



AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Přemýšlení v/o divadle

Jan Večeřa

Vedoucí práce : Doc. MgA. Jan Hančil

Oponent práce: MgA. Markéta Potužáková, Ph.D.

Datum obhajoby: 26.9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, rok 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting whit autorship and pedagogy

Master's thesis

Contemplating about/in the Theatre

Jan Večeřa

Thesis advisor: Doc. MgA. Jan Hančil

Examiner: MgA. Markéta Potužáková, Ph.D.

Date of thesis defence: 26.9.2016

Academic title granted: MgA.

Praha, rok 2016

Prohlášení

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

Přemýšlení v/o divadle

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

V předložené práci se autor zabývá možností vnímání divadla jako celku, který se vzájemně propojuje a ovlivňuje s okolním světem. Zkoumá osobnostní stránky divadelníka, jeho schopnost uvažovat v celku inscenace, schopnost nepodléhat vnějšímu vlivu a uchovat si svoji originalitu a tvořivou podstatu. Dále autor v práci apeluje na obecnou podstatu divadla jako takového bez ohledu na to, zda je divadelníkové směřování autorské, nebo interpretační. Autor vychází ze svých osobních zkušeností a postřehů.

ABSTRACT

In the thesis, the author explores the possibilities of perceiving theatre as a whole; as a phenomenon that connects to and correlates with the outside world. It deals with the character traits of a theatre maker, his ability to consider the performance as a whole, his ability not to succumb to external influences but to keep his originality and creativity. Also, the author emphasizes the general nature of theatre as such without making a distinction between authorial or interpretive theatre. The author bases his work on his own experience and thoughts.

Poděkování

Děkuji Janu Hančilovi za vlídný přístup při vedení této práce. Jeho připomínky nebyly pouze poznámkami zkušeného pedagoga, ale byly především podnětem a inspirací pro další úvahy a přemýšlení. Pomáhaly mi tedy rozvíjet dané téma a posouvat se dál.

V neposlední řadě děkuji rodině, své slečně a přátelům za jejich podporu a pomoc.

Obsah

SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ A ZKRATEK	10
1. Úvod.....	11
2. Po úvodu úvod aneb, co jsem vlastně zač?.....	12
3. O herectví a radosti.....	14
4. O tom, kdy se to zadrhne	16
4.1 Jedna příhoda „z oblasti“	16
5. Přemýšlení o herecké inteligenci.....	18
6. O Haškovi aneb originalita stylu.....	20
7. O otrlosti divadelníků	22
8. O divadle a sportu	23
9. Utkání s klasikem aneb Dohráno, Cyrano!	25
9.1 Cesta k Cyranovi	26
9.2 Cyrano - co je zač?	28
9.3 Romantika na hřišti.....	29
9.4 Cyrano zanedbává sex!	30
9.5 Cyrano-shrnutí	31
10. O intimitě v divadle	34
11. Intemezzo-rozhovor s Jiřím Lábusem	37
12. Postřehy k Mametovi (o vývrtce a emocích).....	47
12.1 Osudná vývrtka.....	47
12.2 Emoce	49
13. O vaření	51
13.1. Jak uvařit představení.....	52
14. Bylo nebylo ve sladké Francii aneb tvorba ve skupině....	53
15. „Chtěl bych žít v poustevně, ale ta by měla stát na jevišti.“ aneb o vlastnostech herce.	61
15.1 Zastavení s Malým princem	61
15.2 Lukavského pohled na hereckou osobnost	63
15.3 Dodatek.....	65
16. V půlnoční hodinu	67
16.1 Od beztvarého tušení dál	67
16.2 O Souhře.....	70
16.3 Dodatek.....	74
17. Závěr před závěrem	75
18. Závěr.....	78

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	79
--	-----------

SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ A ZKRATEK

DAMU	Divadelní fakulta a akademie m úzických u mění
KATaP	Katedra a utorské t vorby a p edagogiky

1. Úvod

Má diplomová práce je řadou různých postřehů a reflexí, které vznikaly ne zcela kontinuálně. Většinou je však spojuje téma osobnostní stránky divadelníka, jeho schopnost uvažovat v celku inscenace, nepodléhat vnějšímu vlivu a uchovat si svoji originalitu a tvořivou podstatu. Práce apeluje na obecnou podstatu divadla jako takového bez ohledu na to, zda je divadelníkovo směřování autorské, nebo interpretační.

Chtěl jsem nahlédnout divadlo z pohledu člověka, který se divadlu prakticky věnuje a zároveň se snaží porozumět jeho principům a analyzovat své zkušenosti na teoretické úrovni.

Při psaní práce jsem vycházel z děl postřehů Petera Brooka, Jana Schmida, Ivana Vyskočila, Daivda Mameta, Radovana Lukavského a dalších. Snažil jsem se při svých úvahách dát do souvislostí osobní postřehy a přečtenou literaturu. Snažil jsem se z konkrétních postřehů svých i z postřehů jiných lidí vyvodit obecně platné poznatky. Usiloval jsem o co největší srozumitelnost a přímočarost sdělení.

Součástí práce jsou i reflexe a rozbory mých praktických zkušeností a rozhovor s hercem Jiřím Lábusem.

2. Po úvodu úvod aneb, co jsem vlastně zač?

Narodil jsem 3. 8. 1990 vystudované divadelní režisérce a dramaturgyni Janě a bývalému ochotníkovi a dle mého úsudku jednomu z největších hereckých talentů své generace, ovšem, jak poznamenává můj kamarád Pavel Zajíček ve své bakalářské práci (smýšleje podobně o svém otci v oblasti literární) pouze in potentia, Pavlovi.

Ještě než snad čtenář namítne, zda se náhodou pan Večeřa nezbláznil, že začíná diplomovou práci jako laciný román, chci poznamenat, že cokoli, co v tomto úvodu po úvodu uvedu, považuji za podstatné a důležité. Činím tak, abych osvětlil mnohé z toho, co se v práci objeví a zejména pak můj přístup k divadlu vůbec.

Maminka, ačkoli se od počátku devadesátých let své profesi nevěnuje, je podle mého typickým příkladem „tyjátrem potrefeného“ člověka (myšleno v tom nejlepším slova smyslu). Chodící encyklopedie dějin brněnského divadla druhé poloviny dvacátého století, znalkyně divadelních poměrů a sama pak svým emotivním založením a jednáním i důstojným zástupcem druhu „divadelník“. Tatínek, ač sám v oboru nevzdělán, nezůstával (a nezůstává) v tomto ohledu mamince nic dlužen.

Obsahy her, příběhy slavných umělců a příběhy z divadelního zákulisí byly pro mě stejně samozřejmé jako pohádky. Spolu s tatínkovým entusiasmem, jeho schopností bavit okolí a tím, co by se snad dalo nazvat sklonem pro „lidové vypravěčství“, to vytvořilo solidní základ pro mou pozdější volbu, ačkoli v té době jsem byl přesvědčen, že budu malíř.

Schválně jsem hned v první větě zmínil své datum narození. Tuším, že doba, do které jsem se narodil, je pro mě a pro celou mou generaci víc určující, než se zdá. Doba čerstvé svobody a především doba televize, kde se vedle osvědčené (a často reprízované) české klasiky (filmové scénky Vladimíra Menšíka, Kaisera a Lábuse, Felixe Holzmann, „Cimrmanů“) objevovala halda zahraniční kvality i absolutního braku. To vše pak tvořilo neopakovatelný guláš, jehož „chuť a vůně“ měly do značné míry vliv na mé dětství. Jako děti jsme se bavili napodobováním všeho, co jsme v televizi viděli a formáty přejímali i pro besídky a dětská představení. Není divu, bylo to prostředí mimořádně vděčné pro parodii a komedii.

Ta léta ovšem patřila také hokeji! Triumf v Naganu a poté tři tituly mistrů světa v řadě. Euforie, kterou tyto sportovní úspěchy vyvolávaly v národě, je nezapomenutelná a bohatě ve vzpomínkách předčí vstup do NATO, nebo do EU.

Tento kulturní (nejen kulturní) galimatyáš se samozřejmě netýká jen televize, ale pokud jde o mé dětství, nelze ji nezmínit.

Proces vyrůstání na přelomu tisíciletí mi přijde též mimořádně lákavá a vděčná látka pro dramatické zpracování.

Přirozeně, postupem času se dostavil i zájem o kulturu v trochu jiném, širším a hlubším rozměru... Když mi bylo něco kolem deseti let, přestěhovali jsme se z Brna na Šumavu, tedy na ves. Myslím, že i tento fakt má v jistém ohledu vliv na mojí divadelní práci.

Během doby, kdy jsem žil na Šumavě, jsem neměl nijak zvlášť moc příležitostí navštěvovat profesionální divadlo, protože do Českých Budějovic bylo poměrně daleko a situace mi to příliš často nedovolovala. Tak jsem si svůj názor na divadlo tříbil hlavně skrze četbu knížek (především dramatické literatury a časopisu Divadlo, měli jsme totiž doma téměř všechna vydání) a sledování záznamů divadelních představení. Shlédl jsem se tehdy v náladě šedesátých let, zvláště pak v poetice Činoherního klubu, který kladl nad všechno herce jako hlavní prostředek divadelního sdělení, což je mi sympatické dodnes. Nejspíš právě důvěra v šedesátá léta a důvěra v lidi, kteří jako tvůrci prošli touto epochou, mě dovedly k tomu, že jsem se přihlásil na Katedru autorské tvorby a pedagogiky. Samozřejmě mám teď na mysli osobnost profesora Vyskočila. Ale i proto, že jsem si vždycky rád sám vymýšlel věc, ve které účinkuji. Herec, režisér a autor pro mě fungoval jako jeden člověk. Tenhle model známe přeci už od Shakespeara a Moliéra.

S touto zkušeností, smýšlením a přesvědčením jsem tedy nastoupil na DAMU a tato zkušenost smýšlení a přesvědčení má na mě vliv dodnes.

3. O herectví a radosti

„Herectví je především zábava. Překvapuje mě, že to někdo vnímá jinak. Nedokážu si představit zábavnější povolání. Je to „sranda“! Já něco dělám a ostatní se smějí, nebo pláčou... a já si to „šaskování“ užívám, protože mě baví a reakce ostatních mi, jak se tak říká „dobíjejí baterky“. Tak to vidím já, co se herectví týče! Zaplať Bůh, že se setkávám s lidmi, kteří to tak prostě nevidí. Vlastně... ani já to už tak jednoduše nevidím, ačkoli si myslím, že dělat tuto profesi pro něco jiného, než je právě pocit radostnosti, je sice možné, ale herectví trochu ochuzuje. Radost, případně vzrušení nad tím, že právě teď se to děje, já jsem před lidmi, něco říkám, oni mě vnímají a celé to dává smysl, je pro mě naprosto nepostradatelný vjem a velmi nerad bych se ho zříkal.

Dobrý herec se ale pouze z radosti neuhněte, a proto jsem rád, že se setkávám s lidmi, kteří tak jednoduchý přístup nemají. Já se vůbec rád pohybuji ve společnosti mírných skeptiků. Ti krotí mé nadšení, ve kterém bych se jinak snadno utopil. Pro život je dobré prostě vždy mít někde poblíž nějakého alespoň menšího skeptika.

Pocit radosti, o kterém píšu, pomáhá herci k živosti a přesvědčivosti. Energie, kterou takový pocit nese, musí být ovšem pečlivě vedena a dotýčný s ní musí nakládat obezřetně. Jaromír Jágr říká, že miluje hokej, ale bez jeho pověstné sebekázně a vůle trénovat, by mu jeho radost ze hry byla k ničemu. Radost je ostatně závislá na tom, zda má důvod ji mít a má ho samozřejmě tehdy, když mu hra jde a ta mu jde tehdy, když pro ni něco dělá...ááá a v tom právě je!

Radostnost je dobrý potenciál. Nejlepší. Herec by měl však cítit touhu porozumět. Porozumět, co se děje, když se něco děje. Nespokojit se a sám na sebe si vymýšlet obtížné úkoly. Stejně jako zpěváci moravských lidových písní zpívají vždy o nějaký kousek výš, než je jejich poloha, ale zároveň tak, aby danou píseň pořád zvládli zazpívat. Mírné vykročení z polohy, kde se zpěvák cítí jistě, dává potom interpretaci potřebné napětí a energii, které jsou pro moravské lidové písně typické.

I herec by se měl pokusit „zpívat“ o něco výš. Za první, sám sebe chrání před nebezpečím takzvané „škatulky“, za druhé poznává a získává zkušenosti, za třetí i jeho výkon tím získává potřebné napětí.

Když jsem jako svoji bakalářskou autorskou prezentaci uvedl variaci na Rostandovu hru Cyrano z Bergeracu „Dohráno, Cyrano!“, byl jsem si vědom, že v pasážích, kde se objevují verše, budu mít rezervu. Nikdy jsem průpravou verše neprošel a alexandrín, kterým je Cyrano psán, je jeden z těch složitějších. Avšak napětí a jistý ostych zároveň, ovšem i porozumění smyslu obsahu, ve mně vyvolalo energii, která, aspoň v případě premiéry, hrála ve prospěch mě jako aktéra. Později jsem kvůli dalším reprízám docházel na několik lekcí verše k Markétě Potužákové, aby se tato stránka představení naplnila. Vždy jsem si ale snažil při dalších reprízách znovu evokovat pocit, který jsem měl ještě ve chvíli, kdy jsem si nebyl tak „jistý v kramflecích“. Příjemné vodivé napětí, které v tu chvíli bylo přesné pro danou situaci.

4. O tom, kdy se to zadrhne

Když herec zkoumá hereckou profesi poctivě, nastane nutně jedna fáze-zhoršení se. Má-li adept herectví talent a spoléhá na něj, může mu být dost dlouho hej. Pokud je ale moudrý, ví, že nastane chvíle, kdy mu jen nadání nebude stačit. A začne přemýšlet; nepřemýšlí pouze v intencích školy a pouček, začne přemýšlet sám o sobě a svém poslání, o smyslu toho, co dělá. Je to fáze, která je samozřejmě žádoucí, ale v onen moment s sebou nese to, že se herec zhorší. Protože takové přemýšlení nese pochybnost, a pochybnost nabourává sebevědomí. V momentě, kdy má herec nabourané sebevědomí, dostane strach. A právě tady začnou jeho jevištní výkony kolísat. Začne vysílat nejistotu, kterou si často kolegové, pedagogové, nebo spoluherci můžou vyložit jako nedostatek talentu. A třebaže si uvědomí skutečné jádro problému, není každý ochotný s takovýmto hercem pracovat citlivě a pomalu, protože „čas tlačí“ a je všeobecný trend brát věci, které „tak nějak fungují“ na první dobrou. Zde musím napsat, že osobně jsem se ve škole naštěstí s tímto přístupem nesetkal.

Období pochybností není ničím snadným. Je ovšem přirozené. A pokud se s ním dokáže herec vyrovnat a obrátit své pochybnosti ve svůj prospěch, jako pobídky ke zlepšení se, je vše v pořádku. Ona fáze, kdy tento stav probíhá, je však k uzoufání těžká.

Každý herec se s tím vyrovnává po svém; někdo nasadí masku protřelého borce, kterého nic nerozhází, jiný se stáhne a uzavře... Nikdy by však člověk neměl zapomenout, že je to jen dočasný stav, který je potřeba vydržet a myslet na to, že není ve stavu, kdy dokáže o svém talentu myslet objektivně.

Teprve po čase, z odstupu si dokáže zpětně uvědomit, k čemu to vlastně bylo. Zvláště u mladých herců se jedná o moment, který může zásadně ovlivnit celou jejich kariéru.

4.1 Jedna příhoda „z oblasti“

Jedna moje kolegyně, spolužačka z KATaP, dostala nabídku do nejmenovaného oblastního divadla. Bylo to v době, kdy ještě studovala na herecké konzervatoři, tedy před tím, než jsme se na DAMU potkali. Je nutné podotknout, že na konzervatoři platila za jeden z největších talentů. Dostávala příležitosti, kde se mohla předvést (například Plajznerka v Dalskabátech, Ofélie v Hamletovi

a další). Byla jí projevována důvěra a pedagogové zřejmě cítili, jakým způsobem její talent rozvíjet.

Když začala zkoušet v onom oblastním divadle, konstelace nebyla tak ideální. Hra, na které se pracovalo, nebyla příliš dobrá, soubor na ní pracoval s nechutí. Nálada byla celkově špatná a nadšení mladé herečky, která s radostí přistupovala ke své první profesionální příležitosti, si nikdo nevšiml.

Pochopitelně, že si při své nezkušenosti a zranitelnosti nováčka začala vztahovat neblahé okolnosti na sebe a částečně je přičítala sobě. Vše bylo korunováno rozhovorem režiséra a uměleckého šéfa, který dotyčná zaslechla z divadelního odposlechu v šatně, když se celkově bezradný režisér ve svém znechucení vyjádřil nevalně i o ní.

Byla to pro tuto mladou herečku rána tak silná a přišla v natolik nevhodnou dobu, že ji na nějaký čas vyřadila z divadelního světa. Až po čase se rozhodla vrátit k svému a šla studovat právě na Katedru autorské tvorby, aby se profesně občerstvila. Nyní se vrátila k profesi a myslím, že se jí daří.

5. Přemýšlení o herecké inteligenci

Jsou obecná tvrzení, která ponižují hereckou inteligenci (Chytrý herec-kulatý čtverec atd.). Je přetřásána obecná poddajnost herců a jejich názorová nepevnost. Sám jsem se setkal s případy herců, kteří tyto rysy nesou.. Vzdor názoru, že poddajná a v jistém smyslu ne docela intelektuálně bohatá povaha je to, co herec potřebuje, aby mohl být tím správným materiálem, si myslím, že opak je pravdou.

Nerad bych, aby to, co zde píšu, bylo chápáno jako pamflet proti herecké inteligenci. Spíš se vymezuji proti inteligenci „falešné“ či příliš poddajné. Herecká inteligence je specifická a opírá se o takzvanou empatickou imaginaci, tedy schopnost vcítit se do situace a umět si představit její další vývoj a důsledky.

(Empatická imaginace: Představuje vlastní přirozený talent skutečného herce. Takoví herci se dokáží instinktivně ztotožňovat s jinými lidmi v různých situacích a vnitřně jim uvěřit, aniž by se museli pracně zabývat každým krokem na této cestě...

Definice převzatá z knihy Mika Alfredse „Difrent Every Night“, překlad hesla Jan Hančil)

To je nakonec příbuzné i s principem dialogického jednání, které nás taktéž učí empatické imaginaci a tuto schopnost v nás prohlubuje. Empatická imaginace ovšem představuje hercův přirozený talent. „Falešná inteligence“, kterou jsem zmínil, je naopak něčím, co přirozené není. Přejatá suma vzorců přemýšlení, které nejsou herci jako osobnosti vlastní. „Falešná inteligence“ je proměnlivá. Její užívání sice umožňuje herci rychle se přiblížit problému dané úlohy, neumožní mu však jít do patřičné hloubky. Kdybych měl falešnou inteligenci k něčemu připodobnit je to učení se na písemku, bez toho, abych rozuměl dané látce. Prostě jen biflování dat a údajů a pak jen jejich přiřazení ke správné otázce tak, aby se, co nejrychleji splnilo zadání a dosáhlo se kýžené známky, bez hledání souvislostí, vztahů, atd... Je jasné, že bez hlubšího pochopení smyslu zkoumaného se nabyté vědomosti rychle vytratí a jsou tedy použity ve výsledku bezmyšlenkovitě pouze pro jediný účel.

Empatická imaginace jde naopak stejně jako dialogické jednání cestou k nalezení osobního tématu, či osobního a neopakovatelného výrazu. Představa vývoje

důsledků situací je v takovém případě bohatší, důkladnější a přirozeně lidštější, než je tomu v případě „falešné inteligence“ a přibližnosti.

Herec by měl mít názor, vědět co chce, a měl by mít schopnost uvažovat nad rámeček toho, co mu říká režisér. Myslím, že teprve potom se v herci probouzí autorství. U herců, kteří sami sebe profilují jako herce autorské, je tento předpoklad samozřejmostí a neodmyslitelnou podstatou. Domnívám se ale, že by měl být tento předpoklad základem i pro herce interpretačního.

