázkou charakterizace.

Jelikož se na scéně snažíme zobrazit příběh člověka, charakter postavy je pro to velmi určující. Jediné, co herec má k dispozici, v počátcích zkoušení, je dramatická předloha, většinou ve formě již zmíněného, pevného dramatického textu, někdy ovšem jen bodového scénáře, libreta. Spoustu informací lze zjistit, pokud máme textovou dramatickou předlohu, z jednání všech postav a jejich vzájemných vztahů, z jejich reagování na sebe v dialogu.

Z dramatického textu tedy téměř detektivním způsobem můžeme vydedukovat, jaký charakter postava má, tedy jaký zřejmě dramatik zamýšlel, aby měla. To, jaký charakter, jaké rysy pro postavu zvolíme, je otázkou interpretace inscenátorů a jejich vzájemné dohody, jak chceme postavu v ději zobrazit, jakou má vlastně funkci v celku, který budeme hrát. Jak není ani jedna divadelní role stejná, tak ani vytvořená postava v provedení různých herců nikdy nebude identická.

6.3 Opilí

Vyrypajevův text v režii Alžběty Burianové, byl pro mě největším oříškem a do derniéry jsem se nebyl schopný se ztotožnit a zcela se položit do jednání své postavy a výkladu celé inscenace. Mé jednání nerezonovalo tak, jak jsem byl zvyklý. Nehrálo se mi lehce a neustále jsem byl v pocitu přemáhání se, tlačení se do něčeho. Ale právě! Jde o jednání postavy.

Jak už jsem se stihl zmínit - většinou, jsem hrál jako já, jako má vlastní bytost vhozená do situace a nucená okolnostmi situace aktivně řešit, či na ně nějak reagovat. Tím se samozřejmě formuje a utváří následně charakter postavy, už jen tím jak podle předepsaných replik reaguje na podněty, které se jí staví do cesty. V předchozí situaci mě alespoň zachránila zmíněná maska, ale v tomto případě jsem se potýkal s tvorbou, kdy nestačilo být sebou, ale aktivním hybatelem děje - Gabrielem.

Při zkoušení mi chyběly ony impulzy, byl jsem ztracen, bez záchrany. Zkoušek bylo pramálo a až na generální zkoušce jsem od pedagogů slyšel: „A jaká je ta postava co v tom hraješ? Kde je?“ Nebyla.

Opilost, jak bylo záměrem, aby se nehrála jen jako jakási nehezka prvoplánová opilost, měla být vysvětlena nějak jinak, jako omámení myšlenkou, jako poblouznění nápadem, či takovou opileckou světlou chvilkou. S tím jsem souhlasil a líbilo se mi toto pojetí, jen bych byl potřeboval vědět, jak a co konkrétně řešíme a o co jde. Toho se mi zcela nedostalo. Můj hlavní úkol bylo přesvědčování ostatních účastníků o mém smýšlení o bohu, přesvědčit je, že bůh je láska, ale i třeba běžné předměty, zkrátka bůh je vše.

Zkoušení z mé strany vypadalo tak, že jsme jen neustále kroužili, mezi dvěma variantami motivu této postavy, jestli se jedná o cílenou manipulaci jeho přátel pro jeho pobavení (tedy dominanci), nebo se jedná o opravdové osvícení a z outsidera se stane na jeden večer mesiáš nového poselství (submisivní verze).

Byl jsem zvyklý na ony impulzy, na aktivní režijní práci. Přístup Alžběty Burianové je zcela opačný. Je dumavá, přemýšlivá, vyčkávající. Většinu nabídek a návrhů si potřebuje promyslet do druhého dne. Takže jsem většinou měl být „úplně obyčejný kluk“ a to byla poznámka k mé postavě, kterou jsem sice zpracoval, ale nedávala mi mnoho smyslu a ani podnětů ke hře. Takovýhle styl režie chápu, respektive dokážu ho pochopit, každý režisér nemusí být vůdčí typ s přesnou představou, jak věci chce a dle něj mají být, ale mně tento přístup nevyhovuje.

Nakonec mi pomohl dramaturg inscenace a můj oblíbený dramaturg vůbec David Košťák. Před veřejnou generálkou, jsem celou svou postavu v základě změnil na již zmíněného outsidera. Dle připomínek pedagogů, jsem sice postavu vytvořil, ale byla hodně přehnaná. Inu jak jsem se snažil, co nejvíc postavu ukázat a ne jí jen být; jak jsem se snažil dokázat všem, že vím jak na to, ale nemám pro to potřebné množství informací, tak jsem víc svůj charakter „předváděl“.

