

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HERECKÁ POSTAVA V ROZDÍLNÝCH ŽÁNRECH

David Kozák

Vedoucí práce: MgA. Jan Nebeský

Oponent práce: doc. Tomáš

Töpfer

Datum obhajoby: 18. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

HERECKÁ POSTAVA V ROZDÍLNÝCH ŽÁNRECH

David Kozák

Supervisor: MgA. Jan Nebeský

Opponent: doc. Tomáš Töpfer

Date of Defence: 18. 9. 2019

Academic Degree: MgA.

Prague, 2019

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych na tomto místě poděkoval pedagogům, s kterými jsem se na škole setkal a kteří mne po celou dobu studia vedli. Rád bych poděkoval Petře Špalkové a Ladislavu Mrkvičkovi, neboť to byli oni, s kým jsme jako studenti trávili nejvíce času v hlavním předmětu herectví. Dále bych chtěl poděkovat vedoucím našeho ročníku, prof. Darje Ulrychové a Janu Nebeskému, za všechny dovednosti a zkušenosti, které nám za ty čtyři roky předali. Zvláštní poděkování patří Danielu Špinarovi, s kterým jsme strávili pouze jeden rok, ale považuji ho za dobrého pedagoga a chtěl bych říct, že práce s ním byla inspirativní. Závěrem bych chtěl poděkovat všem mým blízkým, již se mnou měli trpělivost zejména v zátěžových ročnících v prvních letech na DAMU. A samozřejmě děkuji svým rodičům, že mě vždy podporovali.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

Herecká postava v rozdílných žánrech

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

V Praze dne.....

Podpis diplomanta.....

Upozornění

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

Evidenční list

Abstrakt

Práce popisuje vývoj přemýšlení mladého člověka, který nastoupil na DAMU jako absolutní amatér a diletant, člověka, který před studiem o divadle téměř nic nevěděl a s divadlem či dramatickým kroužkem neměl žádnou zkušenost. K umění ho vedla pouze intuice a touha být uměleckému prostředí blíž. Mapuje a analyzuje první kroky začínajícího herce při tvorbě charakterů a hereckých postav v rámci rozdílných žánrů a zkoumá, co se děje s jeho vlastní identitou. V práci jsou předloženy konkrétní zážitky a zkušenosti, a to převážně z posledního roku studia, kdy jsme pracovali na jednotlivých absolventských inscenacích.

Klíčová slova: žánr, charakter, identita, psychický blok, překážky, absolventské inscenace, křeč, herec v souboru, kostým, scéna

Abstract

This thesis describes reflecting of the young person, who came at DAMU as absolute amateur and diletant, the person, who did not have any knowledge about theatre and did not have any experience in drama class. He was lead by his intuition and passion to be closer to the artistic environment. He analyses his first steps as beginner in case of creating the character in different genres and inspect what is happening with his own indentity. In the thesis are showed concrete experience and practise mostly in the final year of the studies, when he worked on a particular absolvent plays.

Obsah

Předmluva

Úvod

Část první:

1. Herecká postava
2. Charakteristika divadelních žánrů
3. Překážky a jejich překonávání
 - A. nežádoucí svalové napětí
 - B. pozornost

Část druhá:

4. Absolventské inscenace v Disku
 - A. Běsi
 - B. Törless
 - C. Žranice
 - D. Šepoty a výkřiky

Závěr

Seznam použité literatury

Předmluva

Podstatným faktem je, že profese herectví není pro mne největším smyslem života a nejdůležitější prioritou. V určité fázi mého života jsem se rozhodl zaměřit svoji pozornost trochu odlišným směrem. A to na hudbu. Nastalo období, kdy jsem pečlivě zvažoval své další směřování a vážně přemýšlel o herectví jako o reálné možnosti zvolit si jej jako své povolání. Nicméně ke konci svého dospívání jsem dospěl k názoru, že pokud se chci něčemu plodně věnovat, musím to dělat naplno a zcela se na to koncentrovat. Muzika tedy zvítězila – i když to bylo hodně vyrovnané. Je jasné, že v průběhu života přicházejí příležitosti různého druhu, a proto se svého vystudovaného oboru nezříkám, to by bylo myslím i zbytečné ochuzení, vždy se k němu budu rád vracet.

Chtěl jsem tento fakt zmínit, poněvadž bych rád přiblížil, z jakého úhlu jsem celé čtyři roky studium vnímal. Zejména jako cosi velmi obohacujícího a inspirativního, cosi, co zcela změnilo můj životní standard a mělo zásadní vliv v posledních čtyřech letech. Ale jako všechno, i tato fáze měla své klady a zápory. Hlavním konfliktem těch let byl střet mezi touhou skládat a hrát písničky a pak je zpívat na koncertech a mezitím následovat studovaný obor. Když jsem nastoupil do školy, započaly dva intenzivní zatěžkávací ročníky, které měly prověřit naši vytrvalost a skutečný zájem o studium. To vyžadovalo spoustu energie a investovaného času. Musel jsem se škole věnovat naplno, jinak to ani nešlo, studium je poměrně dost náročné. A tak jsem v průběhu studia byl porůznu rozkročen mezi těmito dvěma světy a naplno nebyl součástí ani jednoho. Když mi nebylo dobře v jednom, utekl jsem do druhého.

Dalším faktorem, který významně ovlivnil můj způsob nazírání na toto povolání, je, že divadlo je prostředí, ve kterém dochází k silnému tření a jiskření mezi senzibilními lidmi, se kterými člověk tráví mnoho času, vyrůstá

s nimi a formuje svou osobnost. Jako v každé společnosti dochází i zde k mnoha nedorozuměním a nepochopením – jen se zvýšenou intenzitou. Je zde cítit tlak, který plyne většinou z vědomí, že konkurence je velká a herců je hodně. Tento fakt nahrává silnému individualismu a snaze prodírat se k cíli za pomoci tzv. ostrých loktů. To s sebou ale přináší i svou stinnou stránku: pocity oddělenosti od celku, pochybnosti o sobě, vyčerpanost z neustálého boje s konkurencí. I já jsem takovým myšlenkám někdy podlehl. V takovém prostředí je těžké se jim ubránit, obzvláště, když se člověk hledá. Byly to bouřlivé časy, kdy se člověk potýká také se svými slabostmi a je vystavován zátěžovým situacím. Nic ale nakonec není tak horké, jak se to uvaří, a v celkovém součtu to pro mne byly zkušenosti velmi obohacující a cenné. Abych se identifikoval sám se sebou, musel jsem si ujasnit, kterým směrem má životní cesta povede. A v této atmosféře, kterou jsem zde nastínil, jsem byl všemu, co v této práci uvádím, přítomen.