S autorskými herci bývá ovšem práce náročnější, jsou komplikovanější, vzpurnější, více diskutují, přemýšlí, v jistém ohledu možná práci zdržují. Nemají ovšem tak silnou tendenci k intrikaření a šíření „špatné nálady“. Neboť argumentují přímo a na rozdíl od herců, kteří takto obdaření nejsou, vědí, nebo aspoň tuší, co jim přesně vadí a dokáží to pojmenovat. To co přinesou, je podstatné a především to zabraňuje, aby představení řídila vůle jednoho. Což je vždy velice občerstvující. Inscenace, které vznikají v takovéto pospolitosti, mají, domnívám se, daleko bohatšího ducha.

Takoví herci, pokud si nejsou sami režiséry, potřebují dobrého režiséra, případně pedagoga, který dokáže pochopit jejich odlišnost a jejich předpoklady. Je tedy lepší, když se osoba, která herce vede, dokáže přizpůsobit herci a vycházet z něj, než naopak.

6. O Haškovi aneb originalita stylu

Dovolím si malou odbočku k hokeji. Hokejista Dominik Hašek je dnes uznávanou legendou svého oboru. Je členem síně slávy světového hokeje a jedním z nejlepších hokejových brankářů všech dob. Když odešel počátkem devadesátých let do NHL, měl pověst nejlepšího evropského brankáře. Za mořem se mu ovšem nedařilo dle představ. Nebyl nasazován a byl vysmíváný pro svůj styl chytání. Hašek chytal způsobem „samá ruka, samá noha“. Nebral na zřetel obecnou estetiku chytání. Jeho jediným cílem bylo zabránit puku, aby se dostal do brány. V nadsázce se dá říct, že jeho přístup k chytání byl autorský. V zámoří ovšem panovala představa, že brankář by měl poklidně stát a situace řešit bez toho, aby padal k ledu. Tomuto formálnímu stylu Hašek nevyhovoval. Tvrdilo se o něm, že se plácá jako ryba na suchu a vůbec, že to, co dělá, je jaksi divné, a dokonce, že chytat neumí. Tyto posměšky na Haška dopadaly i přesto, že když už nastoupil a chytal, měl výsledky dobré. Předsudek trval i přes statistické úspěchy. Takové byly jeho začátky v NHL, když byl součástí týmu Chicago Blackhawks. Uvažoval tehdy i o konci kariéry v zámoří.

Ke změně došlo, když byl vyměněn do týmu Buffalo Sabres. Zde, v tomto průměrném klubu začal konečně Hašek dostávat příležitosti, a co je nejdůležitější, zdejší trenér brankářů nechtěl jeho styl měnit, naopak pochopil, že je potřeba ho rozvíjet. Společně s Haškem hledal způsoby, jak jej posunout dál. Zanedlouho se stal Hašek hvězdou NHL a díky jeho výkonům se z průměrného týmu stal tým, který usiloval o nejvyšší příčky.

Sám Hašek později vzpomínal, že jedno z mála pozitiv mu v začátcích bylo to, že neuměl anglicky. Nevěděl tak, co si o něm povídají. Nevědomost může být někdy i výhoda.

Je to učebnicový příklad, jak se má a nemá přistupovat k originalitě jedince. Jak nebýt proti němu a jak být v souladu s ním. V hereckém prostředí- a vlastně možná v jakémkoli prostředí- hrají vždy velkou roli emoce. Spousta věcí, i když se to přímo nepřizná, se odbývá systémem vyhovuje/nevyhovuje, líbí/nelíbí...je mi to sympatické nebo není. Hledání skutečné kvality, nikoliv té vnucené nebo doporučené, ale takové, kterou ten který člověk může zaujmout, není často jevem tak obvyklým. Můj respekt k Ladislavu Smočkovi plyne z toho, že dokáže vést herce tak, že se v jejich jevištních výkonech objevuje i to, co u nich není

docela běžné. Dokáže rozšířit jejich jevištní rozměr a pomoci jim v sobě objevit něco nového a originálního. Vlastně nedělá nic jiného, než že jim pomáhá rozvinout jejich „styl chytání“.

7. O otrlosti divadelníků

Divadelní prostředí je prostředí komplikované. Plné afektu, hysterie, často i intrik. A vše je provázeno jakousi dramatičností a oparem toho, že se odehrává „něco víc“. Možná se to opírá o romantické cítění, že umělec je bytost mimořádná a její emoce jsou projevem čehosi vyššího.

Jistá míra otrlosti tedy jistě patří do výbavy divadelníka. Otrlost a vědomí, že to, co se děje kolem, je jen další představení a nic víc. „Pravověrný“ herec, jakmile není na jevišti, se nudí a přemýšlí, co hrát jiného a tak hraje v životě. Osobně to nechápu, ale je pravdou, že k tomu často dochází.

Jestli má divadelní prostředí něco jako emblém, pak je to fakt, že se v něm běžné věci nedají řešit běžně. Jde myslím o jakousi zvyklost, nešvar, který se kdysi utvořil a natolik se propojil s divadlem, že je otázkou, zda bez něj divadlo vůbec může fungovat. Takový nádor, který se proměnil v orgán.

I když člověk připouští, že je to něco, bez čeho nemůže divadelní prostředí být, smířit se s tím není snadné. Myslím, že ty nejlepší počiny vznikají navzdory tomu a ne díky tomu.

Příkladná jsou v tom divadla generační, kde jsou si lidé natolik příbuzní myšlením, že nedochází k nepochopení, které bývá živnou půdou pro výše zmíněný neduh. Lidé se mezi sebou znají natolik, že nemají potřebu před sebou cokoli hrát. Vědí totiž, že by to tak jako tak nemělo smysl. A pokud už hrají, je to hra v rámci hry. Problém může nastat v momentě, kdy do takto vyladěného souboru přijde někdo nový. Přichází s ním totiž i nový názor, který, třebaže není špatný, nemusí být kompatibilní se souborem. Proto většina generačních divadel stárne a chřadne spolu se svými zakladateli.

Jedinou možnou cestou je v tomto případě zdravý kompromis. „Noví i staří“ si musí uvědomit, že jedině skrz vzájemné pochopení může dojít k zachování toho dobrého. V prostředí, kde se to hemží „egomaniaky“ a egocentriky (protože takoví umělci bývají), je ale někdy cesta ke zdravému kompromisu trnitá.

8. O divadle a sportu

Rád bych ještě chvíli zůstal u sportu. Propojení mezi ním a divadlem jsem hledal vždycky. Zdálo se mi totiž, že je tu něco hluboce společného. Často mi moje sportovní zkušenost pomáhala v uvažování o věcech divadelních. O to víc mě potěšilo, když jsem narazil na tato slova:

„Podle mého mínění lze z oblasti sportu brát nejpřesnější obrazy a nejlepší metafory pro divadelní představení. Z jistého hlediska neexistuje v závodě nebo ve fotbalovém zápase vůbec žádná svoboda. Jsou tu pravidla, hra je vypočítaná podle nejpřesnějšího plánu zrovna jako v divadle, kde se každý herec naučí roli a respektuje ji do posledního slova. Tento veskrze návodný scénář mu přitom ale nebrání v improvizaci, když se událost děje. Když závod začne, vybaví si běžec všechny prostředky, kterými disponuje. Když začne představení, vstoupí herec do struktury misanscény: je v ní dokonale obsažen, improvizuje v rámci předem daných vodítek a podobně jako běžec vstupuje do oblasti nepředvídatelného. Vše zůstává otevřené a pro diváky se daná událost odehrává právě v tom okamžiku: ani před tím, ani potom. Z pohledu nebes vypadá každý fotbalový zápas stejně, žádný ale není možné do detailu zopakovat.“¹

Vždy mě potěší, když mi nějakou moji domněnku potvrdí někdo věhlasný. Naštěstí nejsem hnán touhou po tom, abych objevoval nové věci, spíš zastávám názor, že naprostá většina věcí, alespoň v principech, objevena byla. Avšak opakování a znovuobjevování mi přináší důvěru v jakýsi řád, který je mocnější než lidský rozum. A právě v tomto znovuobjevení a znovu rozžití se ukrývá nová originalita. Protože stejně jako nejde zcela zopakovat jeden fotbalový zápas, nejde zopakovat ani jeden princip, či objev bez toho, aby nezměnil podobu podle toho, kdo jej znovu objevil...

Sport je jako metafora divadla jedinečný. Je totiž zjevnější než divadlo, je přímočarý. Tím, že se ve sportu nelze skrývat za myšlenky, důvody, názorové rozdíly, dokážeme v něm mnohem snáze číst. Chyby se odhalují snáz a fanoušci bývají ve většině případů k sportovcům daleko upřímnější, než diváci k hercům a inscenátorům.

Divadlo je totiž přece jen stále opředeno aurou něčeho nedotknutelného a něčeho, co není dostupné všem. Koneckonců, víc lidí v životě koplo do míče,

¹ Brook, Peter, Pohyblivý bod, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 20

než stálo na jevišti! Je ovšem pravda, že divadlo není apriorně soutěžní, jako je tomu v případě sportu. Ačkoli na druhou stranu, touha vyniknout je v obou případech dost podobná.

Sport má svá pravidla, bez kterých nefunguje a bez jejichž dodržování přestává být sportem. Stejně tak i divadlo. V momentě, kdy rezignuje na určité funkční prvky, které jej drží, začíná se hroutit a není ničím, než jen řadou nesourodých bezbřehých efektů. Říká se, že ten pravý um se pozná teprve v omezení. Jedině mezi mantinely má hokej spád, jedině mezi lajnami má fotbal smysl, závod se musí běhat vymezenou drahou, ale vše ostatní už záleží na osobní připravenosti, nápaditostí a odhodlání.

Ke zvláštnímu propojení sportu a divadla jsem se dostal ve své bakalářské autorské prezentaci Dohráno Cyrano!

9. Utkání s klasikem aneb Dohráno, Cyrano!

Le Bret

*Kdybys byl na chvíli svou mušketýrskou duši
zapřel... byls bohat a šťasten !*

Cyrano

A to se sluší?

*Najít si příznivce a potom den co den
jako psí víno, jež ovíví mocný kmen,
šplhat se po něm lstí a olizovat kůru
ne vlastním úsilím se rvát a stoupat vzhůru?*

.....

*Ne díky! Strachovat se, blednout, kalkulovat,
než básnit, raději se společensky chovat
o panskou přízeň stát a nikdy nebýt syt?
Ne! Díky! Díky! Ne! Zato však... volně snít,
zpívat a toulat se být vždycky sám a smát se všemu,
mít bystré oči a hlas, který nezná trému*

.....

*nenapsat nikdy nic, co v srdci necítím,
a skromně říkat si: Můj milý těš se tím,
co se v tvé zahradě za léto urodilo,
jenom to patří ti, jen to je tvoje dílo!*

Le Bret

*Jen se tu nafukuj! Ale mně pověz, vždyť
jsme přece přáteli: Nemá tě ráda, vid'?*

Cyrano

(prudce)

MIČ!²

² Rostand, Edmond, Cyrano z Bergeracu, Praha, Artur, s. 327, ISBN 987-80-87128-23-7

9.1 Cesta k Cyranovi

Nejlepším momentem, který se vám může přihodit je, když najednou víte, o čem je to, co čtete. Když najednou odemknete zámek a víte, že nečtete čítanku, ale něco, co je skutečné. Zkrátka, když se dostaví moment pochopení. Moment propojení toho, co znám, s tím, co už poznal a popsal někdo přede mnou. (Nemusí nutně souviset vždy s četbou). Tento moment je ideální začátek jakékoli tvorby, protože vám dává dost velkou pravděpodobnost, že pokud v něčem neuděláte vyloženě chybu, nebudete přinejmenším v tom, co děláte, lhát. A to je v divadle věc mimořádně důležitá. Těchto momentů bohužel člověk nezažije moc. Rozhodně ne tolik, kolik by si přál. A jsou velice vzácné.

Já jsem se jednoho takového (a doufám, že to nebyl jen pocit) dočkal v případě Cyrana z Bergeracu, a to konkrétně ve scéně, kterou jsem si dovolil zde i uvést: Cyrano se vrací od Roxany, jíž hodlal vyjevit své city. Ona mu však, před tím, než cokoli stačil říct, řekne, že miluje jiného – Kristiána. A ještě k tomu Cyrano požádá, aby na jejího milého dával jakožto zkušenější pozor. V rozladěné náladě potká Cyrana pan De Guiche, který mu nabídne mimořádné básnické postavení, které však Cyrano odmítne, čímž nedůtklivého De Guiche urazí. Cyranův přítel Le Bret mu jeho čin vyčítá a následuje výše uvedená scéna. Le Bret ovšem rozklíčuje pravou příčinu Cyranova podráždění. A právě to je ta chvíle, kdy jediná Le Bretova věta „přesvítl“ celý velkolepý Cyranův monolog o tom, jak je odporné se ponižovat, být někomu zavázán, být vrtichlostem mocných, a jak je naopak skvělé držet si svoji svobodu, být vždy sám za sebe a sám vůbec. Veškeré Cyranovo fanfarónství a furiantství, hrdinskost, odvaha, nepoddajnost a morální velikost je náhle v troskách, či jde docela stranou. Je sám, je ztracený, je opuštěný. A samotu se snaží porazit tím, že ji chválí. Je to také jediná scéna (mimo té závěrečné), kde se nám Cyrano otevře, kde náhle dohlédneme dál, než jen na zed' plnou obratně formovaných veršů. Je to autorem předepsaná poznámka v závorce, která nám dává znát, že je trefen střed. „Cyrano (podrážděně): Mlč!“

Spolu se Cyranovým fanfarónstvím pro mě šel v tuto chvíli stranou i veškerý balast, který tato hra nabrala tím, co se o ní říká: „velkolepé romantické drama, drama nešťastné lásky, romantická hra o nose, velké kostýmové drama, slavná balkonová scéna, příběh velkého básníka a hrdiny“, atd... ve všech těch verších a krásných slovech se najednou objevilo něco zřejmého a důvěrně známého.

Něco naprosto přesně trefeného. Něco, co se mě osobně dotklo a já jsem náhle měl v ruce klíč. Najednou jsem věděl, že jsem se Cyránem potkal a tušil jsem, že rozumím tomu, co se ho týká, o čem mluví a co ho trápí. Měl jsem pocit (často tak velice mylný, ale zároveň tolik důležitý), že jsem našel něco, co nenašel nikdo přede mnou, že se dokážu k věci postavit tak, jak nikdo přede mnou a že to bude dobré...Dostal jsem velkou chuť se do cyranovského tématu pustit.

Začal jsem přemýšlet. Chápal jsem o čem, ale nebylo zatím jasné jak. Nepřemýšlel jsem nějak urputně, prostě jsem téma nosil v hlavě a tak jsem si střídal nápady, co se hodí a co nehodí, hledal podobnosti ve vlastní zkušenosti (což byl nakonec jeden z opěrných bodů představení). Sem tam jsem zkusil i někomu (třeba někomu z pedagogů) nadhodit téma Cyrano a jemný náznak svého pohledu na věc, ale reakce byly natolik různé a sporné, že vlastně víc rušily, než pomáhaly. Ani ne tím, že by byly špatné, ale spíš tím, že už jsem měl na Cyrana svůj příliš vlastní názor. Tak jsem si tedy jeho téma hnětl sám, uvažoval a četl překlady...

Překlady!!! Jedna z další určujících stop vycházela právě z překladů.

V inscenaci se užívá dvou. Klasického překladu Jaroslava Vrchlického a části nedokončeného překladu Františka Hrubína. Hrubínův překlad mě nadchl, možná proto, že František Hrubín je můj oblíbený básník a také proto, že už z překladu je znát, že básník měl v sobě zakódováno něco, co korespondovalo s tím, jak Cyrana vidím já. Koneckonců plachost a obtížnost toho, svěřit se svými city někomu druhému, je téma, které se Hrubínovou tvorbou prolíná...

Hrubín překládal Cyrana s myšlenkou, že by jej v Praze mohl hrát Luděk Munzar. K dokončení překladu bohužel nedošlo, neboť František Hrubín zemřel.

U jednoho vydání tohoto fragmentu je otisknut dopis, který Luděk Munzar napsal tehdy už zesnulému básníkovi, který byl i jeho osobním přítelem, jako takový „pozdrav do nebe“. Píše v něm, mimo jiné, toto:

(...) Víím, že jsi nechápal Cyrana jako šlechtnost samu, jako romantického básníka hrdinu, ale jako mladičkého fanfaronu, který se na básníka teprve učí, vzdělává: popudlivého, nedůtklivého uličníka, který může ve svých dvaceti letech dělat veliká a nabubřelá gesta (aniž by byla frajerská, dutá a prázdná (právě

*proto, že je mu těch dvacet let). Věděl jsem, že Rostandova divadelní hra je pro Tebe především dramatem mladíka, který se stává mužem.*³

Když jsem si toto přečetl, zaplesal jsem. Objevil jsem totiž něco, co mi zcela mluvilo z duše! Něco, co najednou dávalo smysl a propojovalo se s mými vlastními myšlenkami. Cyranovo chování skutečně vykazuje známky něčeho, co je velice nedospělé a nezralé, spíše než šlechtné. Tím však nic není ubíráno z tragičnosti a romantičnosti, kterou v sobě hra nese. Ba naopak, tímto sražením z rytířského piedestalu se hrdina polidšťuje a stává se srozumitelným. Jeho monology, výroky a chování najednou dostávají hlubší, než jen plakátové a literární rozměry. Přitom ale není potřeba zacházet až příliš daleko a vymýšlet komplikované věci, aby se postava Cyrana občerstvila a byla blízká někomu, kdo jí chce pochopit v dnešní době.

Začal jsem Cyranovi čím dál lépe rozumět, a toto pochopení bylo základem pro další práci. Kým tedy pro mě Cyrano je? Jaký je jeho celý výklad?

9.2 Cyrano - co je zač?

Je to mladý muž, spíš kluk, ale navenek působí jako muž. Zdá se dospělejší než jeho vrstevníci. Jeho největším handicapem není nos. Nos je pro něj především výmluva pro stav, který ho trápí a užírá.

Cyanovým největším handicapem je totiž to, že příliš přemýšlí. Je v určité oblasti moudřejší než lidé kolem něj. Nedokáže některé věci přehlížet, ale ještě přesně neví, jak se k nim postavit. Ještě nemá přesně svůj styl - na básníka se teprve učí.

Je součástí společnosti, ale je i mimo ni. Hledá způsob, jak v ní existovat. Sází na svoji obratnost v šermu a v básnění. Je populární, známý, nepřehlédnutelný. Své pochyby o sobě samém zakrývá fanfarónstvím. Je pokládán za dobrého bracha, baviče, razantního člověka, který má odpověď vždy na vše. Málokdo v něm vidí romantického hrdinu, člověka milujícího, zraněného, to o sobě ví jen on sám (a možná Le Bret).

A právě neschopnost, jak dát ostatním poznat i tuto svoji druhou stránku a uvěznění v oné první, je něco, co je skutečným zdrojem Cyranova trápení. Výše jsem napsal, že je Cyrano v určité oblasti dál než jeho vrstevníci. V oblasti

³ Edmond Rostand/František Hrubín, Cyrano z Bergeracu (Fragment překladu), Praha, Odeon, 1971, s. 121

citů je ovšem na stejné úrovni, má stejné potřeby a touhy, má jen strach, že mu je nikdo neuvěří. Právě ona disproporce mezi pokročilým uvažováním a touhami, jež jsou případné jeho věku, jej uvrhuje do osobní tragédie.

Když jsem napsal, že nos není tím pravým jádrem problému, možná jsem neměl tak docela pravdu. Jeho velký nos je dle mého něco, co ho donutilo dospět mentálně dřív. Vyrovnávání se s handicapem donutí člověka relativizovat hodnoty. Najednou dohlédne, že starosti, které většina lidí považuje za velké, nejsou ve skutečnosti tak velké, pokud je poměříte s něčím, co nedokážete změnit a co je vám navěky souzeno.

Cyrano se musel vyrovnávat s posměšky už od malička a jistě už od této doby si začal mnohé věci uvědomovat. Díky nosu získal moudrost, díky moudrosti ztrácel lásku.