Po dalších konzultacích s dramaturgem, jsem potom konečně našel cestu. Outsider to sice byl, ale jen tím, že se drobně separoval od ostatních v té chvíli, neboť přebral alkoholu víc než ostatní, pak v průběhu zvládne ovlivnit ostatní myšlenkami o Bohu, protože je tím natolik prostoupen, že strhne i ostatní. Vlastně tak jako herec prostoupen myšlenkou, může strhnout dav diváků, tak já strhl (naplněn, prostoupen, opit myšlenkou) společnost přátel s jednou prostitutkou.

Během premiéry se mi přihodil velmi impulzivní moment. Ve chvíli, kdy jsem se omylem připltl k lednici, která visela v zadní části jeviště,

byla plná jablek a zevnitř svítilo modré světlo (lednice která byla znakem toho, že se nacházíme ve vegetariánské restauraci). V tu chvíli jsem se zahleděl do světla a na jablka a hlavou mi proběhlo, že teď je ta chvíle, kdy může onen nápad vzniknout, jako by v tu chvíli má postava zahlédla boha v ledničce plné jablek.

To byla přesně ta chvíle, kdy jsem získal nějaké opodstatnění, spouštěč kdy se i z outsidera může stát jurodivý mesiaš nového poselství strhávající zástupy.

Inscenace mi pak až začala dávat smysl a hrát jí mě i do jisté míry naplňovalo, také hlavně díky skvělým kolegům.

6.4 Racek

První zkušenost s profesionálním režisérem s dlouholetou praxí, který ví, jak vést herce. Co přináší do zkoušení vnější impulzy, které mi byly sympatické a díky nim jsem z vnějšku (jak to mám rád a tolik o tom píšu) pronikl k postavě a stvořil svoji nejoblíbenější postavu ze všech čtyř absolventských inscenací. Tak bych popsal práci s Ivanem Krejčím na Čechovově Rackovi.

Můj Sorin (bratr herečky Arkadinové) prošel během zkoušení několika změnami v interpretaci. První varianta byla, že po celou dobu umírá na vážnou nemoc, ale nechce nikoho obtěžovat, takže to gentlemansky přechází. Ale během zkoušení jsme narazili, v některých situacích by tato interpretace byla moc komplikovaná a bylo by potřeba měnit repliky. Ivan za mnou na začátku jedné z pozdějších zkoušek přišel a řekl: „Já si myslím, že má jen takovou rýmičku.“ Inspirace se mi jen hrnula.

„Prostřednictvím vnějšího projevu své představy – to znamená postavy, na niž pracuji s pomocí představivosti – vidím její vnitřní život.“¹⁹

Sorin „rýmičku“ prožívá, jako skutečně smrtelnou nemoc, ale jen když se mu to hodí, ale neustále se snaží vypadat velmi dobře, kostým jsem si konzultoval z většiny sám (dokonce jsem si vydupal od kostýmní výtvarnice manžetové knoflíčky, které, jak jsem cítil, musel mít). Sám jsem si začal nosit rekvizity, jako například sprej do nosu, kapesníky, hodinky (už se mi nechtělo jako u Povídek z Vídeňského lesa, čekat až někdo onu rekvizitu přinese).

Sorin se především bál samoty. Chtěl, aby se o něj pečovalo. V životě chtěl dokázat spoustu věcí, ale nedokázal nic.

Zkoušení probíhalo ve chvíli, kdy jsem v osobním životě zažíval nelehké situace, což dokáže velmi ovlivnit hereckou práci, respektive soustředění se na ni a celkové herecké fungování. V tomto případě, naštěstí, docela pozitivně. Bylo to období, kdy jsem, víceméně kvůli škole odkládal osobní problémy, pak se nahromadily a byl jsem nucen je řešit. Přesto a možná právě proto, jsem získal tvůrčí svobodu. Tolik jsem na zkoušení nemyslel a tím inspirace přicházela náhodně, trochu jsem se oprostil a vlastně jsem na zkoušky přicházel uvolněný (s myšlenkami jinde), jsem si z toho moc nedělal a paradoxně to v té chvíli nějak šlo. Samozřejmě, to nejde takto dělat vždy, jindy je potřeba divadelní úkol systematicky řešit a vyčlenit si na něj velké množství času mimo zkoušení. Při pozdějším rozhovoru s režisérem Ivanem Krejčím, dlouho po premiéře, to skvěle vystihl větou, kterou nechci (kvůli vulgaritám) doslova citovat, ale zněla podobně této: „To je právě v pořádku, občas je potřeba se na to trochu vykašlat.“

¹⁹ ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. 112 s. ISBN: 80-700-8054-X.