Úvod

V této diplomové práci se chci zaměřit na tvorbu herecké postavy v rozdílných divadelních žánrech a jelikož bych chtěl být komplexní a podat svědectví o tom, jak takový vývoj postavy probíhá a co s ním souvisí, budu se zabírat i dalšími aspekty, které zrod postavy doprovázejí. Za takové aspekty považuji okolnosti a události, které nevyhnutelně podmiňují hercovu cestu za postavou a jsou nedílnou součástí divadelního prostředí a inscenačního procesu. Pro představu se jedná o vztah herce k sobě, o vztah herce k postavě, o jeho vztah k hereckým partnerům a režisérovi, dále je důležité být pozorný a přítomný. Některá tato témata budou zahrnuta do větších kapitol a zbylým věnuji jednu samostatnou kapitolu s názvem Překážky a jejich překonávání.

Nyní s odstupem času si uvědomuji, jak všechny okolnosti, které jsem kolem sebe ve studentském životě měl, přímo či nepřímo ovlivňovali výsledky mé práce. Začínám si uvědomovat, do jaké míry je člověk schopen (po určitém stupni vyvrátní) vzít věci do svých rukou a některé tyto věci sám změnit a nebyť nečinným pozorovatelem, listem ve větru, který se nechá unášet dle aktuálního počasí a čekat, jak to všechno dopadne. Teď, když se na to dívám s jistým nadhledem, kterého jsem dosáhl díky časovému odstupu od ukončení studia, chápu, že vytváření živné půdy pro kreativitu a koncentraci určitými psychologicko-očistnými postupy a technikami je podobně, ne-li stejně důležité jako samotné tvoření přímo na zkoušce a na jevišti. To je také důvodem, proč jsem si vytkl za cíl být v této práci o něco komplexnější a nezaměřit se jen na samotnou tvorbu postavy ale i na to, na co by měl herec dbát ve svém životě od okamžiku, kdy je mu role přidělena,

aby pak ve chvíli konfrontace s postavou, se situací, s režisérem a v neposlední řadě s hereckými partnery dosáhl příjemného uvolnění a stavu svobodné tvořivosti. Na co by si měl dát pozor, pokud narazí na nějaké své individuální překážky.

Tuto práci si rozdělím na dvě hlavní části. V části první, teoretické, se pokusím stanovit jednotlivé pojmy související s touto problematikou. Tedy s tím, co herecká postava vůbec znamená, co je to charakter postavy a jak lze rozdělit divadelní žánry. Dotknu se souvisejících témat jako je koncentrace, přítomnost a svoboda na jevišti, svalová křeč a nepoddajnost lidského těla, poněvadž jsou nedílnou součástí v celého procesu a osobně jsem se s nimi setkal.

V části druhé bych rád pohovořil o svých vlastních zkušenostech, a to především z období posledního ročníku na DAMU, kdy jsme si již prakticky vyzkoušeli plnohodnotný chod divadla v provozu. Měli jsme možnost nazkoušet čtyři divadelní hry. První byli Běsi podle románové předlohy (*F. M. Dostojevskij: Běsi* – N. Závodský). Dalším představením byla dramaturgie románové prvotiny z pera rakouského spisovatele Roberta Musila o mladém chovanci Törlessovi (*R. Musil – Törless* – O. Štefaňák). Dle obecného názoru nejpovedenější inscenací byl náš třetí pokus. Jednalo se o ryze autorské představení, které bylo inspirováno textem Ministryně výživy od Egona Bondyho a filmem Velká Žranice od Marca Ferreriho (*A. Skala, K. Krbcová – Žranice*). Poslední hrou byly Šepoty a výkřiky jako autorské zpracování filmové povídky (*I. Bergman – Šepoty a výkřiky* – N. Závodský).

Je nutné poukázat na fakt, že tato práce bude mít značný individuální charakter a bude se týkat zejména mé osoby, na které budu uvádět příklady

z praxe. I když se budu snažit o zachování objektivitu, z podstaty věci se nemůžu vyhnout vlastním názorům a subjektivnímu vnímání obzvlášť při tak citlivé záležitosti, jako je niterná práce s vnitřním životem postav, která chtě nechtě vyžaduje dávku obnažení se před světem, před tvůrčím týmem, a i před sebou samým. Na druhou stranu mi mé vlastní zkušenosti budou nejlepším opěrným bodem při psaní diplomové práce.

Část první

1. Herecká postava

Nejprve bych se pokusil nastínit, co vlastně znamená herecká postava. Z psychologického hlediska můžeme říct, že člověka tvoří především jeho charakter.

„Charakter původně znamenalo pečeť, přeneseně výrazný znak, podle kterého lze něco rozeznat. V našem pojetí rozumíme charakterem povahové jádro osobnosti a komplexní soubor kladných i záporných individuálních zvláštností, které jsou pro člověka příznačné a vtiskují ráz celému jeho chování. Tyto vlastnosti vyjadřují chování, prožívání a vztah člověka k sobě samému, ke společnosti, k práci, vystihují i zvláštnosti jeho vůle. Když je dostatečně známe, můžeme s určitou pravděpodobností předvídat chování člověka. Každá charakterová vlastnost je totiž vždy i tendencí vykonat za určitých podmínek určitý čin, skutek.“ [1]

[1] <http://rudolfkohoutek.blog.cz/0812/osobnost-a-charakter>

Citovaný odstavec vystihuje, co dělá člověka člověkem. Co ho činí jedinečným a odlišným. Svými činy a svým chováním nevyhnutelně prokazuje svou povahu, a to v každé chvíli svého života. Z obrovské části je ovlivněn tím, jak byl od raného věku tvarován svým okolím, a především svým rodinným zázemím. V pokročilém stádiu vývoje a uvědomění sebe sama je možné svůj charakter do jisté míry měnit, zdokonalovat za pomoci seberegulace a sebeřízení. Existuje také mnoho opačných případů, kdy se pozitivní vlastnosti vlivem špatných zkušeností, nebo právě špatných dispozic

z výchovy z charakteru vytrácejí. Ve své úplné podstatě a v samém jádru ale zůstává u většiny lidí stejný, nebo je v něm alespoň patrná kontinuita.