9.3 Romantika na hřišti

Spolu s přemítáním o Cyranovi a dramaturgickém výkladu textu a postavy jsem uvažoval o svém vlastním autorském pojetí. Výše jsem napsal, že Cyrano je součástí společnosti a zároveň stojí mimo ni. Napadla mě metafora, se kterou jsem z počátku vůbec nepočítal, a sice FOTBAL.

Fotbal je můj koníček, hrával jsem ho závodně, jakožto brankář.

Chytání mě bavilo od malička, vždycky jsem chtěl, aby se na mě střílelo, než abych sám střílel. Pozice brankáře v sobě nese zakletou velkou zvláštnost. Brankář je součástí svého týmu, ale přitom už od pohledu do něj nepatří tak úplně. Stojí mimo hru a do hry se dostane většinou jen v případě, že jeho tým zažívá kritickou chvíli. Je na něho obrovský tlak. Je to pozice, která je mentálně náročná. Už jenom proto, že když tým vyhraje, mohou za to střelci, zatímco když se prohraje, na vině je brankář. Mnoho profesionálních hráčů vám potvrdí, že brankáři nejsou svým způsobem tak docela normální lidé, protože jejich způsob soustředění a vnímání hry je už z principu věci dost odlišný od většiny hráčů v týmu. Brankář trénuje sám, stojí v bráně sám a přece se na něj během zápasu upírají zraky všech.

Tato paralela mi najednou přišla zřejmá a logická i s ohledem na to, že spojení fotbalu a divadla poskytuje velkou škálu možností hry. A tak se z mého Cyrana stal fotbalový brankář, který odmítá kariérní postupy do lepších týmů, neboť

nehodlá hrát za kluby, jež mají pochybné sponzory. Cyrano je tak brankářem, který během horečného tréninku vymýšlí verše pro tu, kterou miluje. Brankářem, který se stydí za své „kachní nohy“ a je rád, že mu je jeho nové kopačky drží pohromadě a není to tolik vidět. Brankářem, kterému se stane osudným zákeřný faul. Brankářem, který i tak dochytá svůj poslední zápas až do závěrečného hvizdu.

Tak se v mém Cyranovi potkaly dva světy, které jsou rozdílné, ale zároveň se mohou doplňovat. Přemysl Rut o našem Cyranovi napsal, že je to představení, kde se mísí vůně šminek šatny divadelní s pachy té fotbalové. Tento výrok jsem při pozdějším uvádění Cyrana dal jako motto inscenace. Činilo mi velké potěšení, že jsem si mohl dopřát spojení těchto dvou světů a že skrze toto představení mohly promlouvat tak, aby se doplňovaly, a ne překřikovaly.

Představení jsme hráli ve třech, spolu s Pavlem Zajíčkem a Annou Drábkovou. Zkoušení nám zabralo poměrně málo času. Zhruba tři dny. Přišel jsem již s hotovou osnovou a poměrně jasnou ideou. Navíc jsme se mohli spolehnout na naše vzájemné porozumění a naladění. Důležitou složkou byla souhra.

Představení bylo komponované tak, aby se všechny vrstvy neustále prolínaly. Aby se hrál fotbal i Cyrano. Aby se osobní výpověď mísila s příběhem Rostandova dramatu. Výhodou představení bylo, že mantinely a strukturu stále zajišťoval původní dramatický text.

9.4 Cyrano zanedbává sex!

(Hudba v představení)

*Ak tá v noci budia strašidelné sny
Ak tá nudia ľudia a ak si obézny
Ver že za to môže len jediná vec
A tou je a tou je a tou je zanedbaný sex*

*Ak máš horké sliny a ak ti škrípe hlas
Ak máš syndróm viny dnu či ischias
Vedz že za tým väzí len jediná vec
A tou je a tou je a tou je zanedbaný sex*

Mám to rád
Áno chcem ťa
Mám to rád
Celú zjém ťa
Mám to rád
Si nežné zviera
Mám to rád
Na to sa neumiera

Toto je citace části textu písně skupiny Elán *Zanedbaný sex*. Svým způsobem je pro mě tato citace stejně podstatná jako předchozí citace Cyranova originálu. Neboť se Cyranem samozřejmě „šijí“ i pudy naprosto přirozené jeho mladí a touhám. V inscenaci je tento „song“ zpíván coby duet v reakci na monolog, který jsem uvedl hned na začátku. Když jsem hledal písně, které v Cyranovi použiji, hledal jsem takové, které jsou tak říkajíc z jiného soudku, ale zároveň vypovídají. *Zanedbaný sex* byl první volba. Píseň je totiž obecně známá, srozumitelná, v kontextu hry působí jako odlehčení, a není-li použita samoúčelně, vypovídá. V souslednosti, v jaké byla užita, tedy po originálních verších Rostandovy hry, je vlastně jakýmsi osvěžením, ne však vzdálením se od toho, o čem je řeč. Další užitou písní byl *Stín katedrál (původní interpretace Václav Neckář)*, který zpívá Cyrano v rámci balkonové scény a Kristián na playback otvírá pusou. Princip hry je vlastně stejný jako předtím... Poslední písní, která v představení zaznívá je „*Já s tebou žít nebudu*“ od skupiny Nerez. Píseň pojednávající o milostném trojúhelníku je zde především předělem před samotným závěrem.

9.5 Cyrano-shrnutí

S Cyranem mám i spojený jeden ze svých nejintenzivnějších hereckých zážitků. V rámci jednoho ročníku festivalu autorské tvorby *Nablízko* jsme si dovolili uvést Cyrana na velkém jevišti v DISKU. Před tím jsme jej hráli v malých prostorách a to konkrétně ve studiu Řetízek a Učebně K 222. Obava z toho, že se náš Cyrano na velkém prostoru ztratí, se naštěstí nakonec nepotvrdila. Naopak se v souladu s tématem fotbalu „velké hřiště“ osvědčilo velice dobře. Představení sice ztratilo jakousi komorní kvalitu a sevřenost, avšak velký prostor umocnil téma Cyranovy

samoty. Bylo tak ve výsledku vlastně jen otázkou diváckého vkusu, co komu více vyhovuje.

Z tohoto jednoho konkrétního představení si pamatuju onen vnitřní pocit, že se podařilo sejít se s divákem v každé poloze a rovině. Pocit toho, že divák sleduje a spolu s herci prožívá děj představení se vším veselým i smutným, co nese. Tento pocit herec mívá často, ale tehdy jsem věřil tomu, že je opravdový a podložený. Nechci říct, že toto představení bylo jediné tohoto druhu. Ale okolnosti byly natolik výjimečné, že si jej pamatuji jako jedno za všechny.

Cyrano byl pro mě důležitý zároveň tím, že jsem si v něm dovolil i jinou polohu, než je ta, řekněme komická. Měl jsem z toho ostych. Stávalo se mi totiž mnohokrát (a stává se mi dodnes), že ačkoli jsem ve svém výstupu nechtěl pobavit, lidé se smáli ještě před tím, než vůbec zjistili, o čem se jedná. Což nebyla zrovna pro Cyrana nejlepší výchozí pozice. Byla to však zároveň možnost pokusit se o polohu, kterou mám jako herec, autor i režisér nejradši, a sice tragikomedii. Je pro mě nejlákavější proto, že mi přijde, že se nejvíc podobá životu, tak jak ho vnímám a chápu.

Nebyl jsem si jist, zda bude tento pokus přijat. Byl jsem si však jist, že tím, co budu prezentovat, nebudu lhát, že nebudu bájit o něčem, co znám jen letmo a je to pro mě atraktivní jen tím, že to je. Toto vědomí mi dalo určitou jistotu, a odvažuji se napsat, že vše nakonec dopadlo dobře.

K představení „Dohráno, Cyrano!“ vznikla recenze, kterou si zde dovolím uvést. Myslím, že shrnuje některé aspekty představení lépe, než bych to dovedl já, jakožto zainteresovaný autor.

Recenzentem je Jakub Škorpil.

Obdobně autorsky zralá, i když ve své kompozici i tématu podstatně volnějši, se mi zdála inscenace Dohráno, Cyrano! Jana Večeři, Anny Drábkové a Pavla Zajíčka. I ona byla v programu přehlídky uvedena mottem, které tentokrát – na rozdíl od pouhého náznaku Prima Big Bandy prozrazuje prakticky vše: „ Absolventské představení na motivy díla Edmonda Rostanda, kde se míchají vůně šminek herecké šatny s pachy šatny fotbalové.“ Variace několika vybraných motivů či scén z Rostandova nejznámějšího dramatu je tentokrát především záminkou ke hře. A to několikanásobně: hraje se Cyrano, hraje se Cyranem, ale hraje se i fotbal, divadlo a hudba. Nejprve to vypadá, že půjde především

o fotbal: herci se na jevišti převlékají do sportovního, sešli se zřejmě po škole či po práci, aby lehce potrénovali. Vcelku logicky a možná i očekávatelně se zde směšují a zaměňují hovory o sportu a divadle. Není to nijak originální, ale pořád ještě spolehlivě účinné (zejména pak samozřejmě před publikem verbujícími se především ze studentů divadelní školy). Postupně vychází najevo rostandovský trojúhelník: o dívku mají zájem oba pánové, ale zručnější v řeči lásky je jen jeden z nich a ten druhý zvítězí. Který je přesně který, není dlouho až tak úplně jasné, protože motivy se plynule přelévají a, jak již bylo mnohokrát zopakováno, základem diváckého zážitku tu není rafinovaná dramaturgická skladba, ale (spolu)radost ze hry. A tak se nakonec Cyrano v paměti tříští do ojedinělých scén, z nichž utkví zejména naživo hraná úprava písně skupin Nerez, která může nakonec být překvapivě krutá a cynická. Vzpomínky zůstanou i na řadu odkazů, aluzí a (vnitro)divadelních narážek, které dokážou okamžitě výborně pobavit, ale po jednom vidění se pochopitelně vytrácí. Co se naopak nevytratí, je závěrečný obraz: po všech peripetiích znovu zní Cyranův/Kristianův dopis Roxaně (který je jinak jedním z nejčastěji se vracejících motivů). Na scéně však zůstává již jen jeden herec: Jan Večeřa uprostřed scény v kompletní brankářské výstroji. Je to bezpochyby nejsilnější obraz inscenace, která jinak spoléhá především na slovní (či intertextový, chcete-li) humor. A tady najednou jakoby se vlastně beze slov úplně obešla, a přitom výborně zprostředkovává smutek, osamělost a hořkosladkou tragédii.⁴

Vzdor hře s klasickým tématem, jsem byl Cyrano asi moji dosud nejosobnější jevištní výpovědí. Zároveň ho považuju za jakýsi mezník, od něhož jsem se odrazil dál. Něco, co se povedlo a na co jsem byl hrdý. Ale i něco, co mělo stále dostatek chyb na to, aby mě pohánělo po dalším pídění se, jak k věcem přistupovat, jak je objevovat, jak je rozvíjet tak, abych i v dalších projektech a představeních mohl jít dál.

⁴ Kolektiv autorů, Klauzury DAMU 2014, Praha, nakladatelství AMU, 2014, s. 136

10. O intimitě v divadle

Často se v souvislosti s hereckým projevem hovoří o intimitě. Slyšel jsem mnoho herců či adeptů herectví hovořit o tom, jak je to, či ono velice intimní, jakou to vyžaduje míru intimity a jak je to celé (rozumí se jejich úloha v představení) intimní zповědí. Málokdy, a snad vůbec jsem se nikdy nedozvěděl, co vlastně znamená to intimní.

Intimita v hereckém projevu je ovšem pojem, který mě dovedl k přemýšlení. Je beze sporu, že dobrý herec, ať už se jedná o herce autorského či interpretačního, dává do svého projevu a práce kus sebe.

Mám dojem, že pokud se začne v divadle hovořit o intimitě, vystane odkudsi představa, že se bude probírat nahota, patologické společenské jevy, deviace atd. Dochází potom k záměně, že intimní na hereckém projevu je například to, že je herec ochoten se svléknout, hovořit o svých úchylnkách, přiznávat se k nejruznějším mravním, či morálním přestupkům. Takto chápaná intimita zdánlivě vyvolává obraz, že se dostáváme do samých útrob hercovy duše. Že se nám otevírá a že to vše je pak dokonale intimní. Diváka by v těchto případech měla ohromit řekněme síla tématu, které herec zprostředkovává...a právě v tom si myslím, že je ona zrada. Forma sdělení někdy odvádí pozornost od samotného výkonu a právě v případech, kdy se hraje s tak zvanými intimními tématy, velmi často dochází k tomu, že je herec v naprosté křeči. Výsledkem pak bývá naprosté „zneintimnění“ a nepřístupnost směrem k divákovi. Je to samozřejmě, protože hovořit na jevišti o jistých věcech vyžaduje od člověka silnou dávku energie. A to tak velkou, že pak už nezbude žádná energie pro vlastní herecký výkon. Výkon je tak potom dvojrozměrný, nevěrohodný a ve výsledku nudný. Zároveň tento explicitní způsob ztvárňování intimních témat brání herci, aby si vytvořil s divákem právě onen intimní vztah. Stejně jako si nevytvoříte vztah s transparentem, či billboardem, nevytvoříte si ho ani v tomto případě.

Příkladem něčeho takového pro mě byla inscenace *Erekce srdce*.⁵ Představení, které jsem zhlédl, bylo plné nahoty jak duševní, tak i fyzické. Mělo být průhledem do lidské duše. Ostatně takto zní oficiální text k inscenaci:

⁵ *Erekce srdce* -prem. 5.5. 2014 v divadle DISK, režie Petra Tejnorová (představení Katedry alternativního a loutkového divadla)

Některé věci zůstávají skryty, protože je známe. Když náhle změníme úhel pohledu, tyto věci zásadně změní význam situace. Dost často se smějeme, nebo pláčeme jenom proto, že je to tak správné, že se to očekává. Toužíme po intenzitě prožitku, kterou mnohdy supluje jen to, co je opojné. Hledáme aplikace, návody a hlavně jistoty. Stojíme o falešné zpovědnice, o rychlé ultimativní vykoupení. Současný obraz lásky vede k frustraci a traumatům. A co když tolik devalvována nahota v zásadě nemá nic s pornografií - mohla by být čistá a posvátná? Kde ale jsou často křehké hranice změny významu?

Záměr inscenace sám ještě nic neznamena. Jsou to jen slova. Záleží na provedení. Bohužel, pokud se zobrazují věci křehké a intimní způsobem hrubým a okázale zveřejňujícím, začíná zanikat jakékoli poslání inscenace.

Jako divák jsem byl zahlcen šokujícími prostředky, které ovšem ve výsledku nenechaly nic, než prázdno. Pokud bych měl uvažovat tak, že divadlo na určité věci upozorňuje a v dobrém slova smyslu „vychovává“, tak stejně jako ve výchově dětí i zde platí šetřit krajními prostředky. Můj dojem z představení byl takový, že dostávám od začátku do konce „výprask“. Po půl hodině (představení mělo hodinu a půl) jsem byl ovšem tak otupělý, že mi to bylo více méně jedno.

Můj osobní názor je, že k dosažení intimity, tak jak ji sám vnímám, je potřeba jaksí úsporněji pracovat s tématem, nedávat ho na odiv a nechat ho spíš jen místy proklouzávat na povrch. Samozřejmě, že v případě herce interpretačního zde hraje roli požadavek režiséra a nakolik se to, co požaduje, prolíná s tím, jak svou postavu vnímá sám herec a jakými prostředky ji chce budovat. V případě herce autorského je to jen na jeho volbě a uvážení.

Co je pro mě v divadle vrcholem intimity, je vztah herce a diváka. Ono naladění se a vzájemné pochopení je tou nejkřehčí vrstvou každého představení. Herec během každé reprízy musí pečlivě zvažovat prostředky, které v tu chvíli užije, neboť jak se mění publikum, musí se, byť nepatrně, měnit i hercův projev.

Hercova intimita spočívá, dle mého názoru, v jisté bezelstnosti vůči publiku. Ve schopnosti hrát i to nejhloupější téma s plnou důvěrou v něj a zároveň s vírou v to, že jej divák pochopí. Spočívá v opravdovosti, kterou naplňuje svou úlohu. Herec může hovořit o neutrálním tématu, například o počasí, a přesto může mít divák pocit, že se hercovi dívá až do duše. Osobní angažovanost v tématu, které herec zprostředkovává, dělá ono zázračné fluidum, které diváka zajímá a baví. Osobní angažovanost, také zaručuje, že herec bude užívat pestrých prostředků

ke sdělení toho, co je obsahem jeho úlohy. Opět to souvisí s empatickou imaginací a celkovým rozhledem. Herec dokáže zaujmout i banalitou, cítíme-li, že mu na ní záleží, že jí rozumí. Že v ní vidí víc, než slova, která je nutno říct, ale vidí v ní i záminku a důvod ke hře. Samozřejmě je k tomu potřeba značná dávka empatie vůči tématu, se kterým se hraje. Znovu platí, že bohatý rozhled může herci pomoci i v nicotnosti najít velikost, a poté ji s patřičnou důvěrou zpracovat. Úcta vůči tématu nás může dovést ke kreativě. Na čem nám záleží, nechceme odbýt. Divák je v tomto ohledu velmi citlivý, a byť nemá odborné výrazy, kterými by se vyjádřil, dokáže vše intuitivně zachytit a ocenit.

Lidé se neradi dívají na odhalení všeho, co je možné odhalit. Jsou rádi, když jsou součástí hry a mohou odhalovat. Jsou potom hrdí na to, že se mohou skrze nabídnuté cestičky propracovat ke konečnému obrazu. A právě na herci záleží (v interpretačním divadle případně na spolupráci herce a režiséra), jakými prostředky dá divákovi nahlédnout do své intimity. A čím jsou tyto prostředky rafinovanější, tím je i hercův výkon pozoruhodnější, plastičtější a zajímavější.

Za intimní považuji v divadle to, co je otevřené, to, co se neskrývá za šok, tématickou velikost, okázalost. Co se předvádí ve své nahotě, nikoli však nahotě účelové, která se vystavuje.

Rád bych se jednou pokusil inscenovat pašijové hry (příkladně Komedii o umučení). Přemýšlím často nad tím, jak se s takovou věcí popasovat a jak případně vést herce. Jak dosáhnout toho, aby naivita, která je předpokladem lidového divadla, nebyla strojená. Aby nebyla pouhou hrou na naivitu. Předpokládám, že klíč je v rozkrytí herecké intimity. Přesvědčit herce, že je potřeba se věci plně odevzdat, nebát se ukázat i své nedostatky, protože právě ty v tomto případě hru oživují. Nebát se dokonce na své nedostatky přímo upozornit a hrát s nimi. Nepokoušet se formu zkrášlit, naopak. Nemít strach jít naproti všem úskalím, které se v ní skrývají. Jak říkávají asistenti dialogického jednání takzvaně „si to dovolit“.

11. Intemezzo-rozhovor s Jiřím Lábusem

Proč s Jiřím Lábusem? Mám rád věci, které jsou na hraně. Mám rád lidi, kteří jsou na hraně. Mám rád herce, kteří jsou na hraně. Obdivuji se schopnosti být přemrštěný, nehorázný-přesto zároveň autentický a uvěřitelný. Mám rád styčné plochy divadla, kde se potkává klasický přístup k herectví s přístupem autorským. Za jedno z největších mistrovství považuji i přes několikanásobné opakování výstupu, tím výstupem nenudit. Vážím si herců, ze kterých je cítit nejen připravenost profesionální, ale i připravenost lidská. Vážím si lidí, kteří dokážou uvažovat dál, než za rámeček svého oboru a tím svůj obor pozvedávat...a vážím si divadelníků, z kterých cítím, že je jejich největší motivací pro to divadlo dělat, je divadlo samo.

Když jsem měl tu možnost potkat se na jednom jevišti s Jiřím Lábusem, mohl jsem si naprosto zřetelně sledovat, co znamená v praxi termín „vodivé napětí“. Ne, že bych nic takového předtím neviděl, ale upřímně něco takového člověk vídá spíš na škole u studentů, který svůj obor teprve zkoumají a svůj výraz teprve hledají. Ne u lidí, kteří už by mohli být takříkajíc na svém...