7. Závěr

Po opuštění akademické půdy jsem dost rychle naskočil do provozu Divadla na Fidlovačce. Přezkoušel jsem tři představení, což bylo docela náročné, najednou se ocitnout mezi profesionály praktikujícími divadelní praxi několik desetiletí (samozřejmě i méně, ale těch bylo pomálu) a na základě jedné zkoušky okamžitě odehrát představení. Vše jsem bez větších problémů zvládl, tak jsem se ve zdech divadla zabydlel. I přes změny vedení a neustálých problémů, které toto divadlo asi přitahuje, je mi stále sympatické.

Bohužel se to nedá říci o repertoáru, ten je primárně komerčního rázu a tak nepočítám a nikdy jsem nepočítal s možností být obsazen do nějaké větší dramatické role, natož třeba do inscenace alespoň trochu experimentální. Naštěstí mi tuto mou „artovou divadelnickou potřebu“ nabízí soubor, který vznikl pod vedením režiséra Jana Holce už při studiích na DAMU, a to divadlo Spektákl, se kterým máme hlavní scénu ve studiu Švandova divadla na Smíchově. Zde vzniklo spoustu zajímavých kusů, se kterými získáváme ocenění na zahraničních festivalech.

Ač se nás na to během studií DAMU snažili připravit, až teď na mě doléhají všechny informace a poučky. Nyní, jak je tomu ostatně velmi často, když si to člověk zažije na vlastní kůži, je to pro něj tou největší školou.

„Herecký styl, mám-li nějaký, pak je to výraz vlastní povahy. Ten nelze vykonstruovat. Styl dostanete v té chvíli, když jste přirozený a jdete po zákonu své vlastní bytosti. Tak jak jste od přírody ustrojen; pak je to styl. Nikoli manýra. Alespoň doufám, že manýra. Aspoň

*doufám, že manýry nemám, protože pokleslý styl je manýra. To je vlastně pokleslá podoba stylu."*²⁰

Mým cílem a snahou je, nyní v profesionálním hereckém světě, pokusit se vylepšit a vystavět v sobě takový soubor vnitřních vlastností a energií, jejichž základ mám v sobě a naučit se je s klidem, rozvahou a přesností ovládat, abych byl pak třeba výrazně působící a schopný předat nonverbálním způsobem informace z daleké hloubky jeviště, nejen díky svým výrazným vnějškovým mimickým rysům. Také se naučit pracovat s jevištním časem, bez zbrklostí, usebraně, kontrolovaně i s jistou dávkou onoho hercova tajemství a to vše propojit s mými vrozenými fyzickými dispozicemi. Zkrátka zvládnout balanc mezi formou a obsahem. Cesta k dokonalosti je daleká, ale třeba se mi během mého hereckého života podaří k ní alespoň na několik mil přiblížit.

²⁰ KOPECKÝ, Miloš a HEIN, Milan. Co za to stálo. 1. vyd. Praha. Milan Hein, 1993, 61 s. ISBN: 80-901630-0-9

8. Použité zdroje

BANU, Georges. Nepodrobený herec. Předmluva: HYVNAR, Jan. 1. Vyd. Praha. NAMU, 2016. ISBN: 978-80-7331-403-3

ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. Praha. Divadelní ústav, 1996. ISBN: 80-700-8054-X.

DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Překlad Josef Pospíšil. Olomouc. Votobia, 1997, ISBN: 80-7198-187-7

HORVÁTH, Ödon. Povídky z Vídeňského lesa. Praha. Orbis, 1968, ISBN 11-064-68

KOPECKÝ, Miloš a HEIN, Milan. Co za to stálo. 1. vyd. Praha. Milan Hein, 1993, ISBN: 80-901630-0-9

LUKAVSKÝ, Radovan. Být nebo nebýt: Monology o herectví. 2 vyd. Praha. SPN, 1985.

LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce, 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN 14-559-78

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

ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. Praha. Panorama, 1987.