S tímto náhledem pro nás bude daleko snazší pochopit, co je to herecká postava – smyšlený člověk nebo bytost (popřípadě inspirovaný předobrazem lidí ze současnosti, či historie), vyskytující se v divadelních textech a hrách, zpravidla vytvořených autorem – dramatikem, jenž je přivedl k životu za pomoci své fantazie. Na papíře ale zdaleka není postava patrná ve všech svých detailech a ještě není konečná. Existuje pouze v abstraktní rovině. Toto je chvíle, kdy na řadu přichází herec. Zde začíná jeho práce, je na něm, aby vdechl předloze život, vybudoval nové já a postavu ztělesnil.

Existují různé žánry divadelních inscenací a podle toho, v jakém zrovna pracujeme, se také bude lišit přístup k roli a míra složitosti a hloubky dané postavy, respektive jejího charakteru. Vezměme si dva krajní případy. Například role zloděje v grotesce bude mnohem zjednodušenější a bude vyjádřena spíše zkratkovitými, údernými a snadno srozumitelnými prostředky. Jako kdybychom na papír nakreslili karikaturu, která je charakteristická pro své výrazné kontury, a právě ty se snažíme divákovi ukázat. Ukazujeme ty nejvýraznější vlastnosti, což u našeho zloděje může být třeba chamtivost, lstivost anebo dokonce jeho komická nešikovnost při lupičském konání. Zato postava z náročnějšího dramatu, kupříkladu od Čechova, bude daleko důkladněji promyšlená a prokreslená do všech možných detailů. V takové postavě by mělo být hercovým cílem odlišit různé nepatrné odstíny duše a duševních stavů, představit postavu celistvou a soudržnou a zároveň ukázat její zajímavosti, v rozličných svých náladách a proměnách. Takové herectví má mnohem blíže ke skutečnému životu a je mnohem plastičtější a vše se jakoby proplétá současně. Používá se především v realismu a naturalismu. Jde o psychologii postavy. Tím ovšem nechci říct,

že některé role lze pokládat za jednoduché, a je potřeba na nich pracovat méně.

Michail Čechov ve své příručce *O herecké technice* uvádí: „*Neexistují role, které lze pokládat za takzvaně jednoduché, role, v nichž herec ukazuje publiku vždy stejný typ – sama sebe, jak se chová v osobním životě. (...) Herec nemůže odhalovat publiku nové skutečnosti, když bude na jevišti ukazovat jen sám sebe. Jak byste si cenili dramatika, kdyby ve všech jeho hrách bez výjimky byl hlavní postavou on sám, nebo malíře, který není schopen vytvořit nic kromě autoportrétů?*“ [2]

Tím se dostáváme k tomu, jak se herec při tvorbě postavy vypořádá se svou vlastní identitou a konfrontací Já a Postava. Michail Čechov dále uvádí: „*Stejně jako v životě nikdy nepotkáte dvě osoby naprosto stejné, tak nikdy nenajdete dvě identické divadelní role. Právě to, v čem se odlišují, z nich dělá postavy. (...) Pro zachycení počáteční představy o postavě bude pro vás dobrým výchozím bodem otázka: Jaký je rozdíl mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem?*“ [2]

Cílem každého dobrého herce je, nebo by mělo být, vytvoření právě někoho jiného, než je on sám. Řekněme si upřímně, že sledovat jednu a tu samou osobnost jen v jiných okolnostech příliš zábavné není. Mnozí divadelní teoretici a divadelníci pracují s pojmem takzvaného *převtělování*. Jde o vystoupení ze sebe. Jako by si člověk navlékl tělo někoho jiného a v něm se následně pohyboval a očima toho někoho konal. Jak se ale mohu odpoutat od svého já a vnitřně prožít někoho jiného a být někým jiným?

Jaroslav Vostrý v knize *o hercích a herectví* vysvětluje: „*To, co herec na jevišti dělá, není pouhou ilustrací čehosi na herci nezávislého, ale výsledkem osobního nasazení, zahrnujícího všechny vědomé i nevědomé složky jeho*

bytosti (...) Aktivní dialog, který v procesu převtělování herec s tímto fiktivním druhým vede, je do značné míry vždycky hercovým dialogem se sebou samým, s jeho vlastními, do té chvíle třeba jemu samému skrytými možnostmi." [3]

Představa oddělenosti herce od postavy je vlastně mylná. Herectví je v tomto velmi specifická profese. Už z logiky věci prostě nejde, aby byl herec odstřižen a postava existovala bez jeho přítomnosti a aktivity. Herec je nepostradatelným činitelem.

A co se tedy děje s hercovým vlastním přítomným Já ve chvíli, kdy je v postavě, kdy je postavou? Jakou v tu chvíli zaujímá pozici?

„... herec existuje na jedné straně uvnitř své postavy (tím, že ji ztělesňuje, převtěluje se do ní), na druhé straně zůstává přece jen mimo ni (protože postavu jako svůj výtvar nějakým způsobem staví a své chování, které je mu pro vytvoření postavy materiálem, vzhledem k danému záměru stylizuje, řídí a také při reprízách kontroluje); je v ní, ale současně na ni jistým způsobem jakoby zvenku nahlíží. Zkrátka, herec, který vytváří postavu, touto postavou současně je i není: stojí zvláště na začátku procesu jejího vytváření často dokonce proti ní a teprve postupně s ní jakoby splývá; přitom ji způsobem svého hraní v některých případech dokonce vlastně odsuzuje." [3]

Herec je vždy přítomen a jeho pozice se vždy organicky proměňuje a přelévá. V jednu chvíli se s postavou ztotožňuje a jindy k ní zaujímá kritická stanoviska. Řekl bych, že jeden nebo druhý extrém se děje jen málokdy.

Poslední a pro mne nejpalčivější otázkou je, jak může člověk vytvořit charakter jiného člověka, když přitom vychází jen z toho, co je v něm obsaženo? Kde se berou všechny ty zdroje? Jak mohu proniknout do cizí mysli

a být si jist, že jsem pronikl dostatečně hluboko. Není nakonec tento nově vytvořený člověk jen doplněním naší celé osobnosti?