Jiří Lábus během jednoho výstupu během představení zašel do zákulisí, aby se po chvíli na jeviště zase vrátil. Z jeviště odcházel zaražený, neboť si ho tam kolegové dobírali, že stále věří na Ježíška. Vrátil se měl rozčilený a na své kolegy vykřiknout: Právě jsem volal tátovi a ten říkal, že jste blbci!

Pozoroval jsem ho právě v té mezifázi, kdy na chvíli zašel do šál. Ani na okamžik nevypadl ze soustředění, ani na chvíli neztratil kontakt se svými kolegy, třebaže byl mimo scénu a mně tak mimoděk jakožto tomu, kdo svůj obor teprve zkoumá, připravil zajímavý a silný zážitek...

Kdy vás poprvé napadlo, že budete herec?

Asi v pěti letech. Když jsem viděl v divadle první loutkové pohádky, tak to mi učarovalo. Přesto, že u nás v rodině nikdo herectví nedělal a rodiče měli úplně jiné povolání. Mně se to ovšem tak strašně líbilo, že jsem se rozhodl, že ničím jiným, než hercem nebudu. Takže od pěti let jsem vlastně měl tuhle velikou touhu.

A během toho, jak jste vyrůstal a dospíval, jak se měnily představy s touto touhou spojené?

Já jsem měl kromě herectví ještě další velký koníček – malování. Takže jsem si říkal, že bych zkusil zkoušky na střední výtvarnou školu, protože střední herecká konzervatoř tehdy ještě nebyla. Tam jsem ale zkoušky neudělal, tak jsem se rozhodl, že půjdu na gymnázium, kde udělám maturitu a poté zkusím udělat zkoušky na DAMU. Kde jsem nakonec zkoušky v roce šedesát osm udělal.

Měl jste nějaké představy, jak to tam bude vypadat? Na DAMU a v divadelním světě vůbec?

To ani ne, já jsem spíš chtěl to divadlo dělat a o té škole jsem nějak moc nepřemýšlel. Měl jsem ale tu výhodu, že moje matka pracovala v Národním divadle jako zdravotní sestra, takže vždycky sehnala od herců nějaké volňásky. Proto jsem díky ní viděl řadu vynikajících inscenací, například i od Krejčí, který tam ještě působil. Takže jsem o tom divadle měl celkem přehled. Miloval jsem film, sbíral jsem portréty herců...co bude ve škole mě ani nezajímalo, prostě jsem se chtěl stát hercem.

A ten příchod na školu změnil něco na vaší touze?

Já nebyl studijní typ, takže příchod na DAMU byl pro mě zásadní. Na konci prvního roku jsem si říkal: Kdy vlastně ten školní rok končí? A pak mi došlo, že už je u konce. Mě to bavilo. Měl jsem pocit, že mám vlastně pořád prázdniny. Ačkoli jsem měl v prvním pololetí velký problém, vyčítali mi, že dělám všechno jinak, než ostatní. Časem si na mě ale nějak zvykli.

Tušil jste od začátku, jak bude vypadat vaše cesta kumštem? Kdy se začal formovat Jiří Lábus, tak jak ho dnes známe?

Já už jsem tehdy na té škole dost často dělal věci komického charakteru. I když jsem se snažil dělat něco vážně, tak to šlo u mě do komiky. Když jsem hrál jako absolventskou inscenaci v DISKU Mackieho Messera v Gayově Žebrácké opeře, tak jsem měl několik nabídek do různých divadel a velice jsem váhal. Shodou okolností ještě před tím, než se přišel Schmid podívat do DISKU, jsem viděl dvě představení Ypsilonky, která se mi hrozně líbila. Takže když za dva dny, co jsem je viděl za mnou přišel po představení Schmid a zeptal se mě, jestli bych nechtěl jít do Ypsilonky, tak jsem říkal: No to bych šel!

Když jste se ve škole setkával s různými teoriemi herectví-Stanislavskij, Brecht...Mělo to na vás vliv, nebo jste to moc neřešil?

My jsme dokonce během studia s jedním posluchačem režie od nás ze školy jeli do divadla na Kladně. Tam byly v té době prázdniny. A tam s námi tento posluchač začal dělat takovou laboratoř ve stylu Grotowského a mě to, musím říct, bavilo, protože si člověk uvědomil, co to tělo může na jevišti dělat a co může dokázat. Svým způsobem to bylo velice osvobozující.

Dokázal byste vy sám pojmenovat svůj herecký „styl“?

Ne. Já jsem rád, že můžu hrát jak role komediálního charakteru, tak role dramatické. Jsem vděčný, že paleta toho mého hraní je tak široká a že můžu dělat všechno možné.

Do jaké míry ve svých jevištních kreacích máte rozděleno to, co je dílo mentální přípravy a toho, co je pudové?

U mě je důležité první setkání s textem. První setkání mě ovlivní pro další práci. Vytvoří mi to jisté mantinely a řekne mi to: odtud potud to půjde. Myslím, že nejdůležitější pro herectví, a to je moje zásada, je té roli rozumět. Pokud ji pochopíte, tak pak už pracujete v rámci určité figury a pokud té postavě vážně rozumíte, se už vlastně nemůžete splést, i když přinášíte nějaké nové věci.

Když jsme dělali v televizi improvizální pořad Ruská ruleta, bylo nutné si během dvouminutové přípravy uvědomit, jakou sociální roli mám v následujícím výstupu představovat. Jinak jedná učitel, jinak jedná doktor, jinak jedná dlaždič...A ozřejmit sám sobě, co hraju, to už samozřejmě vymezuje vaše jednání i na jevišti.

Takže určit si mantinely a mezi mantinely už je svoboda?

Ano, pak samozřejmě přichází práce na textu samém, a to už záleží i na lidech, se kterými se sejdete a případně na režisérovi. Tam už samozřejmě může docházet k polemikám...

Co je to podle vás improvizace? Co to znamená? Jak se má člověk tužit k tomu, aby byl zdatný improvizátor?

Na škole jsem se s improvizací vůbec neseťkal. Setkal jsem se s ní až v Ypsilonce, kde jsme měli takové ty první Večery pod lampou a Večery na přidanou. Já jsem tehdy netušil, že bych měl snad nějakou schopnost improvizace. Tehdy přicházel na tyto večery do divadla vždy nějaký host a my jsme si s ním povídali a mě začalo bavit ve vteřině reagovat na věci, které ten

člověk řekl. Nejdřív měl člověk samozřejmě ostych, ale pak se to prolomilo. Pak jsem to uplatňoval v Ypsilonce dál. Je to samozřejmě trochu rozdíl od toho, co jsme dělali s Oldou (Oldřichem Kaiserem). V Ypsilonce je to improvizace osobní, autorská, s Oldou je to improvizace herecká, tam spolu vlastně hrajeme role. Hrajeme postavu a v té improvizujeme.

Setkal jste se někdy s takovou kritikou, která by vás donutila přemýšlet o tom, zda to, co děláte, má vůbec smysl?

První kritika byla, když mě chtěli v prvním ročníku vyhodit ze školy. Ale tehdy jsem si řekl: Počkejte, já vám ukážu. Někdo by se z toho možná zhroutil, ale ve mně to vlastně sebevědomí naopak posílilo.

A jak se obecně s kritikou vyrovnáváte?

Pokud je kritika konstruktivní, tak si z ní rád něco vezmu, ale někdy jsou to takové blábolky, že mi to přijde scestné. Pokud ovšem kritika opravdu vychází z nějaké situace, nebo z konkrétní věci, o které vím, tak se z ní samozřejmě poučím.

Na co chodíte do divadla, když máte čas?

Na věci o kterých jsem slyšel, že jsou dobré. Pokud mám volno a čas, tak se na ně snažím dostat.

A co vás baví?

Všechno možné. Rád jdu do Národního divadla, vedle toho do Dejvického divadla. Nemám vyhraněný styl, který by mě vyloženě bavil. Já mám prostě rád divadlo, které mě strhne a je to pro mě zážitek. Krásně to definoval po jedné generálce u nás v Ypsilonce pan fotograf Ptáček. Bylo to představení Hlava medúzy. On tehdy řekl: Po tomhle představení se se mnou něco stalo. A právě proto stojí za to divadlo, myslím si já, dělat.

Co vy a režiséři? Jaký režijní přístup máte rád?

Já nemám rád ten přístup, kdy je herec přesně vedený. „Otoč se doleva! Pravou ruku dej sem!“ To jsem ovšem naštěstí moc nezažil. Znáám to spíš z vyprávění. Já jsem naštěstí vždycky spolupracoval s režiséry, kteří vycházeli z herců. Jsem rád, když se s režisérem domluvím, jak svou roli vést, ale nemám rád uzurpátorský přístup.

Jaká je hranice mezi vedením a uzurpátorstvím?

Režisér musí samozřejmě vědět, co chce. Je dobré, když jsou dva názory, které se třeba i střetnou, ale má to zároveň nějakou funkci a k něčemu to směřuje.

Velký herecký strašák je automatismus. To, že při sté repríze už to začne postrádat potřebný švih. Jak se tomu bráníte?

Já mám repríz vážně strašně moc, ale pokaždé si říkám: Musíš hrát jako poprvé. Což tak ovšem tak trochu i je, protože představení je sice stejné, kostýmy jsou stejné, ale divák je jiný. Divák totiž reaguje pokaždé trochu jinak, čili i to představení je pokaždé trochu jiné.

Čili divák se stává v tomto případě partnerem?

No určitě! Divák je v každém případě partner.

A platí to i v momentě, kdy se hraje se čtvrtou stěnou?

Já myslím, že ano. Herec musí diváka cítit pořád.

Vy jste obecně velice dobře hlasově vybaven, v Ypsilonce zpíváte dokonce i operu. Jste vynikající dabér a rozhlasový herec. Je hlas něco, s čím jste začal pracovat vědomě?

Vědomě? Vlastně ano. Já jsem si jako malý kupoval texty loutkových her. Pak jsem vzal hrnec a ty hry jsem do toho hrnce přečetl, jakože jsem v rozhlase. Nutil jsem rodiče, aby mě poslouchali. Měnil jsem hlasy a přečetl jsem tak celou pohádku. Myslím, že právě tady jsem se tohle naučil.

Měl jste někdy na jevišti pocit, že se takzvaně odehrává něco „většího“, nebo tenhle herecký mysticismus příliš nevyznáváte?

Komedie, tam poznáte hned, jak lidi reagují-smíchem. Buď se baví, nebo ne. Ale když je nějaká vážná hra, tak tam jsou okamžiky, kdy najednou opravdu cítíte, že to publikum na vás ten pohled upírá a mohl byste, jak se říká, slyšet špendlík spadnout. Že je to publikum nějakým způsobem tou věcí zasažené. Takže to jsou chvíle, kdy si najednou říkáte, že to co děláte, má opravdu smysl. To vycítíte, že publikum, pokud to takhle můžu říct, vám visí na rtech. To hlavně poznávám, když hraju ve Viole toho Carvera (Večer americké poezie, premiéra 14.5.2013, Divadlo Viola), což byl americký básník, který měl docela těžký život. Jsou to takové básně v próze. V komorním prostředí Violy je kontakt s lidmi tak intenzivní, že jakmile cítíte, že je tím textem oslovíte, je to pocit k nezaplacení.

Kdybyste měl ze své tvorby uvést jednu věc, které si vážíte, myslím tu, která vás napadne jako první, co by to bylo?

Zajímavé je, že já dělám řadu věcí strašně let. Přes dvacet let dabuju Simpsonovi , dvacet let děláme v rozhlase Tluchořovic rodinku, pětatřicet let dělám Jů a Hele, takže v podstatě řadu věcí dělám průběžně neustále...Ale pak jsou samozřejmě věci, které mě nějakým způsobem posunuly dál. Co se týče diváckého vnímání,

tak byl průlomový film Amerika (1994, režie Vladimír Michálek). Tam jsem najednou po řadě televizních výstupů hrál najednou dramatickou roli. To byl určitý mezník.

Musím ovšem říct, že čím jsem starší, tím jsem opatrnější na výběr titulů, které dělám. Dělat něco proto, abych něco dělal, to už mě nebaví. Snažím se dělat ve věcech, které mají určitou kvalitu. Samozřejmě se může stát, že si člověk přečte dobrý scénář a nakonec je z toho špatný film, ale to už jsou spíš výjimky. Pokud není dobrý scénář, většinou ho už nic nezachrání.

V jednom rozhovoru jste říkal, že lidem chybí dovednost dávat věci do souvislostí (Rozhovor pro idnes.cz, 23.5. 2015, Seriály vás hrát nenaučí). Proč tomu tak podle vás je?

Lidem chybí taková ta základní informovanost. Takové vzdělání - v podstatě základní, jakoby nějak scházelo. Když přijde do divadla mladé publikum, tak mám někdy dojem, že naprosto nemají ponětí, například o kultuře minulého století. Jakoby je to ani nezajímalo. Mám pocit úpadku nějakého obecného povědomí o historii a literatuře a kultuře.

Tyto vlastnosti jako přehled, vzdělanost, schopnost dávat věci do kontextu. Nakolik je to důležité pro herce?

Já myslím, že je to strašně důležité. Jsou samozřejmě různé typy herců, někdo se nemusí zajímat o nic, nemusí číst, ale přistoupí k roli a je senzační. Ale když jsem chodil do lidové školy umění a hrál jsem tam amatérské divadlo, vedl mě takový pan profesor a ten říkal zajímavou věc, že herec by měl mít kromě standartního hereckého vzdělání také filozofickou fakultu. Jsou totiž potom role, které opravdu najednou vyžadují víc než intuici. Člověk najednou musí pochopit souvislosti, například Schillera, Goetha, Shakespeara... Tam by myslím herec měl o jistých věcech vědět a jisté věci znát. To mu totiž i strašně pomůže a pozná se to. Myslím, že herec by se měl i zajímat, co se děje ve světě a co se děje tady. Když pak hraje nějakou postavu, například Hamleta, musí ho hrát z pohledu současného člověka, pokud to má diváka zajímat. Třebaže má historický kostým, musí hrát se současným náhledem. Pořád musí mít pohled současného vidoucího člověka, který vnímá tenhle svět a tuto dobu. Pak dokáže i Hamleta zahrát dobře přes filtr současnosti.

Do jaké míry může herec tím, jak se prezentuje, ovlivnit myšlení diváka?

Já jsem v tomhle skeptik. Myslím, že blbce neovlivní nic, jediné další blbec. Na druhou stranu doufám, že divák, který chce, se na chvíli dokáže zastavit a zamyslet. Třeba jen na chvílku, ale i minuta je v tomhle případě dobrá.

Když už jsme natukli dnešní dobu. Jak moc má podle vás právě dnešní doba vliv na rozvíjení talentů mladých herců?

Já si myslím, že je to svým způsobem velice složité. Dokonce si myslím, že být dneska mladým hercem je daleko složitější, než v době, kdy jsem studoval já. Divadelních škol bylo málo. Takže ročně vycházelo třeba třicet herců. A dneska vychází sto třicet. Škol je daleko víc, než bylo. Myslím tedy, že v dnešní době mají mladí herci pracovní pozici ztíženou. Ačkoli se na druhou stranu více točí a televizní produkty se musejí doplňovat, čili se případně může herec uplatnit v seriálu, nebo v dabingu, ale takhle se rozhodně divadlo hrát nenaučí. Tam si akorát dobře cvičí paměť, vzhledem k tomu, kolik stran scénáře se musí naučit. Jinak mu to ale profesně moc nepomůže.

A kolik času herec potřebuje k tomu, aby se naučil hrát divadlo?

Dřív to bylo třeba tak, že herci dostávali umístěnky, to už za mých časů ale nebylo. Museli jít do oblastního divadla a tam, myslím, se skutečně hrát naučili. Premiérování tam bylo daleko častější, takže herec za tu sezonu nazkoušel takových šest, sedm titulů. Začal malými rolemi a tím se takzvaně „votřískal“. Jenže dneska je to zase trochu složitější, protože dřív jste šli někam do oblasti a věděli jste, že když budete dobřej, tak se na vás někdo přijede podívat z většího divadla... Ale dneska je to tak, že pokud nějaký režisér neuvidí nějakého mladého herce v televizi, tak se jen těžko odlepí od židle a jede se podívat třeba do Šumperka. Takového režiséra ani neznám, který by tohle absolvoval. Takže zase chápu mladé herce, kteří jsou k tomu skeptičtí a říkají si: Tady zkejsnu celej život, můžu se uhrát a nikdo si mě nevšimne. Čili je to dvousečné. Mladí herci to dnes prostě nemají jednoduché.

První dva roky na DAMU vás měl učit Rudolf Hrušínský. Jaké to bylo?

Pan Hrušínský, jak hrál ve filmech, tak takový byl i v životě. Mluvil velmi stručně, moc toho neřekl, ale když něco řekl, tak to zase stálo za to. Já si vzpomínám, jednou jsme dělali nějakou obyčejnou etudu a on mi povídá: „Jenom takovou poznámečku: nedávejte si ruce do kapes pořád, co kdybyste někdy hrál v brnění.“ Sám o sobě byl ohromně inspirativní, bylo to v době slavných filmů jako Spalovač mrtvol, Rozmarné léto... Takže člověk na něj koukal s ohromnou úctou.

Čili když se na nás během hodin díval, měl člověk skoro až ostych se nějak projevit. Bohužel za dva roky musel z politických důvodů odejít, protože podepsal Dva tisíce slov. V době, kdy nás učil, měl dokonce na repertoáru jediné představení. Byly fámy, že dělá po Praze taxikáře, přitom neměl ani řidičák.

Napadlo vás někdy, že byste mohl sám učit?

Nikdy. Za prvé u mě je problém s časem. Nemělo by smysl, kdybych přišel jednou za čtyři neděle. Učit vyžaduje, aby se tomu člověk soustavně věnoval. Je to veliký úkol a zodpovědnost. Myslím si taky, že výborný herec nemusí být výborný učitel a obráceně.

Jak se dá podle vašeho mínění vybudovat dobrý herecký soubor? Takový, který na sebe takzvaně slyší.

To je strašně těžké. Většinou herci přichází do divadel náhodou. Často je soubor vícegenerační a je veliký úkol režiséra soubor do inscenace stmelit tak, abyste najednou měli pocit, že je to jeden tým. Tohle dle mého uměl geniálně Miroslav Macháček v době, kdy byl v Národním divadle. Ten dokázal (často s použitím drastických prostředků) u herců dosáhnout toho, že se rozzářili a každý si říkal: jak je možné, že tenhle herec tak fantasticky hraje? Právě i u těch, kteří tam v podstatě nikdy nezazářili, nebo hráli epizodní role. On opravdu dokázal soubor sladit takovým způsobem, že se zdálo, jako by spolu byli odjakživa, a to je veliká vzácnost. To uměl třeba taky Radok. U generačních souborů je to samozřejmě trochu něco jiného, ale především u velkých divadel je to problém.

Máte dojem, že je vůbec ještě možné, něco takového vybudovat dnes? Narážím na zaměstnanost mladých herců v seriálech, apod.

Myslím, že se to povedlo v Dejvicích. Tam to úžasně funguje a máte pocit, že je tam dokonalý herecký tým. Takže si myslím, že ano, ale musí někdo, třeba i pedagog nebo režisér, vzít partu lidí z ročníku a založit s nimi soubor. Takhle to možné je, ale ve velkém divadle si to nedovedu představit.

Kdybyste během své kariéry přišel do velkého divadla, například do Národního, myslíte si, že byste se jako herec proměnil? Přece jen nároky jsou tam jiné.

Já jsem před lety hostoval ve Višňovém sadu ve Stavovském divadle. V režii Ivana Rajmonta. Alternoval jsem se Oldou Kaiserem v jedné roli. To prostředí se mi líbilo, velké jeviště mi celkem vyhovovalo. Samozřejmě je tam ale mnohem těžší udržet si svůj styl. Herec tam musí být velice silný, aby si ho obhájil. Není jednoduché být v takovém divadle a uchovat si názor na věci. To mě právě

odrazovalo. Provoz je tam příliš velký a na mě je to příliš taková fabrika. A nevím, jestli je tam čas na tvorbu takový, jako třeba jinde.