Na tyto otázky mi z velké části odpověděl výklad Josefa Vinaře v knize *Elementy herectví: „Je herectví pro herce jakousi „přímou“ projekcí nebo je spíše kompenzačním, terapeutickým nástrojem jeho částečné identity? Není herectví pro herce nahlédnutím jeho možné celistvosti? (...) Jde o dvojí, a přece jediný proces: sebehledání a sebenalézání i hledání a nalézání „své“ jevištní postavy ve stanovených inscenačních podmínkách. Jde o jednotu nejednotného procesu. O jednotu sebehledání a sebenalézání osobnosti a role. O hledání niterné postavy a tím i sebenalézání. Toto rozporuplné úsilí je charakteristické pro veškerou hereckou práci. (...) Jde o ambivalenci. (...) Je stálým nárokem tuto ambivalenci „nějak“ překonat. (...) **Neboť každý z nás je mikrokosmem, který v jakémsi holografickém obraze obsahuje informace o makrokosmu.** (...) Herec ve své tvorbě je vybízen k vytváření postavy. K sjednocení se s postavou. K nalézání své „druhé půle.“ [4]*

Ona zvýrazněná věta výše mi nejvíce pomohla k pochopení, kde se berou tyto nekonečné zdroje tvořivosti. Jsem vlastně také přesvědčen, že většinu informací v sobě již máme, neboť jsme sami odrazem veškerého vesmíru. Není to ovšem tak, že by všichni lidé byli na takové duchovní úrovni, že by měli k těmto informacím, k tomuto mikrokosmu uvnitř sebe neomezený přístup. Naopak je často velmi složité v sobě tyto kódy nalézat a zámky k nim odemykat. Vezmeme-li v potaz, jak jsme uvnitř zaneseni a znečištěni všemožnými strachy a potlačenými emocemi, neustálým přemýšlením o povinnostech a v nejhorším případě trpící nedostatkem sebedůvěry. Všechno souvisí se vším a toto dokáže energii báječně blokovat.

Okamžiky tvořivého uvolnění se objevují u každého jinak, u někoho méně, u někoho více. Na to má vliv, myslím, buďto stupeň dozrání (a následná práce se sebou) anebo přirozené předpoklady. A právě tyhle okamžiky jsou při tvorbě postavy nejdůležitější. Samozřejmě, že musíme vést celkovou koncepci oblouku postavy za pomoci rozumu, analyzovat, přehodnocovat, někde dotáhnout či naši představu konzultovat s režisérem. Ale nejdůležitější pro zachycení jádra postavy, pro naše ztotožnění s ní, pro vnitřní pochopení a propojení je nejdůležitější onen moment uvolnění čisté, tvořivé energie. V oněch chvílích, mnoho lidí jistě dosvědčí, se všechno zdá být tak snadné a možné. Je to napojení na energii světa, sílu vesmíru. Energie chce sama promlouvat skrze nás a ve výsledku nás převyší. Je to něco velmi těžko popsateľného a metafyzického. Souhlasím s J. Vinařem v tom, že když vytváříme postavu, nevyhnutelně tím zároveň vytváříme a nalézáme svou identitu, i když je kolikrát postava v protikladu našeho přirozeného charakteru. Je to doplnění naší potencionální jednoty, již v sobě nosíme.

[2] Michail Čechov, *O herecké technice*, str. 64

[3] Jaroslav Vostrý, *O hercích a herectví*, Maska a tvář str. 90

[4] Josef Vinař, *Elementy herectví*, Identita str. 8, 9, 10, 11

2. Charakteristika divadelních žánrů

Žánr je klíčem k pochopení každého textu z hlediska konvencí a norem.

Znalostí příslušného žánru může divák lépe porozumět danému dílu a přiblížit se představované skutečnosti. Je tak vytvořena dohoda mezi textem a divákem, který má jistá očekávání. Rčením žánru přiřazujeme text ke společenským a ideologickým normám, které pro určitou dobu a pro určité publikum představují model pravděpodobnosti.

Žánry vznikají, prolínají se a zanikají, na rozdíl od druhu, který je stálý a nezaniká. Druh je způsob, jakým se k divadlu stavíme, a má rozdílné prostředky vyjádření (činohra, opera, balet, film, aj.) [5]

Vždy jsem měl za to, že druhy žánrů jsou někde vyjmenované a striktně dané. A ano, mnoho jich bylo popsáno a rozebráno v teoretických divadelních knihách, nicméně v průběhu přípravy na tuto práci jsem překvapivě zjistil, že mnoho divadelních představení z vymezených mantinelů žánru často vybočuje, s pojmem žánru tedy můžeme zacházet o něco svobodněji. Dochází k syntéze žánrů, k zachování některých prvků z jednoho a druhého a vznikají stále nové a nové kombinace. V této kapitole níže si vyjmenujeme žánry, které patří k základním druhům a z kterých všechny ostatní vycházejí.

Drama (dělání, čin) je základní literární a divadelní žánr. Drama se tvoří tak, že se příběh vypráví pomocí dialogů a monologů. V minulosti bylo obvyklé především scénické provedení, v současnosti se objevuje i v hraném filmu, v rozhlase, televizi a v dalších formách audiovizuálních děl. Chybí zde vypravěč. Autorem je dramatik. [6]

Tragédie (zpěv kozlů) je forma dramatu s vážným obsahem. Hrdina se obvykle dostane do neřešitelného konfliktu s vlastním osudem. V marném boji následně podléhá a je dohnán k záhubě. Původ má v antickém Řecku a Římě. [6]

Komedie (šaškovský zpěv) je literární nebo dramatický útvar, který končí vždy šťastně. Opakem je tragédie. Od komedie se očekává humorný nadhled nad lidskými slabostmi a lidskou nedostatečností. Problém hrdiny se podaří nakonec vyřešit a vše se v dobré obrátí. [6]

Pokud bych měl sám pro sebe udělat anketu, který z těchto dvou hlavních žánrů je mi bližší, rozhodně musím říct, že je to komedie. Důležitý je pro mne prvek nadhledu, který vidím v používání humoru a komiky v různých situacích. Pokud se hra noří do svých temných a vážných hlubin, má to také své kouzlo, nicméně i takováto vážná díla mohou v sobě prvek odlehčení obsahovat, aniž by to požadovanou vážnost shazovalo. Dokonce musím přiznat, že díla, která celoživotně považuji za nejlepší, mají v sobě vždycky něco z obého – z komedie i tragédie. Jistě znáte pojem tragikomedie. Je to žánr, který vznikl právě spojením předchozích dvou. Velmi se mi líbilo, co v jednom rozhovoru nedávno řekl Zdeněk Svěrák pro časopis Reflex. Nebudu ho citovat doslovně, neboť mi ono vydání prošlo rukama jen letmo, ale obsah mi uvízl v paměti perfektně. Na pozadí vážného a smutného, legrace a humor daleko lépe vyniknou. K tomu všemu jsem také samozřejmě fanoušek dobrých konců.

Činohra (čin, jednání) je dramatický útvar, kde se na rozdíl od opery a baletu na jevišti jedná a mluví, obvykle v próze. Činohra neodpovídá starověkému

rozlišení na vznešenou tragédii a lidovou komedii, stojí někde mezi nimi a její děj se obvykle odehrává ve střízlivém občanském prostředí, často soudobém. Ve hře vystupují jednotlivé a výrazně profilované osoby či charaktery různého původu a postavení. Žánr má hodně blízko k dramatu, někdy se téměř překrývají. [6]

Obor, jenž mi bylo umožněno studovat se nazýval stejně jako tento základní žánr. Vždy když se řekne divadlo, okamžitě se mi na prvním místě vybaví činohra jako něco, co pro mne představuje klasiku, hlavní proud v divadle. Příběhy obyčejných lidí, občanů, vesničanů i měšťanů často doprovázejí nároky na složitější psychologické charakterizace, vůdčí složkou je slovo.

Groteska, Fraška (žert) je žánrový typ komedie, která pracuje především s nadsázkou. V dramatickém ději, zápletce i povaze jednotlivých postav užívá situační nebo karikaturní nadsázkou, která mnohdy směřuje k hrubému až obscénnímu dramatickému výrazu. Postavy jsou výrazných, ale záměrně zjednodušených charakterů, které nejsou představeny v dramatickém vývoji. Ustálené situace a gagy. [6]

Po několika zkušenostech z prvních třech ročníků a po inscenování představení Žranice jsem zjistil, že pro grotesku se perfektně hodím. Vyhovují mi zjednodušené a výrazné kontury postav, které se mají hrát většinou živelně a energicky. V grotesce se aplikuje herectví představování, kdy hercovi slzy tzv. kanou z mozku.

Satira (všehochuť) je označení pro umělecký žánr využívající komičnosti, výsměchu, karikatury a ironie ke kritice nedostatků a záporných jevů. Umělci se jejím užitím vyslovují ke společenským problémům. [6]

Absurdní drama (nesmyslný, sluchu nepříjemný) je žánr avantgardního divadla. Zobrazuje skutečnost jako nesmyslnou. Vyjadřuje pocity bezmoci osamoceného člověka a ztrátu schopnosti dorozumění s ostatními lidmi. Ukazuje člověka, jenž je ohrožen mechanismy moderní civilizace, kterou sám stvořil. Charakteristické je odstranění souvislého děje, opomíjení charakteristiky postav, deformace a devalvace jazyka. Prázdnota frází. [6]

Tento žánr mi nikdy neimponoval. Zpravidla mám takové zkušenosti, že se nedá v ději dobře zorientovat, dění na jevišti je chaotické a mnohdy tak nesouvislé, nelogické a nezajímavé, že nepřitahuje mou pozornost. Ve čtené podobě se mi líbilo Čekání na Godota od Samuela Becketta. Přitahoval mě jistý metafyzický rozměr, ovšem ke konci můj zájem také spíše vyprchával, natož aby gradoval. Druhé dílo, které bych rád zmínil, je Audience Václava Havla, která je v audiovizuálního záznamu s Josefem Abrhámem a Pavlem Landovským snad jediným absurdním dramatem, které považuji za opravdu sympatické.

Kabaret (hospoda) je malá scéna se zábavným, humoristickým, hudebním nebo tanečním programem. Obsahuje šansony a skeče. Program se skládá z jednotlivých hudebních, pěveckých, tanečních nebo scénických výstupů. Programem provází konferenciér. [6]

Kabaretu se věnuji i mimo školu. Líbí se mi svoboda, kterou kabaret nabízí z hlediska využitelnosti rozdílných druhů umění a dalších druhů performance. Pro člověka jako já, je tento žánr téměř ideálním, neboť se v něm dá skloubit jak herectví, tak i mé muzikantské dovednosti.

Muzikál je syntetický dramatický žánr, jenž spojuje literaturu, hudbu a tanec. [6]

[5] Aneta Nesvadbová, diplom. práce oboru činoherního herectví na Damu – Žánr a herecké prostředky str 11

[6] cs.m.wikipedia.org – drama – základní literární druh

3. Překážky a jejich překonávání

Jak už jsem avizoval, na tomto místě bych se rád zaměřil na to, jaké se mohou objevit překážky na cestě za postavou a případně se zamyslel nad tím, jaké mají příčiny a následná řešení. Jde jak o krátkodobé, tak i dlouhodobé problémy, které svou intenzitou dokázaly v určitém období své existence vytvořit v mé hlavě velký chaos a mě při práci vyvádět z rovnováhy.

Budu se věnovat těmto, dle mého názoru nejpalcivějším:

- nežádoucí svalové napětí
- koncentrace

A. Nežádoucí svalové napětí

V průběhu druhého a třetího ročníku mě začal trápit problém s vysokým svalovým napětím v těle. Paradoxní je, že jsem se do tohoto stavu sám úmyslně uváděl, výsledkem bylo přepětí a následná fyzická i psychická únava.

Dělo se tak většinou ve chvílích prvních zkoušek a počátečního hledání, kdy jsem potřeboval nalézt nebo zintenzivnit emoci, kterou postava prožívala. Nejvíce tento problém nastával při realistickém způsobu herectví a při

používání známé Stanislavského metody. Problém vyescaloval při tvorbě role Trepleva od A. P. Čechova, kterého jsme zkoušeli s panem L. Mrkvičkou. Nebyl jsem schopen v sobě tyto emoce nalézat a nechat se jimi prostoupit. Uchyloval jsem se k tomu, dopomoci si do emoce lokálním fyzickým tlakem. Zařal jsem například ruce, zápěstí, nohy nebo některou část obličeje a měl jsem tendenci se do nich jakoby opřít ve snaze se do emoce násilím vpravit, vtlačit. Víím, že se jedná o vnějškový přístup, nicméně musím přiznat, že v mnoha případech jsem se do vytoužené emoce svou zarputilostí a úpěnlivou snahou nakonec přeci jen „proboural“, ale veskrze šlo o křečovitý zápas a nežádoucí jev.