Mluví se dnes občas o úpadku hereckého formátu, že se vytrácí originalita a je nahrazována univerzalitou. Že takové osobnosti jako byl Hrušínský, Kopecký, Medřická..., že takové divadlu chybí. Čím to je? A je to vůbec tak?

Tihle vynikající herci taky zráli. Pravda ale je, a nevím, jestli je to dobrou, nebo bolševikem, že se začalo vychovávat tak, aby nikdo nevyčuhoval. Je fakt, že když se člověk dívá na nějaký starší film, kde hrají tihle herci, nebo herci z generace před nimi jako Štěpánek, Pivec, Pešek, Smolík, tak ti byli naprosto nezaměnitelní. Nebylo možné, aby místo Plachty hrál nějakou roli Pivec. Kdežto dnes je to takové, že když nemůže tenhle, může druhý, a je to vlastně podobné. Tady se nějak ztratila ona originalita. To už ale zařídil bolševik tím, že myšlení uniformoval. Samozřejmě někdo se vymanil, ale bylo to samozřejmě každému spíš na obtíž, když byl někdo jiný. Jsou jistě dodnes herecké osobnosti. Myslím, že to ale bylo dřív o dost výraznější a každý z těch herců nesl s sebou něco neopakovatelného. Když si třeba vezmete film *Anděl na horách*, tak je to kravina, ale kdyby to nehráli herci jako Marvan, Kemr...kdyby to hráli špatní herci, je to pitomá agitka. Mistrovství těch herců způsobilo, že i když to člověk vidí potřetí, tak se baví. A dneska už jsou zase jiné vlivy, je málo času, všemu vládne technika, která hrne všechno dopředu.

Takže jestli tomu rozumím, není čas, aby se s tou originalitou pracovalo?

Ano.

Je těžké se popasovat s rolí komika? Když lidé předjímají, jak vás brát? Moje osobní zkušenost je, že kolikrát chci říct něco vážného a lidé už se dopředu smějí, ještě než cokoli říct stačím.

To znám taky. Například, když byla první projekce filmu *Amerika*, tak se někteří začali smát, jen jsem se objevil na plátně. Musím říct, že ačkoli jsem byl už na škole považován za komika, tak jsem ve svých prvních televizních inscenacích po škole hrál spíše vážné role. Pak jsem ale potkal Oldu Kaisera a začali jsme dělat spolu zábavné pořady a tam se to zlomilo. Začali mě obsazovat do rolí komediálních. Až *Amerika* to zase nastartovala jiným směrem.

Ve své profesi jste už dosáhl mistrovství. Cítíte i přesto potřebu se dál v oboru vzdělávat?

Určitě. Vůbec se neuzavírám před ničím a ke každému úkolu je potřeba přistoupit od nuly. Čím má člověk víc zkušeností, tím to naopak bývá i těžší. Pocit zodpovědnosti, že člověk nechce lidi zklamat, je výrazný. Když jsem byl mladý, říkal jsem si, když něco pokazím, jde se dál, ale tenhle pocit už léta nemám. Chodím se rád dívat i do Disku. Zajímá mě práce mladých lidí, jak se mění názor na divadlo. Snažím se číst Svět a divadlo, odebírám zprávy z Dillie. Když jedu ven, snažím se vidět nějaké představení.

Autorství v interpretačním herectví. Jaká je jeho míra, když pracuji na textu, který napsal někdo jiný?

Když je silná herecká osobnost, tak se do toho vždycky promítne. Když je to herec, který má co říct, tak bych řekl, že je to až spoluautor. Dokonce bych řekl, že je i povinnost herce sdělit postavu přes sebe, přes filtr svého myšlení.

Kde berete inspiraci pro práci?

Kdekoliv. Nemám auto, tak chodím pěšky. Koukám po lidech. Jak se chovají, jak jednají. A to mi určitě kolikrát vytane na mysl, když je potom potřeba.

Přestože jste říkal, že byste učít nechtěl, je něco, co byste jednoduše řekl či poradil mladému herci?

Už jsem to trochu říkal. Hlavně by si měl o té postavě, co dělá, něco myslet. Měl by se jí snažit co nejdřív porozumět. Samozřejmě v kontextu doby, ve které žije. Když se mu tohle podaří, pak záleží na něm a jeho schopnostech, jaký bude výsledek. Je taky důležité, aby uvažoval v rámci celku inscenace, aby dokázal do celé inscenace zapadnout, ale zároveň aby si zachoval svou vnitřní svobodu. Ta je strašně důležitá.

12. Postřehy k Mametovi (o vývrtce a emocích)

Nikdy bych si nepomyslel, že budu souhlasně a se zájmem pokyvvovat nad eseji Davida Mameta, kterého jsem z četby jeho her shledal jako nesympatického, cynického a svým způsobem se stále opakujícího autora, ačkoli jsem nemohl nikdy jeho hrám upřít postřeh, smysl pro charakter a pozorovatelský talent, a ve výsledku tedy i celkovou zábavnost. Nicméně jsem si pak jednoho dne z jakéhosi popudu začal listovat jeho eseji a nevybavuje se mi, kdy naposled mi nějaký současně světově uznávaný divadelník mluvil takovým způsobem z duše, jako právě Mamet. Jeho ironický, ale přitom láskyplný vztah k divadlu, který byl znatelný z každé stránky, mě nebývale bavil. Jeho uštěpačně poznámky, adresované na adresu všech a všeho, včetně gigantů jako byl Stanislavskij či Grotowski, působily nesmírně úlevně. Mimo to, když se vyjadřuje k práci dramatické a režijní, vyjadřuje se nejednou i k práci herecké. U dvou těchto jeho postřehů bych se rád zastavil a pokusil se je dát do kontextu s tím, co jsem sám během svého studia na KATaP poznal, lépe řečeno s tím, co jsem poznal a jak jsem si to vyložil.

12.1 Osudná vývrtka

V kapitole Osudná vývrtka nabádá Mamet k tomu, aby se příliš nenaléhalo na vnějškové řešení situací, aby výrazy nebyly dodávány prostřednictvím povrchových schémat a dovedností. Říká, že situace má tendenci se sama a dobře vyřešit bez našeho přispění, stačí si toho jen všimnout. Použil příměru z letectví...

„Průkopníci létání věděli, že vývrtka je osudná, protože ji ještě nikdy žádný pilot nepřežil. Jak se ovšem rozšiřovalo používání padáku, viděl často k zemi se snášejí pilot, že již neřízený stroj let vyrovnává-tedy že letadlo bez jakéhokoli zásahu někoho dalšího samo vybere vývrtku. Letce to vedlo k závěru, že pokud se poučí z přirozených reakcí letadla, je vývrtka zvládnutelná. Jinými slovy: že to není letadlo, ale pilot kdo způsobuje osudnou vývrtku.“⁶

Mamet s touto metaforou pracuje dál. Ve vztahu k celému procesu zkoušení inscenace, včetně práce světel, zvuků atd. Ponechejme si ji však jen pro ten účel, kdy zkouší pouze herec či jednající osoba. Já osobně věřím, že když je proces dobře nastaven, má tendenci se sám dotvářet a dokonce, i když není

⁶ Mamet, David, Divadlo, Praha, Svět a divadlo, 2012, s.22, ISBN 978-80-904474-3-1

na počátku dobře nastaven, má tendenci se zotavovat. Všiml jsem si toho jako aktér i jako vedoucí zkoušek či režisér. Situace se neomylně dokázala vést sama, stačilo jen dohlížet. Největší nástrahou je pro nás v těchto případech náš strach a naše ego. Pokusím se to vysvětlit.

Začnu u toho, co nás studenty trápí již značnou dobu, myslím studenty KATaP a tím je dialogické jednání. Mám teď na mysli okřídlenou větu: „Nechat se bejt“. Nechat se bejt a pouze si všímat. Představme si, že naše tělo je ono letadlo. Představujme si ho jako dokonalý stroj se všemi pohybovými, hlasovými a jinými artistními schopnostmi, které může mít. My víme, že když uděláme to či ono, když zataháme za tuhle páčku, stiskneme tenhle čudlík, tak nám náš stroj bude pracovat. Jsme si svých kvalit vědomi a dokážeme jimi oslňovat a různě s nimi zacházet. Jenomže, pak přijde vývrtka a my nevíme co. Tu se chytáme svých nejlepších dovedností, pouštíme alarm... nic, letadlo padá. Pilot, kterého máme kdesi v hlavě, zběsilé ťuká do všeho, co se namane, ale nic. Náš dokonalý stroj se zřítí. Panika nás ovládla a my jsme nebyli schopni se přesvědčit, že zachování klidu nás může zachránit. Přemohla nás víra v to, co máme naučené, naše ego. My přece víme, co funguje. Když nezabralo nic z toho, propadli jsme panice, a to je definitivní konec. Nebyli jsme ani na tolik duchapřítomní, abychom se katapultovali a náš pokus skončil. Jsme odvoláni z placu, byť, jak si neustále říkáme, že nic není špatně. Víme, že to špatně bylo a žádná konejšivá slova nás nepovzbudí, protože prostě víme, že to bylo mizerné.

Popsal jsem teď vlastně svůj proces, svoje pocity, nejen při dialogickém jednání, ale i na herecké, proces, kdy se mi nedaří a nejsem schopen se dostat dál.

Za zásadní pro celou tuto leteckou metaforu považuji okamžik, kdy se letec (chceme-li aktér) katapultuje. Letec si všimne, že se letadlo samo vyrovnává. Aktér dokáže nahlédnout sám na sebe zvenčí a dát si dialogickou odpověď, může najednou zareagovat na situaci, protože ji vidí v celku. Může si uvědomit chyby. Na rozdíl od letce se aktér může vrátit sám k sobě a vývrtku vybrat ještě v tu chvíli. Je to vlastně moment jakéhosi zklidnění či osvícení. Určitá forma zcizení, kdy z nového pohledu můžu popsat situaci, která probíhá.

Nejhorší je, alespoň co mě se týká, uvěřit, že to funguje a že se můžu svěřit této prozřetelnosti. Nechci ovšem nabádat k víře v samospasitelnost této nabídky, zklidnit se neznamena vypnout.

Mám pocit, že v režijní práci je to ještě složitější. Jako by člověk lítal ve více letadlech naráz. Inscenovat znamená řídit inscenaci jako celek, řídit herce a ještě sám sebe. Je těžké nepodléhat své ustálené představě, jež si nosím v hlavě a uvěřit, že to, co mi třeba teď herec nabízí, překonává moji představu. Přijmout fakt, že celá inscenace bude mít nakonec trochu jinou tvář, než jsem chtěl, (dokonce lepší). Máme-li u nás na katedře Hereckou propedeutiku na základě dialogického jednání, zajímalo by mě, zda by byla možná režie či dramaturgie na základě dialogického jednání. Myslím, že byla. Koneckonců, domnívám se, že režie dosti často trpí neduhy, kterým dialogické jednání učí předcházet.

12.2 Emoce

V další kapitole hovoří Mamet o hereckých emocích. Kapitola se jmenuje jednoduše - Emoce. Staví se negativně proti hereckému prožívání a předvádění svého vnitřně bohatého světa. Tvrdí, že herec má především jednat a ne se předvádět. Hercům vzkazuje toto:

„Nikoho nezajímá, co cítíte. Nikoho nezajímá, co cítí doktor, nikoho nezajímá, co cítí hasič, nikoho nezajímá, co cítí voják, nebo zubař. Čekáme, že udělají svou práci bez ohledu na to, co cítí, a že si svoje pocity nechají pro sebe.

A stejně tak nikoho nezajímá, co cítíte jako herec. Očekává se, že uděláte svou práci, to znamená, že přijdete na scénu a odříkáte repliky a odehrajete výstup tak, aby publikum pochopilo, o co ve hře jde.”⁷

Mamet je zde možná až příliš přísný, ale řekl bych, že je jeho náhled oprávněný. Řada herců hřeší na to, že se jaksí příliš prožívají. Bývají tudíž často neautentičtí i v osobním projevu. Emoce sama je vedlejší produkt jednání, ale sebeprožívání je nevkusné. Používají velká slova a široka gesta. Aby dali najevo, že to co se děje, je nevšední a veliké. Že jsou v takřka permanentním kontaktu s vesmírem. Nic proti tomu, koneckonců každá profese nese určitou deformaci, ale říkám si, že střídmost herci pomáhá. Ne, že by se měl upozadit nebo stát nevýrazným. Měl by se chovat stále tak, aby byl sám sebou, nedokresloval se. Aby dokázal sám sebe nahlédnout a aby ho jeho ambicí plný pilot nenavedl i s letadlem k zemi. Domnívám se, že pokud se herec naučí na svou profesi pohlížet tak, aby ji apriorně nebral jako „něco víc“, dokáže dohlédnout i v rámci profese dál. Dokáže ji porovnat s profesemi jiných, inspirovat se a duchovně se obohacovat.

⁷ Mamet, David, Divadlo, Praha, Svět a divadlo, 2012, s.28, ISBN 978-80-904474-3-1

U herectví autorského to dokonce považuji za nutný předpoklad. A protože osobně vnímám každé dobré herectví jako autorské, měl by to být předpoklad pro jakéhokoliv adepta herectví.

13. O vaření

V knize *Můj divadelní svět* píše režisér a divadelník Jan Schmid toto:

„Proces vaření (smažení, pečení, dušení, nejprve příprava, například zabití a odšupení ryby, mletí masa nebo zadělávání těsta, nakonec radost z hotového pokrmu a jeho snědení) je přenesen na jeviště. Na základě vytržené životní autenticity docílení autenticity divadelní. Proces vaření v jevištním kontextu za účasti diváků se stává rituálem, činností pradiovadelní.“⁸

V tomto konkrétním textu, který se jmenuje „Způsob myšlení a metoda“ píše Jan Schmid o tom, jak autentické praktické jednání nutí herce chovat se na jevišti přirozeně. Je to zřejmě postřeh z takzvaných Vánočních večerů, jejichž součástí je i to, že herci na jevišti připraví štědrovečerní večeři od zabití kapra až po jeho podávání. Naprosto konkrétní úkol, který zároveň nelze markýrovat, neboť by vedl ke znehodnocení pokrmu. Schmid dále ještě pokračuje:

„Pro herce je tu příležitost ke konkrétně smyslovému jednání, které předpokládá umět rozlišovat jednotlivé materiály, vidět je v souvislosti, učit se jejich kombinacím. Umět zacházet s různým materiálem hned v několika rovinách.“⁹

Herec tak má příležitost všimnout si velmi návodné metafory. Hledání souvislostí mezi prostým praktickým jednáním v realitě života a jevištním jednáním v realitě jeviště je pro něj bezmezně důležité a může mu přinést rozšíření jeho možností. Herecká chápavost a vnímavost, na kterou se často odvolávám, nesmí být omezena pouze na momenty zkoušení a představení. Schopnost propojovat a hledat souvislosti je pro herce, či divadelníka jeden z hlavních profesních i životních úkolů.

„Herecké prostředky se stávají graficky přehlednými, fixuje se smysl pro čas a prostor. Odtud především pěstování návyků samozřejmého bytí herecké osobnosti na jevišti v souvislosti s diváky, jeho prostá existence na jevišti, která má pro něj primární charakter a měla by se stát výchozím momentem další jeho tvořivé práce“¹⁰

Pokud jsem výše napsal, že herec musí propojovat a hledat souvislosti, byl bych nerad, aby vznikla představa herce, který zarputile hledá souvislosti v čemkoli

⁸ Schmid, Jan, *Můj divadelní svět*, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 2006, s. 14.

⁹ Schmid, Jan, *Můj divadelní svět*, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 2006, s. 15.

¹⁰ Schmid, Jan, *Můj divadelní svět*, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 2006, s. 15.

s čímkoli a ještě nad svými objevy obšírně přemýšlí a bádá. Hercova vnímavost by měla být neustálým zdravým dialogem mezi intuicí a rozumem. Nejspíš se nejedná o vlastnost, která je vždy stoprocentně vrozená, přesto si myslím, že ji lze rozvíjet a prohlubovat. Cesta k tomu možná vede tak, že má divadelník zájem a zkušenosti i mimo svůj obor, že dokáže dohlédnout dál, než za forbinu jeviště.

13.1. Jak uvařit představení

Nároky vaření lze vztáhnout i na proces vzniku inscenace samotné. Režisér, potažmo inscenátor, by měl před tím, než se pustí do díla, uvážit prostředky, kterými disponuje. Jak v kuchyni, tak v divadle může být na škodu, je-li těch prostředků příliš. Směsice dobrých koření se může ve výsledku stát nepoživatelným blafem a na rybu s knedlíkem zajisté také nemá každý apetit. Někdy je nejchutnější, když maso pouze nasolíme a okořeníme jedním patričným kořením.

Jednoduchost toho, že inscenace samotná a herecké výkony v ní by takzvaně neměly hrát všemi barvami, je v tomto ohledu samozřejmá.

Dá se zcela logicky namítnout, že naopak spousta objevů v gastronomii a v divadle a samozřejmě ve všech oborech vznikla nečekanou kombinací, něčím co nebylo podle "receptu". Většina těchto experimentů však plynula buď z náhody, nebo z nedostatku něčeho, nikoli z neomezené možnosti.

Inu...

Psal se rok 1756 a francouzský vévoda Richelieu porazil britské vojsko u Port Mahonu. Jeho šéfkuchař tehdy na oslavu vítězství připravil hostinu, na které se měla podávat i studená omáčka ze smetany a vajec. Smetana však v kuchyni v polním ležení došla, a tak ji šéfkuchař z nouze nahradil olejem. A bylo to: mahonézská (majonézská) omáčka byla na světě. Francouzům majonéza zachutnala a brzy se rozšířila do celého světa.¹¹

¹¹ <http://www.e-kniha.com/proc-a-jak-vznikla-majoneza-a-tatarska-omacka.html>

14. Bylo nebylo ve sladké Francii aneb tvorba ve skupině

V rámci předmětu Interpretace písničky s námi (studenty KATaP) profesor Přemysl Rut korepetoval písně ze sbírky Zpěvy sladké Francie. Písničky byly povětšinou příběhy. Příběhy z dávných dob, které, zachycené v písních, přežily až do dob dnešních. Pro staré příběhy mám slabost. Byl jsem již od dětských let fascinován romantickými příběhy Fanfána Tulipána či Tří mušketýrů. Písně mají samozřejmě schopnost probouzet, skrze hudbu, fantazii ještě bohatším způsobem než slova. Postupně mi začalo být líto zůstat pouze u písní. Začal jsem si pohrávat s myšlenkou poskládat písničky do příběhu, který by byl ohlasem, parodií a zároveň vzdáním úcty romantickým příběhům o švarných hrdinech, krásných ženách, zákeřných padouších a zvonících čepelích.

Vymýšlení příběhu začalo výběrem aktérů. Vytipoval jsem si okruh spolužáků, kteří se mi zdáli, že by měli pro práci tohoto druhu smysl. Poté, co se po domluvách vytvořil tým, ve kterém jsem byl já, Pavel Zajíček, Tereza Causidisová, Maryana Kozak a Tereza Koláčková, začal jsem dle jejich naturelu a odhadu toho, co by jim mohlo vyhovovat, vytvářet základní zápletku příběhu.