Když se teď pokouším odhalit zdroje tohoto problému, myslím, že nemohu říct, že šlo pouze o jeden, nýbrž o celý soubor vzájemně se proplétajících a ovlivňujících faktorů pocházejících z více oblastí. Je nutné popravdě říct, že jsem právě v těch časech procházel silnou krizí a řešil otázku, zda je herectví profesí, kterou bych měl v budoucnosti skutečně vykonávat a mít ji na prvním místě. Byl jsem vnitřně rozpolcený a rozkročený mezi dvěma světy – divadlem a hudbou. Nevěnoval jsem tedy divadlu oněch sto ideálních procent a domácí přípravu jsem silně zanedbával. Nevěnoval jsem postavám tolik času, kolik vyžadovaly. Myslel jsem si totiž, že na zkoušce se vše zázračně vyřeší. Přičtete-li k tomu, že jsem ten typ z větší části introvertního a rozvážně pracujícího herce, pro kterého je předchozí příprava takřka nutností, začíná Vám jistě docházet k jak tragickému konci jsem spěl.

Jedním z dalších rozhodujících faktorů byla absence ucelenosti herecké techniky. Spousta herců a divadelních teoretiků (Stanislavskij, Čechov, Mejerchold), ve snaze pomoci začínajícím a tápajícím hereckým adeptům, takové techniky vytvořila. Ty si kladou za cíl vnést do procesu jednotný systém a vytvořit tak opěrné body, kterých je možno se přidržet a usměrnit

tvůrčivý tok energie žádoucím směrem. Tato díla mohou být velmi inspirativní a v uměleckém životě zásadní, ale nakonec si musí každý herec vytvořit svůj vlastní postup, který mu nejvíce vyhovuje a ten postupně zdokonalovat vzhledem ke svým individuálním dispozicím a potřebám. Neváhám říct, že tolik, kolik je herců, existuje přístupů k herecké práci.

Samozřejmě, že já jsem v té době k postavě přistupoval zcela nesystematicky, nahodile a tím jsem snižoval pravděpodobnost úspěchu. Neprohluboval jsem v sobě povědomí o svých postavách, nenacházel jsem v sobě jejich kontinuitu. Měl jsem o nich povrchní a útržkovité znalosti, čímž jsem si znemožňoval přístup k jejich vnitřním životům.

Kdybych si mohl dát do minulosti radu, doporučil bych si začít pečlivě studovat takové knihy jako je příručka *O herecké technice* od Michaila Čechova. Obzvláště praktická mi přijde Čechovova teorie o tom, že gesto a pohyb pudí emoci. Jednoduše řečeno: Uděláme-li nějaký pohyb, o kterém víme, že je nositelem konkrétního významu a je v souladu s konvencemi chování, které většina lidí obecně přijímá a chápe, můžeme říci, že ponouká a láká pocit, který je s tímto gestem automaticky spojován. Je to zajímavě převrácené. Z logiky věci by to mělo být právě naopak, vidíte? Že díky probíhajícím emocím pak následně jednáme a tím se i nevyhnutelně fyzicky projevujeme a to intuitivně. Jenomže tělo a duše a všechny naše city jsou navzájem propojené a tato kauzalita je oboustranná. Ostatně i Radovan Lukavský dokládá ve své knize *Být nebo nebýt*, že tyto mechanismy byly známé již od dob prvních velkých filosofů a divadelních myslitelů vůbec: „Herecká praxe znala už s Aristotelem, že – vnější výraz a vnitřní cit se navzájem vyvolávají“ [7] I v reálném životě si to můžeme potvrdit. Vezměme si jednoduchý příklad: Když vytvarujete svá ústa do veselé, usměvavé polohy, tedy tak, že vaše oba koutky budou směřovat směrem vzhůru, začnete za chvíli pociťovat projasnění mysli a nabíhající pocit radosti a veselí. Vaše mysl si toto gesto totiž s oním pocitem ihned spojí.

Tohle povědomí by mi tenkrát jistě pomohlo, neboť energie ve mne byla, jen tryskala, kudy se jí zrovna zachtělo. Kdybych trpělivě pracoval s imaginárním tělem a definoval si tak gestiku postavy, mohl jsem tuto energii uplatnit právě v těchto konkrétních gestech a pohybech a využít sílu, kterou jsem vynakládal na křečovitě zápolení.

Neschopnost vcítění se má také co dočinění s nedostatečnou koncentrací. Té bych ale rád věnoval samostatný prostor.

B. Koncentrace

Upřímně to byl a je můj doposud největší problém, a to jak v herectví, tak v životě a jsem si jistý, že na světě je mnoho lidí, trpících nabíhajícími neurózami, v cyklech se vracejícími a nikdy nepolevujícími starostmi a neschopností nahlédnout v tichu a porozumění do svého nitra.

Zde mi na pomoc přispěchává Josef Vinař se svou knihou *Elementy herectví: „Do našich myšlenek, snů, úvah i plánů kradmo odkudsi vstupují jiné myšlenky, jiné sny, jiné úvahy i jiné plány. Odkudsi se náhle berou roztodivné vzpomínky, dávné, zasunuté, deprimující, hrozivé, jindy světlé, povzbuzující, sentimentální. (...) brutálně rozrušující náš uspořádaný svět, oslabující naši soudnost a řád. Jim vstříc jdou slabošské sentimenty a nálady rezignace.“* [8]

Byl jsem velmi roztržitý a v zajetí své neustále pracující a těkavé mysli, která se chaoticky snažila poslepoval mé povrchní a útržkovité znalosti postavy a jejího vnitřního života. V reálném životě to vypadalo tak, že jsem přeskakoval z jedné povinnosti k druhé a pak třetí a čtvrté. Hned to byla role do školy, co jsem řešil, hned zase jiná role. Zodpovědně se zhostit role přítele, role hudebníka, vydělat peníze na živobytí, společensky aktivně fungovat a „sto tisíc“ dalších takových věcí. Jakmile jsem přestal řešit jednu povinnost,

ihned jsem, abych měl pocit, že stíhám, začal řešit druhou. Postupně jsem se začal velmi unavovat. Z důvodu únavy se má mysl začala uchylovat ke stále snadnějším a povrchnějším řešením. Mé myšlení se stalo plochým. To nevyhnutelně doprovázela frustrace ze špatně odvedené práce a již výše zmíněné nálady rezignace.