Chlípny stařec Maturín, kupec s bagetami a bývalý mordýř, který v dobách, kdy mordoval, přepadl kočár orleanského vévody. Ukradl z něj, mimo jiné i novorozeně (Marion), dceru vévody, s níž pojal úmysl, že až děvče vyroste, pojme ji za manželku a poté odhalí, jak se věci mají. Neboť děvče má na lýtku „mateřské“ tetování s vévodovým erbem. Vymyslí si historku o tom, že to byl právě on, kdo nebohé dítě vyrval ze spárů lotrů. Sňatkem s ní si pak vydobude moc a vliv. Jeho ďábelský plán ovšem dostane trhlinu v momentě, kdy se ve městě objeví nechtěně dezertující voják akvitánského pluku Filip Kellvoix, který se do oné dívky po náhodném setkání bezvýhradně zamiluje. (Ona jeho city opětuje). Filip tímto opouští svůj bývalý život, který byl plný milenek a náhodných známostí a plane zcela už jen pro Marion. Je ovšem pronásledován urputnou milenkou Geralldine, jejímž přičiněním se dostal na vojnu a která nehodlá dopustit, aby Filip patřil jiné. Prohnaná Geralldine se proto spolčí s Maturínem a upředou plán, jak mladý pár rozdělit. Ten vězí v tom, že Geralldine Filipa před Marion očerní. Tím, že zveřejní jeho minulost plnou milostných avantýr. Tvrdí, že každé ženě říkal, že ji miluje, což ovšem Marion udělá radost, neboť už od samotného Filipa ví, že dřív říkal každé ženě, že ji miluje a jí samotné, že se naopak vyznal jen prostým a láskyplným „MÁM TĚ

RÁD". Druhá fáze plánu spočívá v tom, že Maturín Marion řekne pravdu, že je jen otčímem a že k ní hoří láskou. Vše podpoří milostným vyznáním zahraným na pozoun. To skončí fiaskem, a tak Maturín dívku unese. Filip je však vystopuje, dojde na souboj a dívčino vysvobození. Nakonec se vyzradí i dívčín původ, a tak se Filipovi dostane pro záchranu Marion též všech poct a uznání, po kterých toužil Maturín, včetně ruky samotné princezny.

Tento jednoduchý příběh se stal východiskem pro scénář, na němž pracovali všichni. Každý totiž ručil za svojí postavu a podílel se velkou měrou na tom, jaká bude její finální podoba. Roli záludného Maturína dostal Pavel Zajíček, zákeřnou Geralldine Maryana Kozak, křehkou Marion Tereza Causidisová, já sám jsem si pak vzal na starost roli mladého vojáka a polepšeného proutníka Filipa, čímž jsem se podrobil dost nelehké zkoušce. Neboť být režisérem a zároveň jednou z hlavních figur je úkol zvláštní. Chci se vyhnout slovu obtížný, protože tato úloha v sobě nese pro i proti, o tom bude řeč ještě později.

Speciální úkol měla v představení Tereza Koláčková, která za piánem obstarávala hudební doprovod, zároveň však představení doprovázela svými autentickými zážitky z doby, kdy ve Francii pobývala a zaznamenala je deníkovou formou.

Prvním zásadním krokem bylo jasné stanovení žánru a jeho pochopení a skrze to i uchopení postav. Jak už je zmíněno výše - záměr byl vytvořit ohlas, laskavou parodii. Přiznávám, že v uvažování o tomto žánru, mám svůj osobní vzor v Jiřím Brdečkovi. Jeho scénáře se vyznačují přesností, absolutně pregnantním vystižením žánru. V případě Limonádového Joea Brdečka uváděl, že rodokapsy a westerny byly v dětství jeho oblíbenou a vyhledávanou literaturou. Jejich četbou v takto útlém věku si osvojil zákony žánru natolik, že byla nakonec jeho parodie více kovbojkou než originální kovbojka. Nebyla to ovšem, snad i díky tomu, že měl rodokapsy rád, parodie zesměšňující, či ponižující originál. Což je u parodie vždy vítanější. Brdečka byl v tomto ohledu puntičkář. Neodchýlit se od řádu, který má příběh přesně daný. Důslednost byla nakonec i jeden ze zdrojů komična v jeho dílech.

Naše inspirace byly zřejmé: starofrancouzské písně, dobrodružná literatura, filmy (zejména pak Fanfán Tulipán z roku 1952 režiséra Christiana-Jaque s Gerardem Philipem v hlavní roli). Bylo podstatné všimnout si především lehkosti, s jakou jsou tyto příběhy vypravovány. Ona lehkost je pro Francii příznačná. Ať už se týká literatury, filmu nebo, a to bylo obzvláště potřeba vzít v potaz, toho, jak

herci přistupují ke ztvárnění figur. Příslušné herectví je totiž pro stanovený žánr a látku klíčové. Nadhled a odstup a hra s tím, co postava ve svém omezení nabízí, je v tomto případě zdrojem tvořivé podstaty.

Na tomto místě bych rád zmínil *commedii dell' arte* a některé její principy, Pro určitý druh zkoušení je *commedia dell' arte* velmi inspirativní žánr. Některé její odkazy jsou směrem k dnešku platné a za určitých podmínek a okolností stále živé.

„Dvě základní charakteristiky commedie dell' arte jsou improvizace a pevné typy. Herci pracovali se synoptickou zápletkou, na jejímž základě improvizovali dialog i jednání...“¹²

Mám dojem, že i my jsme se v tomto případě na chvíli proměnili v jakousi italskou tlupu. S tím rozdílem, že vznikající improvizace jsme fixovali během zkoušení a pokoušeli se zachovávat jejich spontaneitu i během představení. Výhodou i nevýhodou byla jistě práce s typem. Jasná a zřetelná struktura postavy, o kterou se dalo opřít. Tato struktura byla však zároveň tím, o čem mohli herci pochybovat. Zda to vůbec bude fungovat a zda jednoduchost vyjádření nebude přílišná. Na rozdíl od herců *commedie dell' arte* neměl nikdo z nás zafixované ustálené postupy a svůj typ si musel teprve objevit. Poté s ním začít pracovat v jaksi uvolněnějším duchu. I vlivem těchto okolností se domnívám, že měla první představení kolísavou úroveň. Bylo potřeba najít správnou míru a tu si uchovat.

Fáze budování postav a obohacování scénáře o další prvky a motivy nebyla tedy v počátku úplně snadná. Propojovalo se zde totiž osobní s divadelním. A záměrem bylo propojit vše tak, aby byl rozdíl co nejméně patrný. Například Tereza Causidisová v roli Marion citovala básně, které Marion píše. Ve skutečnosti to ovšem byly básně, které napsala sama Tereza před několika lety, kdy zažívala obdobné pocity zamilovanosti, jako právě teď její figura. Šlo tedy o práci s několika úrovněmi.

Tereza hraje postavu v rámci žánru, Tereza v rámci budování své typové postavy užívá svých autentických zážitků, čímž se podněcuje to, aby její postava i přes schematicnost měla vnitřní obsah a zanícení. Tereza si evokuje své dřívější zážitky a vzpomínky k tomu, aby vdechla své postavě úplnost. Tereza, hraje-li

¹² Brockett, Oscar G., Dějiny divadla, Praha, Lidové noviny a Divadelní ústav, s. 176

Marion, je částečně jí i sama sebou. Je v tu chvíli rozkročena mezi Marion a Terezou. Typová postava Marion dává Tereze záštitu, aby se za své autentické verše o lásce nemusela stydět, naopak Tereza originalitou svých veršů a postřehem, který je autorsky vlastní jen jí (byť v době vzniku veršů možná v trochu neotesané podobě) posouvá Marion mimo obvyklé schéma.

Bylo nutné neustále dohlížet na čistotu práce herců a neustále zmiňovat, že se hraje s typem, protože jakákoli odchylka od tohoto způsobu hraní vedla k tomu, že se věc přestávala vést. Zvláště Maryana Kozak měla v počátečních fázích sklon věc příliš psychologizovat. Docházelo logicky ke ztrátě tempa a napětí, což podráždilo nohy i spoluhráčům. Je zvláštní, že přímočará jednoduchost bývá někdy to nejtěžší, k čemu se člověk na jevišti odhodlá.

Přehnané a nesprávně užitě psychologizování (a to teď nemyslím jen na herectví a divadlo) je obrovská past. Člověk začne mít pocit, že aby něco zdokonalil, musí se upřemýšlet. Herec, potažmo divadelník, musí přemýšlet ve smyslu určité jasnosti v rámci skutečné chvíle, která se právě nyní odehrává a ne se pokoušet, aby se odehrávala jinak, či nějak vykreslit to, jak se odehrává. Je vlastně zvláštní, jak tato upřímná snaha a pokus o poctivost vyznívá nakonec falešně.

Jan Schmid ve své knize *Můj divadelní svět* v kapitole *myšlení a improvizace* píše toto: *„Příliš myslet není důležité ani při improvizaci, protože je to většinou na úkor paměti, paměti smyslů, paměti těla. Že to člověku zapaluje, čili určitá zdravotnost rozumu a důvtip se předpokládá, ale důležitější je dobře vidět a slyšet a opírat se přitom o věci, jejich hmotnost, tvar, výraz. To nevyžaduje žádné úvahy (to by bylo příliš předčasné), ale vnímavost, to a to je třeba si rychle zapamatovat a teprve dál s tím zacházet a reagovat.“*¹³

Zhruba tímto způsobem probíhalo „vybarvování“ postav u všech aktérů. Hned v úvodu celé hry všichni herci nastoupili na jeviště a divákům se začali svěřovat, co je na zvoleném tématu Francie a jejich příběhů nejvíce zajímá, či jakou s ním mají zkušenost. Dále pak rozvíjejí své postavy během hry dle toho, co na začátku zmínili.

Zde se také dostal ke slovu autorský potenciál každého jednoho aktéra. Bylo záměrem, aby základní stavební materiál každého vycházel z toho, v čem je mu nejlépe a v čem je jeho největší autorské „forte“. V případě Pavla Zajíčka psaný

¹³ Schmid, Jan, *Můj divadelní svět*, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 2006, s. 176

a mluvený projev, textový humor a přesnost vyjadřování. U Terezy Causidisové smysl pro poezii, který však nepostrádá nadhled a vtip. U Maryany Kozak temperament a sklon k velkému jevištnímu gestu. U Terezy Kolářkové už z podstaty jejího úkolu v celé hře přesné hudební cítění a autentická poetičnost jejich deníkových záznamů z Francie.

Myslím, že jeden z nejdůležitějších úkolů režiséra je najít cestu, na které se herec a postava mohou nejlépe potkat. Najít téma, které má herec a postava společné. V případě autorského projektu je samozřejmě věc značně usnadněná do té míry, že herec se sám podílí i na tvorbě textu. I tak musí ale být režisér pozorný a dělat vše proto, aby herec s postavou šli spolu a ne proti sobě.

Mám často také dojem, že se obecně chápe špatně pojem „protiúkol“. Někteří režiséři dají herci úlohu, která je proti jeho nátuře a snaží se ho dostat do polohy jiné nátuře. Myslím, že to je začátek konce a k naplnění nikdy nemůže dojít, neboť osobnost nelze měnit, zvláště ne skrze divadelní představení. Dle mého něco jako protiúkol neexistuje. Existuje jen obsazení herce do role, v níž na něj nejsme zvyklí. Pokud herec chápe postavu, dokáže ji naplnit a vtisknout jí to co je třeba svou bytostí. Tím, jaký je sám, nikoli tím, že by sám sebe pokřivoval v rámci postavy. Dobře napsaná či nastavená role má už ve svém textu skryté své poslání. Pokud je herec otevřený a vnímavý, rozkryje toto poslání a nabídne zcela novou a originální podobu figury. My se poté obdivujeme tomu, jak tento herec dokázal nečekaně zahrát roli, kterou bychom nečekali, že zahraje. Stojí však za tím jen hercovo pochopení a naše nechápavost. Naše překvapení, že člověk prostě má víc, než jeden rozměr.

Režisér ovšem musí v herci tuto vnímavost podněcovat a moudře ho vést k onomu pochopení textu. Je to jen spolupráce. Společné rozklíčování, společné poznání. Věřím, že právě v této spolupráci se posléze rodí velké jevištní výkony.

V pokročilejší fázi zkoušení se dostavily momenty, které, dá se říct, odpovídaly i mé ideální představě o průběhu zkoušení. Představení se totiž začne stavět samo. Bez toho, aby moje režiséřská vůle musela úřadovat. Představení se vlastně začne odvíjet dle mé představy, bez toho abych musel svou představu násilně uplatňovat. O něčem podobném píše ve své knize *Pohyblivý bod* i Peter Brook, ale o tom bude řeč ještě později. Je to v procesu zkoušení vlastně takový bod zlomu, kdy, pokud má člověk štěstí, se věci sepnou a začnou dávat smysl.

Pokud ovšem k tomu, aby vše seplo, má vůbec dojít, je potřeba přednastavení. V případě *commedie dell' arte* na to dohlížel corago, řekněme principál skupiny.

*„K jeho funkci patřilo vysvětlit vztahy mezi postavami, vyjasnit děj, vypočítat lazzi a obstarat potřebné rekvizity. I když není jasné, jestli se hry vlastně zkoušely, dbalo se na to, aby každý herec měl jasno, co se od něho očekává.“*¹⁴

Herec by měl mít jasno. V momentě, kdy jasno má, začne pracovat směrem pro věc a úkolem režiséra je už si jenom vybírat z toho s čím herec přijde. Jakmile odpadne fáze vysvětlování, je z poloviny vyhráno.

Dalším úkolem bylo vyladit všechny tyto autorské přístupy tak, aby si vzájemně nepřekážely. Aby byly organickou součástí jednoho celku. Zde se opět musím vrátit k tomu, že bylo podstatné a důležité správně pochopit žánr, neboť v momentě, kdy k tomu došlo, pochopil každý z aktérů i to, jakým způsobem svůj autorský potenciál využít v rámci daného celku. Bylo třeba skupinu správně vyladit či spíše naladit, aby stejně cítila a chápala, kam věc směřuje a jak může vypadat výsledná podoba představení. Upřímně říkám, že si nedovedu představit, že bych tehdy na něčem takovém mohl pracovat ve skupině, která by se neskládala z lidí, kteří jsou zároveň mými přáteli. Souhru, která byla myslím si právě pro toto představení vrcholně důležitá, nebylo potřeba dosazovat uměle, evokovat ji, ale byla přítomná jako přirozená výchozí platforma a bylo jen potřeba ji vyživovat, nezdusit, což se může stát poměrně snadno. U všech zúčastněných byla zatelná chuť hrát divadlo, ne pro myšlenku, ne pro exhibici, ne pro umělecké sebeuspokojení, ale pro divadlo samo.

Osobně vyznávám a vnímám jako potentnější a živější to divadlo, které vzniká z potřeby a ne z kalkulu (ačkoli jsem si vědom, že ne vše vždy může u divadla vznikat pouze z potřeby). Je v tom něco naivního a dětského, ovšem něco přirozeného a lidského. Je v tom něco, co v sobě má jako základní složku každý člověk políbený divadelní múzou -předstoupit před lidi a bavit je. Bavit je bez nároku na výsledek, bez nároku na to určovat, co si mají myslet. Myslím, že tato potřeba je v divadle stejně nutná jako hlas a pohyb, protože teprve ona propůjčuje smysl tomu, co se na jevišti děje. Nese v sobě radost, která je přenosná, nakažlivá, a dokáže se přenést na diváka. Ten pak sleduje představení a prostě se mu poddává. Vše dohromady pak přináší herci uspokojení,

¹⁴ Brockett, Oscar G., Dějiny divadla, Praha, Lidové noviny a Divadelní ústav, s. 179

ne však uspokojení ega, ale uspokojení, které vzniká u hry, sportu, zkrátka u činnosti, která nás baví.

Těžko si dokážu představit, že by právě představení *Bylo nebylo ve sladké Francii* prošlo bez prvku radosti ze společné tvorby. Oporu jsme nacházeli zejména ve společném odevzdání se hře. Vědomí, s čím si hrajeme a v rámci možností vynalézavost, s jakou si hrajeme. Kdyby cokoli z toho scházelo, a nutno říct, že během prvních repríz ne vždy k naplnění došlo, vyznělo by představení hloupě, bezúčelně, neopodstatněně, vulgárně.

Snažím se vycházet při vedení herců z toho, že v si můžou dovolit prakticky všechno, jen o tom nesmí pochybovat. Jedině strach z trapnosti může trapnost vyvolat. Jakýkoli vtip, i ten nejhloupější, může projít, pokud není doprovázen strachem z nepřijetí. Herec tak může podřezávat větev sám sobě i svým spoluhráčům. A opět podotýkám, že herec si dovolí jednat bez zábran zejména ve skupině, kde existuje souhra, kde se cítí bezpečně. Myslím, že v tom byla největší síla takzvaných malých scén vznikajících v šedesátých letech. Neexistoval tam ostych. Člověk si mohl „zpívat“ bezstarostně jako doma ve sprše. A ve sprše, jak víme, zpíváme všichni nejlépe.

Z toho vyplývá další podstatný úkol režiséra. Pokusit se vytvořit zdravé a tvůrčí prostředí, které dá hercům pocit svobody a jistoty. Prostředí, kde nic nebude špatně a kde nakonec herec sám bude docházet k poznání, co je pro danou věc dobré a jaká je ta nejvhodnější míra pro to, co dělá.

S vedením herce je to jako s výchovou dítěte. Musí být vedený, ale přesto se cítit svobodný.

Jaroslav Vostrý ve své knize *Režie je umění* cituje Angela Ingegneriho v souvislosti s tím, jak se postupně vyvíjela úloha moderní režie. *„Divácký dojem ale stejně záleží především na hercích: když se podle Ingegneriho - soustředí na své jednání a jejich řeč je lahodná a zvučná, ale přitom stručně a jasně rozvíjí zápletku a směřuje k očekávanému a vytouženému rozuzlení, potom mohou jistě mluvit i dlouze, dovedou-li to, a i kdyby mluvil převážně jeden jediný, nikdy posluchače nepřesytí, neustále se líbí a poutá, a když herci odejdou, zanechají za sebou příjemné pocity a uspokojení“*

(konec Ingegneriho citace. K tomu, aby herci tyto nároky plnili, musí je corago vést. Na co se přitom musí podle Ingegneriho především soustředit, vyplývá

*z důrazu, který v citované pasáži klade na jednání v souvislosti s rozvíjením zápletky.*¹⁵

Považuji to skutečně za klíčový úkol. Dbát při vedení herců na rozvíjení celku. Nespouštět ze zřetele fakt, že herec nemusí ani při dlouhém výstupu nudit, pokud to, co činí, je pořád v souladu se spádem a pokračování celé hry. Způsob, jakým to činí, je do značné míry dán jeho vnímavostí. Na vnímavost už může mít vliv sám režisér. Tím, jakým způsobem herce vede a jak v něm vnímavost podněcuje.

¹⁵ Vostrý, Jaroslav, Režie je umění, Praha, AMU, 2001, s. 34, ISBN 80-85883-93-7

15. „Chtěl bych žít v poustevně, ale ta by měla stát na jevišti.“ aneb o vlastnostech herce.

15.1 Zastavení s Malým princem

Toto je výrok francouzského romantika Françoise René Chateaubrianda, na který jsem narazil při četbě knihy německého psychologa Mathiase Junga *Malý princ v nás*. U této knihy bych se rád zastavil. Je to vlastně psychologický rozbor *Malého prince* Antoina de Saint Exupéryho. Jung se věnuje v různých kapitolách různým typům lidí, které malý princ potkává na své cestě po planetách. Král, opilec, lampář, bussinessman, domýšlivec...A právě domýšlivec je pro nás z hlediska sledování hereckého či divadelního tématu nejzajímavějším zastavením. Domýšlivec nebo marnivec, záleží na překladu, je zde karikaturou určitého typu. Jedná se tedy spíše o vykreslení určité vlastnosti. Posílení jejich obrysů je tu poněkud přehnané, aby bylo zřejmé, co má sdělovat. Jedná se o zcela vyprázdněnou bytost, která žije jen pro to, aby byla obdivována, bez závislosti na tom, zda je vůbec objektivní důvod ji za něco obdivovat. On jako důvod k obdivování vidí sebe samého, ve všech ohledech nejlepšího na planetě. Koneckonců žije na planetě sám, tak nemá příliš srovnání.