Neměl jsem povědomí o tom, co se pod pojmy koncentrace, pozornost, bdělost skutečně skrývá. Ano, věděl jsem, že s tím mám velkou potíž, a ze všech sil jsem se snažil těchto stavů dobrat, nicméně jsem se nesmírně mýlil. Představoval jsem si, že stav soustředění je něco jako vědomé korigování a selekce myšlenek, nehledě na to, čeho se tyto myšlenky týkají. Představoval jsem si, že musím vynakládat obrovské úsilí, abych byl přítomen, a nikdy jsem si nespojoval koncentraci s takovými pojmy jako jsou: „bytí v přítomnosti“ a „tady a teď“. Hlavně jsem nevěděl, že koncentrace může být tak úzce spjata s duchovním rozměrem.

Při čerpání inspirace k tomuto tématu nastala zvláštní shoda, pro mne až neuvěřitelná.

Ve stejné době, kdy jsem začal tuto práci sestavovat, začel jsem se do knihy od Eckharta Tolleho *Moc přítomného okamžiku*, kde Tolle předkládá a rozvíjí teorii o tom, že největší problém našeho životního neštěstí spočívá v tom, že jsme zotročeni svou myslí, se kterou se ale zároveň zcela ztotožňujeme. Jenže problém spočívá v tom, že mysl pracuje a existuje pouze v rovině času, a to v rovině času minulého a budoucího. V přítomném okamžiku od mysli osvobozeného, není pro mysl místo.

„I když se Váš hlas zabývá přítomnou situací, obvykle ji interpretuje z hlediska minulosti, či budoucnosti. Je to proto, že tento hlas je součástí naší mysli. (...) Proto vnímáte a posuzujete přítomnost očima minulosti a budoucnosti a vnímáte ji zkresleně.“ [9]

A tak naše mysl vytváří neustálý duševní hluk, kvůli kterému je nám přístup k naší širší inteligenci, která je za naším vědomím, zamezen. To by samozřejmě nebyl duchovně zaměřený bestseller, aby nepřinesl nějaké východisko. Dle Tolleho je to v podobě soustředění se na věci a děje vyskytující se kolem v přítomném okamžiku a v tom, naučit se dávat si přestávky mezi přemýšlením. Takové mezery jsou pak chvíle hlubokého klidu a radosti. Můžeme to nazvat jistou formou nepřetržité meditace. Naprostým ideálem je takový stav ovládnutí sebe sama, že mysl bude využívána jen jako praktický nástroj.

Na stejné myšlenky jsem narazil i v knize *Elementy herectví* od Josefa Vinaře, a to je pro mne právě to překvapující – že jsem na obě díla narazil ve stejný čas – i shoda názorů dvou autorů z naprosto odlišných a vzdálených oborů, ale přesto se tolik shodujících. I Vinař vysvětluje, že naše pozornost je rozvržena do časových struktur. Že se pohybujeme ve dvou polaritách – V rovině obstarávání, stíhání, dobíhání, předhánění, či naopak nedosáhnutí, bezúspěšnosti a vzteku. Jde o koncipování sebe skrze vnější „světský“ svět. Na druhé straně je niterná potřeba jedince artikulovat rytmus jemu vlastní. „*Teprve krach konceptů nás vybídne k pozastavení se, k prodlevám, odstupu a nadhledu*“ [8] Stejně jako dochází k nevyhnutelnému tvrzení že: „*Hluk je nejlepším prostředkem, jak zahlušit nitro*“ [8] a dodává že: „*KONCENTRACE JE SPOJENÍ SE SVĚTEM SKRZE HLOUBKU NITRA.*“ [8]

Pokud si člověk tyto věci uvědomuje, je na nejlepší cestě, jak dosáhnout optimálního bdělého tvůrčího stavu. Není to snadné, a je to zajisté věc tréninku, ale pozitivní na tom je ono povědomí o existující cestě. Závěrem této kapitoly si ještě dovoluji citovat pěknou a hlubokou pravdu o tom, jaké účinky má soustředěný stav na psychiku herce a jak je tento stav blahodárný:

„*Pokud se nám tento stav podaří nastolit a udržet, potom se věci, které nám leží na srdci, počnou podivuhodným způsobem projasňovat. Jsou*

zřetelnější, ve vztazích bohatší. (...) Je to stav blízký aktivnímu tvůrčímu stavu, který každý herec zná." [8]

[7] Radovan Lukavský, *Být nebo nebýt*, o podstatě herectví str. 106

[8] Josef Vinař, *Elementy herectví*, kapitola *Bdělost*, str. 35, 36, 37, 38

[9] Eckhart Tolle, *Moc přítomného okamžiku*, str. 30

Část druhá

Okamžik, kdy má člověk opustit komorní učebny katedry činoherního divadla, je pro studenta divadelní akademie zlomový. Z nás všech jsem tehdy cítil, že je to tak. Je to chvíle, kdy je člověk vypuštěn do veřejného prostoru a kdy má celý jeden školní rok k tomu, aby si zde ještě tříbil svou hereckou techniku a zvykal si na skutečný divadelní provoz, na který posléze narazí v profesním životě. Je to uměle vytvořený prostor mezi školním prostředím, kde je dovoleno dopouštět se chyb a omylů a mezi realitou profesionálního uměleckého světa. Rozhodně jsem ale neměl pocit, že šlo o pozvolný a pohodový přechod. Naopak to byla tvrdá a zatěžkávací zkouška, která vyžadovala mnoho energie a pozornosti.