*„A heleďme, přichází nějaký obdivovatel!“ zvolal z dálky domýšlivec, jakmile Malého prince spatřil. Domýšlivci totiž vidí ve všech lidech obdivovatele.“*¹⁶

Domýšlivec více méně reprezentuje temnou stránku herecké profese. Možnost toho, co by nastalo v případě upozadění vlastní, zdravé, sebereflektující osobnosti. Řekl bych, že umělci divadelního světa se ve značné míře rekrutují z osob citově založených, kteří tíhnou k proměnám nálad a k hysterii. Dá se říct, že tyto vlastnosti jsou do značné míry satelitem samotného talentu, neboť herecký talent si bez citového založení člověka nelze téměř představit. Jde však hlavně o to, nakolik dokáže ten který jedinec se svými předpoklady k dobrému i špatnému pracovat. Nakolik si sám uvědomí, že překračuje určitou hranici, za kterou už není nic, než naprostá prázdnota. Je to vlastně otázka sebevědomí, ovšem v důsledném smyslu toho slova. Vědomost sebe samého. Lidé s nízkým, či žádným sebevědomím, řekl bych „sebe-nevědomím“, mají tendenci si sami sebe utvářet z vnějšku, jsou prakticky závislí na reakci okolí, neboť bez té by absolutně nevěděli, co si mají o sobě myslet či jací mají být. Je logické, že takový člověk vyhledává především obdiv, neboť je lepší si o sobě myslet, že

¹⁶ Saint-Exupery, Antoin de, *Malý princ*, Praha, Albatros, 1994, s.46

jsem skvělý, než že nestojím za nic. Proto je lepší vidět v každém obdivovatele, bez ohledu na okolnosti.

„Obdivovat se znamená uznat, že jsem člověkem nejkrásnějším, nejlépe oblečeným, nejbohatším a nejinteligentnějším na planetě.“

„Ale vždyť jsi na planetě sám!“

„Udělej mi tu radost, a přesto se mi obdivuj!“

*Obdivuji se ti,“ řekl Malý princ a pokrčil trochu rameny. „Ale jak tě to může zajímat?“*¹⁷

Jung se opírá právě o tento dialog z Malého prince a píše:

*„To je právě ta otázka. Proč, když jsem ovládán marnivostí, považuji za tak bezměrně důležité, aby mě lidé obdivovali? Je očividné, že v této chorobné marnivosti kladu vlastní centrum mimo sebe.“*¹⁸

Osobně se domnívám, že právě tady se také rodí to, co se obecně nazývá přetvářkou. Z přetvářky jsou přece herci často obviňováni veřejností. Myslím si, že tento dojem může vzniknout pouze tehdy, kdy ten či ten herec má své „centrum mimo sebe“. Není totiž přesvědčivý. Mám osobní zkušenost, že čím „lepší“ herec (rozumí se, čím více je přesvědčivý ve své práci), tím „normálnější“ je to člověk v osobním kontaktu (rozumí se, nejedná afektovaně, ale přirozeně). Tato přímá úměra je dle mého způsobena právě tím, kde má dotyčný/dotyčná své centrum. Popřípadě nakolik s ním v tu chvíli pracuje, jak se mu vzdaluje nebo přibližuje.

Míra sebepoznání je určující, neboť správné sebe-objevení, respektive objevení a pojmenování svých vlastních, třeba i negativních vlastností, vede k tomu, že s nimi dokážu zacházet a užít je i v pozitivním ohledu. Mathias Jung rozvádí ve své knize myšlenku německého psychologa Fritze Riemanna.

Marnivost je koneckonců - udržuje-li se ve zdravých mezích -produktivní silou, která nás pohání k co nejlepším výkonům. Bez špetky marnivosti bychom zašli v bídě. Marnivec a hysterik totiž, jak zdůrazňuje Riemann, má rád riziko, je podnikavý, je vždy ochotný přiklonit se k něčemu novému. Je tvárný, čilý, často plane a strhuje, je životný a spontánní, rád improvizuje a rád zkusí něco nového... Uvádí vše v pohyb, otřásá tradicemi a zastaralými, ztuhlými dogmaty,

¹⁷ Saint-Exupéry, Antoin de, Malý princ, Praha, Albatros, 1994 s. 46)

¹⁸ Jung, Mathias, Malý princ v nás, Praha, Portál, 2008, s.40, ISBN 978-80-262-0529-6

*má v sobě cosi nutkavě sugestivního, velký šarm, který dokáže vědomě používat... Tak může v životě směle spatřovat jedno velké pestré dobrodružství. Smysl života je pro něj v tom, aby žil, co možná bohatě, intenzivně a plně.*¹⁹

Nejsou snad všechny tyto vlastnosti jednoznačně vybavením pro dobrého divadelníka, či herce?

15.2 Lukavského pohled na hereckou osobnost

Dosud jsme sledovali hercovi charakterové vlastnosti. Možnosti jejich projevů a možnosti toho, jak jimi může moudře i nemoudře nakládat. Radovan Lukavský ve své knize *Být nebo nebýt* uvažuje:

„Tajemství herecké osobnosti je tedy někde v souhrnu uměleckých schopností, životních a uměleckých zkušeností a charakterových vlastností. Z jejich vzájemné součinnosti vzniká především každé hercovo dílo. Péče o dílo začíná tedy péčí o všechny jeho podmínky a předpoklady. Víme, že při vytváření postav i osobní hercovy vlastnosti hrají svou roli. Kladné vlastnosti znamenají mít z čeho ubírat. Nedostatky znamenají nemít z čeho přidat.

Sebevýchova je v tomto smyslu pro herce nejen lidskou, ale i uměleckou povinností. Ukládá mu ji etika jeho povolání.“²⁰

Sebevýchova herce! Této sebevýchovy se jen velmi těžko dosahuje bez vědomí sebe sama. Nemám-li vědomí sebe sama, nevím, co vychovávat. Mohu maximálně vytvářet svůj vnější obraz, který však neobstojí, má-li se proměnit například v rámci jiné úlohy. Tady pravděpodobně vznikají tragédie věčných princů a princezen. Neschopnost věrohodně opustit pracně vystavěnou vnější stěnu. Pokud tvořím z centra, tedy z podstaty, může být má podstata jakkoli zasažená hysterií a jinými uměleckými neduhy.

„Citová pružnost, kterou herec jistě potřebuje, je v podstatě schopnost vcítit se do postavení druhého člověka, cítit jako on, soucítit s ním. Jedním ze základních předpokladů herectví není tedy citová labilita, ale soucítění, schopnost pochopit druhého člověka.“²¹

¹⁹ Jung, Mathias, *Malý princ v nás*, Praha, Portál, 2008, s.42, ISBN 978-80-262-0529-6

²⁰ Lukavský, Radovan, *Být nebo nebýt*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s.132

²¹ Lukavský, Radovan, *Být nebo nebýt*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 132

Nemůžu ovšem samozřejmě pochopit druhého, pokud nechápu sám sebe a pokud sám sebe považuji za někoho jiného, než kým jsem. Znovu se tím otevírá téma vědomí sebe sama a znovu tu vyvstává schopnost empatické imaginace. Je ovšem nutné říct, že není nic těžšího, než sám sebe najít. Uvědomit si své místo, svou sílu i slabost. Dost možná je hledání sebe sama a neustálé polemizování o sobě nekončící cestou. Přesto je právě toto neustálé nalézání sebe sama tou nejlepší možnou cestou. I tak si ale myslím, že je člověk sám sobě tou nejlepší branou k ostatním lidem. Třebaže jsme k sobě velmi kritičtí, dokážeme si odpouštět lépe, než ostatním, protože si takzvaně rozumíme, respektive známe motivace svého jednání a víme, že v onom kritickém momentu, kdy jsme učinili nějaké, byť kontroverzní rozhodnutí, jsme měli dojem, že není jiného východiska. S odstupem vidíme, že východisek bylo víc, jen jsme měli zakrytý výhled. U jiných sice vidíme další východiska v momentě jejich rozhodování, ale připuštěním vlastní omylnosti a především schopností podívat se na svět jejich optikou, získáváme pokoru a rozbouráváme tím svůj vlastní obraz toho nejkrásnějšího a nejinteligentnějšího na celé planetě. Znovu tak v sobě rozšiřujeme empatickou imaginaci.

Možná se pak trochu zmírní naše průraznost a intenzita, věřím však, že se dostaví větší duševní šířka, která je pro divadlo tolik důležitá. Řekl bych, že to je zřejmě důvod, proč nejlepší herci dokážou s minimem prostředků a bez nějaké větší vnější fyzické proměny hrát přesvědčivě širokou škálu postav a témat.

Lukavský píše o takzvaném hraní „pod sebe“ a „nad sebe“. Pod sebe, pokud jsem na určité mravní a duševní úrovni hraju postavy hloupé, zlé, vychytralé, podlézavé... Nad sebe postavy hrdinské, kladné a veškeré, které přesahují moji úroveň. Není divu, že pod sebe se hraje vždy lépe, neboť jít ze schodů je přece jen lehčí.

Sám Lukavský o tom píše takto:

„Tvůrčí schopnosti a mravní vlastnosti ve šťastném spojení mohou vytvořit uměleckou osobnost. Jen ten rozsah osobnosti, který herec má může propůjčit postavě, kterou hraje. V tomto smyslu může herec vytvářet „osobnosti jen na své úrovni a od sebe dolů, ale nevytvoří na scéně „osobnost“ větší, než je sám.“

22

²² Lukavský, Radovan, Být nebo nebýt, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s.133

Záhy ovšem Lukavský píše, že je nemožné brát to jen z tohoto úhlu pohledu, protože, kdo by potom hrál všechny ty postavy, které jsou „nad“. Píše tedy dál: *„Hrajeme tedy a musíme hrát „od sebe nahoru“. Ale to, co nás zvedá „nad nás“ je především sama role, velké činy, které bychom sami sotva dokázali, slova a myšlenky, které bychom sami nevymysleli. Stačí totiž, jestliže činy věrohodně zobrazíme, a myšlenkám natolik rozumíme, že je můžeme věrohodně vyslovit.“*

23

V jednom rozhovoru, který jsem vedl s panem režisérem Ladislavem Smočkem, mi na mojí otázku co je podle něj u herce nejdůležitější, odpověděl: aby herec svojí roli chápal. Pochopení však nelze, myslím si, dosáhnout bez pokory, sebevědomí a zkrocené marnivosti. Proto mi zastávka Malého prince na domýšlivcově planetě přišla tak důležitá.

Marnivost a domýšlivost je totiž velice zálužná. Ne vždy má totiž podobu okázalosti, bohatství a rozkoše. Člověk může být velice marnivý a domýšlivý v utrpení, bolesti, problémech a starostech. Jsou to pochopitelně situace, které vás na první pohled nenapadne spojit s marnivostí, či domýšlivostí. Ale dost často slyšíme, že někdo tvrdí, že ta hrůza, která se mi děje, se neděje nikomu jinému, proč si Bůh vybral zrovna mě, takové starosti, jako já mám svým přítelem/přítečkyní nemá nikdo jiný...proč zrovna já! Je to tak trochu volání po obdivu za naši statečnost, že to všechno tak zvládneme... Nemusím si totiž užívat jen vrchol, ale i to, že jsem na dně. Rozdíl tu není. Je však potřeba brát vše s rezervou, neboť každý si občas povzdychne nad tím, jak ho něco trápí...A každý někdy potřebuje špetku obdivu a motivace. Je zkrátka na nás, abychom odhadli, kdy ještě podněcujeme svoji tvořivost a kdy už mlátíme prázdnou slámu...

15.3 Dodatek

Byl jsem přítomný přijímacímu řízení, jako přisedící z řad studentů. Bylo tam jedno děvče, které nešlo přehlédnout a svým způsobem zaujalo na první pohled. Bylo i talentované. Na první pohled bylo patrné, že je to člověk, který si libuje v citové okázalosti. Během pohovoru dokázala popsat všechny své starosti s matkou, přítelem, s odmítáním okolí, když zastává nekonvenční postoje v rámci herecké branže (jakože se například nesvlékne, kdykoli si režisér poručí). Veškerá svá tvrzení podporovala dramatickou vráskou na čele. Bylo naprosto

²³ Lukavský, Radovan, Být nebo nebýt, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s.134

jasné, že si buduje svojí osobnost mimo sebe a horlivě na ni ukazuje, aby ji náhodou někdo nepřehlédl. Nemůže být snad jiný důvod k tomu, proč tohle vše naráz vykládat úplně cizím lidem. Na druhou stranu nutno říct, že vším, jak tato dívka jednala, zároveň dokládala svůj talent a potenciál. Zůstával však ve vzduchu viset dotaz, zda je schopná přenést se přes svůj zjevný afekt. I z toho důvodu nakonec přijata nebyla. Upřímně se však musím přiznat, že by mě pedagogicky zajímalo, zda by byla schopná najít samu sebe, a pokud ano, kudy a jak by ta cesta vedla. Případně, co by ji pomohlo v hledání... Člověk totiž takové lidi rád pozoruje, aby se sám mohl skrze ně učit, případně zpochybňovat své nezpochybnitelné názory. Potvrzuje se, že z hlediska učení bývá nejlepší to, co vyvolává otázky.

16. V půlnoční hodině

16.1 Od beztvarého tušení dál

*„Když se dám do práce na nějaké hře, začínám s hlubokým beztvarým tušením, které se podobá vůni, barvě nebo stínu. Je základem mé práce, mé role, je to moje příprava na zkoušení ať dělám jakoukoli hru. Tohle tušení bez tvaru je můj vztah k té hře. Je to mé přesvědčení, že tu hru dnes musím dělat.“*²⁴

Já bych ještě do výčtu Brookových beztvarých tušení dodal melodii či ozvěnu melodie. Jednou jsem zaslechl, snad z radia, jakousi folkovou úpravu známé koledy V půlnoční hodině. Byla zpívána bez obvyklých vánočních doplňků, jako jsou zvonečky, rolničky, dětský sbor a podobně. Byla zpívána pouze za doprovodu kytary, zobcové flétny a zpíval ji jen jeden mužský hlas (tuším, že patřil Jarku Nohavicovi). Dlouho předtím jsem si říkal, že by se mi líbilo udělat nějaké vánoční představení, ale až tehdy, při poslechu adaptace známé koledy mě napadlo, jak by mělo vypadat. Mělo by se podobat právě té písničce. Zhmotnit se ve své jednoduchosti, sdělení i dojímavosti.

*V půlnoční hodině anděl se zjevuje
radostnou novinu pastýřům zvěstuje
nebes Pán naplnil sliby své zajisté
Kristus se narodil z matičky přechisté*

Chtěl jsem, aby představení promlouvalo stejně, jako slova koledy a aby veškeré prostředky použité k tomu byly stejně prosté jako doprovod zobcové flétny a kytary. Aby onu radost nad narozeným spasitelem nerozhlásovaly nebeské horny a pozouny, ale aby ji přinesla jen prostě řečená slova, zaštitěná především chutí a přesvědčením těch, kteří je vyslovují.

Největším štěstím, kterého se může režisér dočkat, je stav, kdy má inscenace nakonec stejnou vůni, jakou mělo ono beztvaré tušení. Je sice možné, že se bude během zkoušení měnit její podoba, nikdy by ale neměla ztratit svou duši. Mám na mysli právě onu první inspiraci, prvotní beztvaré tušení, ze kterého postupně vycházejí podoby situací a postav.

Při dialogickém jednání často asistenti říkají, že je potřeba si něčeho všimnout, momentu, gesta, intonace. Pokud je člověk dostatečně vnímavý, všimne si toho

²⁴ Brook, Peter, Pohyblivý bod, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 15

momentu a dokáže s ním pracovat dál, rozvíjet jej tak, že navazující jednání neztrácí svěžest prvotního nápadu.

S beztvarym tušením, či prvotním nápadem, který je vyvolá, je to stejné. Jako když surfař chytí dobrou vlnu a nespadnout z ní je nadále jeho jediným cílem. Hraje tu však roli odhad, která vlna za to stojí a která ne.

Představení V půlnoční hodinu bylo také prvním představením, na kterém jsem pracoval, aniž bych v něm hrál. Byla to má první čistě režijní zkušenost. V tomto ohledu to byla pro mě nevýhoda, protože co jsem nestačil vypracovat během zkoušek, už jsem během představení nemohl ovlivnit. Když jsem totiž zároveň i účinkující, nechávám si vždy některá místa „nedopracovaná“ s tím, že přítomný okamžik dokoná kouzlo. Tento postoj ovšem mohu skutečně dovolit jen sám k sobě. Tedy aspoň takto otevřeně, neboť i do inscenace se dají zakomponovat místa, která budou z jisté části dílem náhody, ale herec na ně musí být velmi dobře připraven.

Podle mého názoru herec potřebuje jistotu. Musí cítit, že jako režisér víte, o tom nesmí pochybovat. A pokud působíte dojmem, že nevíte, musí být herec přesvědčen, že je to pouze jakýsi motivující trik, který ho nabádá k větší aktivitě. Myslím si, že režisér by měl být zkrátka vrcholně empatický a mít dobrý odhad na lidi. Tušit, co na koho platí a vážit, jak ke komu přistoupit. Na druhou stranu by mu měl herec aspoň z počátku nechat dostatečný prostor k tomu, aby ho přesvědčil. Nebýt odmítavý hned na první zkoušce.

Musím se přiznat, že jsem se ještě před několika lety domníval, že stačí být vlídný, otevřený a demokratický. Myslel jsem si, že takový přístup by měl být v zásadě přijímán se spokojeností a příznivým ohlasem. Že tak není nikomu omezována tvůrčí svoboda.

Ne, že bych si tento názor docela upravil a nevěřil výše zmíněným zásadám jako funkčnímu principu. Je ale nezbytné nespoléhat jen na něj. Být obezřetný a především připravený. Herec totiž velice dobře pozná, cítíte-li nervozitu. Ta se přirozeně přenáší i na něj. A nervózní herec začne být nespokojený a začnou se v něm probouzet obranné mechanismy. Stejně jako obligátní situace, kdy se dítě na něco ptá svého rodiče. Pokud není rodič schopen uspokojivě otázku vysvětlit, protáhne dítě obličej a uraženě řekne: Takže to nevíš! Je na vás našťvané, protože na vás spoléhalo a vy jste ho v tom svým způsobem zradil.

Peter Brook v pohyblivém bodu píše:

*„Neuspokojivou alternativou je takový režisér, který udělá sluhu sám ze sebe, stane se koordinátorem skupiny herců a omezí se na návrhy, připomínky a povzbuzování.“*²⁵

Považuji za velkou výzvu najít způsob vedení herecké skupiny, který je dostatečně důrazný, ale zároveň dostatečně slušný. Je to dle mého ovšem stav, který se dostaví až po dlouhé době praxe. Během zkoušení „Půlnoční hodiny“ mě několikrát napadlo, co dělá režiséra režisérem. Jaký mám být, abych ostatním v této pozici vyhovoval a bylo možno mě tak přijímat. Jaký nárok splnit a jak se chovat. Brook definuje režiséra takto:

*„Režisérem se stanete tak, že se za něj prohlásíte a přesvědčíte ostatní, že je to pravda.“*²⁶

Je to sice obecné tvrzení a žádný návod nedává, ale přece jen říká to podstatné. Režisér musí být přesvědčivý. Musí z něj být cítit, že to, co dělá, nedělá náhodou. Musí z něj vyzařovat nakažlivé zaujetí. Přesvědčivost by samozřejmě měla jít ruku v ruce se schopností něco prosadit.

Nicméně přesvědčivost je jen základní předpoklad a může vytvořit první dojem, který je samozřejmě důležitý. Pokud během prvního setkání dokážu ostatní strhnout pro to, že je dobré dělat takové a takové představení, mám z části vyhráno. Pak ovšem nastává chvíle, kdy je potřeba první dojem potvrdit, a to už je záležitost poněkud náročnější. Divadlo je, jak už bylo několikrát výše zmíněno, vysoce emotivní prostředí, a dokonce i v případě, kdy se na něm podílí lidé stejně naladěni. I od lidí, kteří za normálních okolností nemají tendenci podléhat svým emocím, si divadlo přesto po nějaké době začne žádat svou „emoční daň“. Je to zkrátka prostředí sociální a socializující. Může tedy i v lidech, kteří se normálně neprojeví dramaticky dramatickosti vyvolat. Sociální kontakt je přitom naprosto potřebnou a nepostradatelnou složkou divadla.

Ivan Vyskočil v knize Nedivadlo říká:

„Vždycky mi říkali: člověče, proč neděláš divadlo jednoho herce, vždyť ty si na to vlastně stačíš, proč k tomu máš ještě ty ostatní, kteří ti víceméně pomáhají, případně překážejí, vždyť ty jsi natolik nesociální, že je velice často překryješ, proč to neděláš sám? Protože divadlo jakožto hru nikdo sám dělat nemůže.“

²⁵ Brook, Peter, Pohyblivý bod, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 17

²⁶ Brook, Peter, Pohyblivý bod, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 25

*A jestli jsem nesociální, jestli nejsem pro souhru ještě dostatečně v kondici, pak dělám divadlo, protože si to uvědomuju. Protože divadlo člověka socializuje, může socializovat.*²⁷

Když se nad těmito slovy zamyslíme, nabízí se otázka, zda divadlo prostě jen nepřitahuje lidi, kteří jsou řekněme společensky nestandardní. Exhibicionisty, kteří vnímají divadlo jako prostředek ventilace své přebytečné energie. Nebo introverty, kteří naopak divadlo vnímají jako cestu k otevřenosti. Rozhodně můžeme říct, že divadlo v průměru láká lidi, kteří jsou svým způsobem zvláštní.

Zodpovědností režiséra, či vedoucího herecké skupiny je mezi těmito zvláštními lidmi vyvolat tu správnou „chemii“ najít mezi nimi hlubší téma, než je pouze téma inscenace. Sportovní hantýrkou řečeno dobře „poskládat sestavu“.

16.2 O Souhře

Samozřejmě, že s chemií bezprostředně souvisí souhra. Partnerství a vzájemné napojení je snad nejzásadnější pilíř divadla, přinejmenším toho, které se mi líbí a které bych sám rád dělal.

*„Cesta k partnerství, souhře, spoluhráčství je nutně vývoj k osobní suverenitě, k samostatnosti, nezávislosti. To je stav, kdy se předem nebojíte trapnosti, nemáte strach, že se shodíte, že jste předem blběj a že to před druhým nemusíte skrývat, musíte se stylizovat a přiznat, co jste.*²⁸

Divadelní prostředí často hřeší na to, že v něm partnerství tohoto druhu chybí. Hřeší na lidské vlastnosti, jako je závist, strach, podezíravost. Domnívám se, že právě v souborech, kde tato souhra chybí, vznikají pozdější herecká traumata (viz. například podkapitola Jedna příhoda „z oblasti“). Opět nastupuje síla individuality a způsob, jakým se s těmito negativními vlivy dokáže poměřit. Ovšem, ať se s tím dokáže poměřit tak nebo tak, vzniká v něm nedůvěra a neochota být zcela otevřený.

O několik řádků výš jsem mezi výčtem neduhů divadelního prostředí jmenoval strach. Strach je snad neduhem vůbec největším. Strach může způsobit zase jenom strach a prostředí, kde se lidé bojí projevit se, jak to sami cítí, je naprosto neslučitelné s principem dobrého divadla.

²⁷ Rut, Přemysl, Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha, Český spisovatel, 1996, s. 342

²⁸ Rut, Přemysl, Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha, Český spisovatel, 1996, s.131

Declan Donnellan má ve své knize *Herec a jeho cíl* věnovanou strachu celou jednu kapitolu v které se mimo jiné píše:

*„Nic v divadelní praxi nepohlí více energie, než odstraňování následků Strachu a Strach je bez sebemenší výjimky destruktivní. Čím více strach kradmo ovládá zkušebnu, tím víc trpí práce. Strach ztěžuje možnost nesouhlasit. Strach vytváří rovný dílem falešný konsensus i nesváry.“*²⁹

Hned v začátku jsem psal o divadelním neduhu, který se proměnil v jeho orgán. To, o čem Donnellan píše, spadá do této kategorie. Ve světle Donnellanových slov si ovšem přeju, aby strach orgánem nebyl, aby byl pouze nemocí, která se dá léčit a odstraňovat. Nejlepší pracovní skupinou je skupina, ve které není potřeba se na nic ohlížet, kde je největší předností zkoušení samo a jeho neomezenost. Jak již bylo řečeno v kapitole o herecké intimitě: herec může i banální věc proměnit ve věc zajímavou, ovšem jen v případě, pokud se nestydí, pokud nemá strach.

Hodí se sem má osobní zkušenost z dialogického jednání. Nejvíce výtek jsem dostával od asistentů v momentě, když mě na place přepadl strach. Jakýmsi pudem sebezáchovy jsem v těchto případech začal lovit v takzvaně naučených postupech. Ono to tak nějak prošlo, nikdy mi nevyčítali málo intenzity, nebo energie. Co ovšem v těchto případech scházelo, byl vnitřní obsah a originalita. Jedině, když má člověk strach, spoléhá se na to, co jakžtakž projde. Toto byl ovšem strach vnitřní. Přemíra respektu k situaci zkoušení, která mě paralyzovala, nikoli strach z vnějších vlivů, či prostředí. Prakticky je ale jedno, odkud strach přijde. Zda si ho s sebou neseme nebo nám je někým vsugerován. Z této úvahy vyplývá jedna věc: To, co nazýváme v divadle šarží, může vznikat ne z pohodlnosti, ale i ze strachu. Pokud se tedy někdy divíme, jak ten či ten herec zahrál zdánlivě nad své možnosti, možná jenom člověk, který s ním pracoval, dokázal odbourat jeho strach. Dokázal být dostatečně empatický a pomohl dotyčnému překonat rámec obav, které měl.

To vše je něco, čemu jsem se během své režie „Půlnoční hodiny“ snažil vyhnout. Chtěl jsem, aby představení stálo na vzájemné souhře, podobně jako v případech předchozích představení. Každé zkoušce předcházely pohybové a ladící tréninky, aby se skupina na sebe více navázala. Potkali se tu sice většinou opět studenti KATaP, ovšem tentokrát nebyli tak samozřejmě homogenní skupinou, jako

²⁹ Donnellan, Declan, *Herec a jeho cíl*, Praha, Brkola, 2007, s.40

v případě předchozích představení. Zároveň k nim také přibyli dva studenti KALDu a dvě muzikantky, které neměly s DAMU vůbec nic společného. Bylo tedy potřeba z těchto lidí vytvořit co nejsvižněji tým, který si rozumí a který je schopen rozehrávat společné situace s myšlením v rámci celého kolektivu.

Tyto pohybově-ladící tréninky (pod vedením Michaely Raisové) měly velký podíl na budování celkové atmosféry ve skupině.

Zkoušky jsem se snažil vést tak, aby herci měli pocit, že představení je i jejich zodpovědností (a nemělo by jít pouze o pocit). Dotazoval jsem se jich, co o tom, či tom soudí, jaký je jejich pohled na věc a kde se sami cítí špatně. Snažil jsem se, aby podíl jejich autorství nespočíval pouze v textu hry (sami si totiž do značné míry tvořili monology i dialogy), ale aby i jejich osobní starost o věc jako o celek byl dostatečná. Aby i nápad, který třeba zůstal ve výsledku nevyužit, měl možnost být vysloven. Pokoušel jsem se o pozici spoluhráče, nikoli šéfa. Ovšem spoluhráče, který ví, co dělá (viz Brook).

*„Pokud jsem šéf, který jich používá jen jako oleandru, není to hra. Hra začíná až tehdy, kdy se účast těch druhých zvětšuje a narůstá s poznáním. Ale není to jen poznání intelektuální, je to poznání prožitkové, emocionální.“*³⁰

Snažím se při jakékoli práci držet lidového hesla: Víc hlav, víc ví. Nesmím sice nikdy zapomínat na své „prvotní tušení“ (neboť to se může v mnoha myšlenkách a tezích snadno rozpustit), ale zároveň dát ostatním možnost se hry zúčastnit. Tím tak i sám sebe posunout. Poznání druhých je totiž i mým poznáním, a pokud se zkoušení neodchýlí od smyslu hry jako takové, není nic lepšího, než poznávat skrze hru.

Stejně jako v předchozích případech, i zde jsem tedy vsadil především na souhru a kolektivní pojetí představení. Opět jsem vsadil na jednoduché východisko, které se postupně zkoušením obohacovalo.

Děj „Půlnoční hodiny“ byl velice jednoduchý, stejně jako v případě Bylo, nebylo ve sladké Francii, snad bych řekl ještě jednodušší.

Ondřej jde na půlnoční mši, aby zde dívka Báře vyjádřil své city k ní. Během mše ožijí postavičky z Betléma a vánoční příběh narození spasitele se propojí s příběhem obou mladých lidí.

³⁰ Rut, Přemysl, Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha, Český spisovatel, 1996, s. 132

Vzhledem k velikosti skupiny bylo tentokrát zkoušení náročnější. I tak si troufám tvrdit, že vzniklo poměrně svébytné a originální představení, jehož největší přednost byla v souhře. Samozřejmě tam, kde byla jeho přednost, byla i slabina. V momentě, kdy z jakéhokoli důvodu nebyli herci na sebe napojení, představení šlo dolů, ztrácelo švih a bylo jen řadou více či méně povedeně odříkaných situací. Dá se ale opět říct, že s přibývajícimi reprízami se představení ustálilo a výkyvy přestaly být obvyklé. Příznivý byl i divácký ohlas. Nemůžu říct, že by mě nepotěšily recenze, které v souvislosti s „Půlnoční hodinou vyšly“. Jedna kratičká se objevila na internetovém portálu i-divadlo.cz a napsal ji Jana Koula a jedna obsáhlejší v podání Zdenky Hořčicové, která vyšla v časopisu Hybris. Ne snad pro to, že chválí, ale že zohledňuje to, co bych rád divadlu a svým divadelním pokusům rád vtiskl. Pro mě je i potvrzením, že stopa, po které jdu, nevede úplně mimo cestu, kterou chci. Z obou si zde dovolím citovat:

„Vánoční lahůdka, síť vtipů zjevných i jemných tak hustá, že snadno některý přehlédnete. Radost ze hry tak intenzivní, že se musíte radovat též. Ale také něžné pohlazení, tiché citlivější tóny. Děkuji.“³¹

„Jednoznačně pozitivní je fakt, že se scéna divadla DISK otevřela i dalším katedrám. Na příkladu KATaPu jsme dostali příležitost vidět, jaké jiné tendence se v českém divadle objevují. A kde jinde by si studenti měli funkčnost těchto principů testovat, než právě na scéně pro tento účel stvořené? Posluchači KATaP dokázali, že na jejich katedře se líhnou zajímavé nápady, které rozhodně stojí za to, aby se mohly ukázat v prostoru jim jinak nepříliš otevřeném. A především jejich přístup k inscenování a nadšení, s nímž se do hry pouštějí, je pro diváka výjimečně osvěžující.“³²

³¹ <http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-disk/v-pulnocni-hodinu>

³² Hořčicová, Zdeňka, Hybris, Starý příběh v novém kabátě, 2015, č. 22, s.21

16.3 Dodatek

Pár minut „Půlnoční hodiny“ s Josefem Somrem.

V představení zněl z reproduktorů hlas kněze. Dovolil jsem si pro tuto roli oslovit pana Josefa Somra, protože jsem vždy obdivoval jeho jevištní, filmovou a v neposlední řadě rozhlasovou práci. J. Somr je herec v tom nejklassičtějším pojetí, nicméně jeden z opravdových mistrů tohoto oboru. Byl jsem zvědav, zda mimo samu vzrušující zkušenost vést ho jako režisér (byť jen na pár minut v rozhlasovém studiu), bude možné i něco pozoruhodného vyzorovat stran jeho práce. Překvapující byla jeho empatie vůči dané úloze. Byl schopen neuvěřitelně přesně reagovat na poznámky, které mu člověk dal a více méně hned napoprvé naplnit to, oč byl požádán, a to i přes můj dojem, že jsem kladl své připomínky ne zcela zřetelně. Zkrátka velmi rychle vystihl ducha věci, na které se, třebaže malou měrou, podílel.

17. Závěr před závěrem

Rád bych začal otázkou a opravdu to nemyslím jako otázku řečnickou: Co jsem to vlastně napsal??? Psal jsem o svém dětství, intimně v hereckém projevu, o divadelních neduzích, o svých inscenacích, o domýšlivcích, o Jiřím Lábusovi, o souhře, o náhodě, o sportu, o radosti ze hry, o tom, že divadlo by se nemělo brát tak vážně a přece trochu mělo... Sumarizoval jsem vlastně své divadelní postřehy do uměleckého postoje. Snažil jsem se skrze vlastní (malou) zkušenost nastínit možnost vnímání divadla.

Pokud mě po mém příchodu na DAMU něco zarazilo, byl to určité třídění divadla. Rozdělení na různá odvětví a žánry a přehlížení obecné podstaty, která je vlastní všemu. Nedokázal jsem to tehdy pojmenovat, ale pocit nesouladu jsem cítil zcela zřetelně. Jakoby různé větve jednoho stromu nevěděly, že vyrůstají z jednoho kmene. Je to sice metafora otřepaná, ale celkem přesná pro tuhle situaci. Bez společného vědomí lze jen těžko jít do hloubky. Několikrát jsem ve své práci zmínil, že by divadelník měl mít přehled. Tohle je jeden z důvodů. Větší přehled mu dá i větší otevřenost vůči tomu, co dělají ostatní, neboť dokáže ve dvou různých věcech najít společnou podstatu. Pokud ji najde, dokáže lépe pochopit přednosti i problémy věci, nad kterou uvažuje, nebo hodnotí. Myslím, že takový přístup je v pravém slova smyslu autorský.

„Autorství není jenom věc umělecké tvorby. Je to věc postoje k životu. K vlastní existenci i existenci ostatních.“ ³³

Mám pocit, že moje práce je především úvahou, zamýšlením se nad divadlem, tak jak jsem ho měl možnost dosud poznat. Je to tak, jak už napovídá název především Přemýšlení v/o divadle, tedy přemýšlení o divadle a přemýšlení v něm.

Jan Schmid v knize Epištoly v kapitolkách píše:

„Když jsem byl malý, oživoval jsem polínka (či jiné předměty) a hrál jsem si s nimi (jen tak sám pro sebe) divadlo. Byl jsem hercem, zároveň autorem i režisérem a také divákem. Při tom všem jsem to byl jenom já sám a čím vášnivěji jsem si hrál, tím méně jsem si to uvědomoval.“ ³⁴

³³ Rut, Přemysl, Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha, Český spisovatel, 1996, s. 133

³⁴ Schmid, Jan, Epištoly v kapitolkách, Praha, Kant a Aula, 2012, s. 43, ISBN 978-80-7437-087-8 (KANT), ISBN 978-80-86751-15-3 (Aula)

Být hercem, autorem i režisérem. Být všemi třemi, přestože oficiálně na plakátě zastávám funkci jen jednoho z nich. Tuším, že dětská vlastnost hry, o které Jan Schmid píše na příkladu polínek, byla kdysi v dětství vlastní většině lidí. Postupem času se však každý začal „specializovat“ jen na něco a o tom ostatním nechal rozhodovat druhé. Nejde o to, že by herec měl zasahovat režisérovi do práce a do koncepce, jde o to, aby neztrácel povědomí o celku a aby se nezříkal své účasti na celku. Připomeňme, co ve výše uvedeném rozhovoru říká Jiří Lábus:

„Je taky důležité, aby uvažoval v rámci celku inscenace, aby dokázal do celé inscenace zapadnout, ale zároveň aby si zachoval svou vnitřní svobodu.“

Několikrát jsem během textu opravil slovo herec, nebo režisér na slovo divadelník. Pojmenovávám tak právě toho člověka, který přemýšlí za hranice svého oboru, případně svého podílu na dané věci. Jan Schmid v již výše citované „Kapitolce“ pokračuje takto:

„Je to rozdvojenost v naprosté jednotě (žádná schizofrenie), protože sami sebe taháme takzvaně za vlastní nitky (ale občas at' nás zpětně přitahuje i polínko). A vědět, že za ně občas tahá někdo jiný, třeba imaginárně. Talent nezpochybňuji, ale velké nároky kladu na osobní stránky herce, který umí být při věci (ve věci) i nad věcí, sám ví a chápe, co lépe v této konkrétní chvíli vypovídá, ale zároveň musí umět připustit, že i přináší věci, které ho samotného přesahují.“

35

Ano, je to vlastně forma životní hravosti, nikoli patologická rozdvojenost, jak píše Schmid. Být ve věci přítomen naplno a přitom se na ní podívat s nadhledu. Proto jsem se také mimo jiné tolik vymezoval proti hereckým emocím. Neboť, kde je příliš vážně míněných emocí, ztrácí se nadhled. Sám se občas mohutně rozčílím. Zároveň si už během prvních vteřin svého rozčílení uvědomím jeho neadekvátnost nebo směšnost. Záhy se stane, že vyprsknu smíchy. Občas si říkám, že mě nikdo nemá rád a že mi nic nepřeje, zároveň se však nemůžu v duchu nasmát představě sebe, jak na zádech nesu celou zeměkouli. Nadhled a odstup není výrazem neangažovanosti nebo nezájmu, jako spíše prohloubeným zájmem, který nám ukazuje i odvrácenou stranu věci, o kterou se zajímáme.

³⁵ Schmid, Jan, Epištoly v kapitolkách, Praha, Kant a Aula, 2012, s. 43, ISBN 978-80-7437-087-8 (KANT), ISBN 978-80-86751-15-3 (Aula)

Chcete-li, jiný úhel pohledu na ni. Je vždy dobré pro herce, režiséra, divadelníka-
člověka přemýšlet v/o...

18. Závěr

Touto prací jsem se pokusil shrnout svůj způsob uvažování o divadle. Pokusil jsem se nastínit možnost přístupu, kdy divadelník není pouze „v“ divadle, ale zároveň o něm i přemýšlí a pokouší se v rámci svých možností reflektovat svoje dosavadní poznatky a dělat z nich závěry, které potom zase vrací do praxe, ve které je ověřuje.

Práci jsem nakonec nazval Přemýšlení v/o divadle, neboť tento název asi nejlépe shrnoval její obsah a zároveň předznamenává její volnější, ne zcela vědecký styl. Chtěl jsem upozornit na několik atributů, jež mně osobně připadají naprosto samozřejmé, ale jež bývají, vzhledem k širokému pojetí divadla dnes, často opomíjeny. Mám na mysli společnou podstatu, společný výchozí bod, který by měl být jakémukoli typu divadla vlastní. Ohradil jsem se proti přílišnému komplikování věcí (například v kapitole o intimitě), zkusil jsem naopak nabídnout jako možnost přímočarost a jednoduchost, která ale musí být opřena o naprostý „zápal“ herce-divadelníka.

V této práci se odráží nejen můj postoj divadelní, ale i životní. V dnešním světě, který je přeplněný řadou možností, teorií, nabídek (které jsou často falešné, zavádějící a zmatečné), ve světě, který v současné době marně hledá názorovou jednotu a politickou stabilitu, se snažím objevit něco, co je vlastní komukoli a co překračuje rámec názoru, skupinové příslušnosti, politického přesvědčení... Jsem sice součástí světa, nemohu se od něj distancovat a ani jej popřít. Mohu ho však snad pomocí nadhledu lépe pochopit. A v/o divadle přemýšlím zrovna tak.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Brook, Peter,** Pohyblivý bod, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 1996
- Broocket, Oscar G.,** Dějiny divadla, Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999
- Donnellan, Declan,** Herec a jeho cíl, Praha, Brkola, 2007
- Jung, Mathias,** Malý princ v nás, Praha, Portál, 2008
- Kolektiv autorů,** Klauzury DAMU 2014, Praha, nakladatelství AMU, 2014
- Lukavský, Radovan,** Být nebo nebýt, Státní pedagogické nakladatelství, 1981
- Mamet, David,** Divadlo, Praha, Svět a divadlo, 2012
- Rostand, Edmond,** Cyrano z Bergeracu, Praha, Artur, 2009
- Rostand Edmond/František Hrubín,** Cyrano z Bergeracu (Fragment překladu), 1971
- Rut, Přemysl,** Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha, Český spisovatel, 1996
- Saint-Exupéry, Antoin de,** Malý princ, Praha, Albatros, 1994
- Schmid, Jan,** Epištoly v kapitolkách, Praha, Kant a Aula, 2012
- Schmid, Jan,** Můj divadelní svět, Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 2006
- Vostrý, Jaroslav,** Režie je umění, Praha, nakladatelství AMU, 2001

Periodika

Časopis Hybris, číslo 22, leden 2015