Měl jsem pocit, jako by v DISKu bylo všechno intenzivnější. Každá emoce zde měla daleko silnější vibrační pole. Týká se to především fungování kolektivu – toho zvláštního „jiskření“. Jelikož jde z podstaty o formální sociální skupinu, plnou hraničních a silně senzitivních osobností, sestavenou z jiné vůle, než je vůle oněch zúčastněných, stává se často, že se potkají lidé velmi odlišní a výrazní a mnohdy spolu obtížněji nalézají řeč (pokud nedojde k opačnému efektu, který může například způsobit, že kolektiv si dokonale rozumí a jednoho dne společně založí soubor – i to se může jistě stát). To na druhé straně vytváří efekt, že když se v méně harmonické skupině podaří dojít ke společnému cíli, má to za následek silné výtrysky radosti, sounáležitosti a euforie. Já jsem tento dojem měl. Byli jsme tedy zmítáni z jednoho extrému do druhého. Jednou to mezi námi vřelo, lezli jsme si na nervy, jindy jsme zase drželi za jeden provaz a byly ochotní na všechny naše sváry zapomenout z důvodu vidiny vyššího cíle, kterým bylo úspěšné představení. Nikdy však nic mezi tím.

To, jak jsme mezi sebou fungovali, mělo značný dopad na výsledky naší práce, které mnohokrát, i přes všechna očekávání, nedošly tak velkého

úspěchu, jaký jsme původně předpokládali. Dle mého hrály velkou úlohu přehnané ambice. Tři ze čtyř našich Diskových inscenací nevzbudily příliš pozitivní přijetí u publika nebo jsme dokonce z diváckých reakcí, a i z našich pocitů poznali, že zkrátka nejsou dobré. Připadá mi důležité tyto okolnosti zmínit předtím, než se pustím do rozboru samotného připravování a reprízování Běsů a ostatních inscenací.

Možnost vyzkoušet si, jak to chodí v praxi, je ale také jednou z největších kvalit, kterou naše škola Damu nabízí – možnost zcela jedinečná. Přímo pro to existuje jedno trefné slovní spojení – obrovská nenahraditelná zkušenost.

A. Běsi

První inscenace v divadle Disk

Již v druhém semestru třetího ročníku, jsme se dozvěděli název naší první inscenace, na které budeme společně pracovat – Běsi. Volbu tématu jsem přijal s mírnými pochybnostmi, neboť je o Dostojevském, a o jeho Běsech obzvlášť, známo, o jak náročnou a těžkou látku jde. Nicméně obecnou atmosféru ovládala velká ctižádost a vysoké sebevědomí, že uděláme výjimečnou a skvělou inscenaci.

Vedení se ujal režisérsko-dramaturgický tandem Norberta Závodského a Kateřiny Slezákové. Jednalo se o klasický činoherní žánr, blíže specifikovatelný jako magický, mystický realismus, ve kterém jsme měli uplatnit všechny poznatky z psychologického přístupu k postavám, a tedy pracovat v mantinelech realistického herectví. Musím říct, že herectví prožívání mi vždy bylo o něco vzdálenější než herectví představování,

kterému holduji daleko více. Každému vyhovuje něco jiného a já se nakonec tohoto úkolu zhostil s velkým nasazením a přijal jsem to jako výzvu.

Shodou okolností jsme se několik dní před první čtenou zkouškou měli s celou třídou zúčastnit poznávací exkurze do Moskvy, do slavného Moskevského divadla MCHAT. F. M. Dostojevskij je, jak známo, ruský spisovatel, a proto možnost zažít chladnou atmosféru Ruska, kde román vznikl, byla velice příhodná a autentická. Již jsem Běsi kdysi v minulosti četl a v Moskvě jsem využil příležitosti a přečetl si je kvůli přípravě ještě jednou.

Zkoušení Běsů

Na několika prvních čtených zkouškách jsme si četli velké a zásadní úryvky z románu, týkající se jednotlivých postav, a následně si o nich povídali. Nebylo to tak, že by každý četl tu část, která se týká vyloženě jeho postavy, ale ve čtení jsme se nepravidelně střídali. Nicméně těmito zkouškami jsme ztratili mnoho času. K tomu všemu jsme ani nečetli texty, které jsme měli mít při prostorových zkouškách k dispozici, což pro nás bylo neobvyklé a po nějaké době se to ukázalo jako velký problém. K tomu se však ještě dostanu.

Po absolvování čtených zkoušek jsme si ještě u stolu blíže specifikovali vzájemné představy o našich postavách. Neodcházel jsem z těchto zkoušek s moc jasnými představami, neboť počátky práce na postavě jsou pro mne vždy obtížnější, ale základní mantinely jsem měl v mysli vymezené. Poté jsme šli pracovat do prostoru. Následovala různá skupinová cvičení a improvizace, které, jak nám, tak i režisérovi, měly pomoci vykrytalizovat představu, v jakém tónu se bude celá inscenace odehrávat a jak ji nejlépe uchopit. Cvičení ve většině případů vypadala tak, že jsme my herci dostali vždy nějaké zadání a měli jsme se s ním vypořádat dle našeho nejlepšího uvážení. Zadání

například znělo: „Pohybujte se v prostoru a v duchu si utvořte představu, jakou chůzi má např. Šatov. Konkrétně si představte, jak při chůzi vypadají jeho nohy. Po několika minutách tuto představu převedte do svého těla a pokuste se ji po dobu několika minut udržet.“ Po chvíli se zadání přesunulo na jinou postavu a my všichni najednou hledali gesto, které je pro jednu postavu podle nás příznačné. Nebo jsme dostali jiný úkol: „Představte si, že postavy z našeho příběhu se setkají na výstavě s mrtvými lidskými exponáty. Vaším úkolem je se ve vaší roli této výstavy zúčastnit.“ Všichni jsme pracovali, jak nejlépe jsme dovedli, ale spíš jsem z toho měl pocity nejistoty a tápání ve tmě. Někomu se dařilo lépe, někomu hůře. Alespoň mně se zdálo, že mám v sobě zatím tak málo konkrétní představu o tom, jak má postava Kyrilova vypadat a jak jednat, že jsem mnohdy neviděl v oněch cvičeních smysl a nevěděl jsem, co mám dělat. Prostor pro jednání byl tak neomezený, že jsem nebyl sto se rozhodnout. Měl jsem v sobě více názorů na to, jak by se Kyrilov v dané chvíli zachoval. Režisér nám nechával svobodu a spíš jsem měl pocit, že se sám nechává námi inspirovat, aby se i jemu představa jasněji vytříbila.

Po nějaké době se mi začalo zdát, že ztrácíme hodně času, místo abychom se vrhli na konkrétní situace s konkrétním textem. Problém byl v tom, jak už jsem avizoval, že jsme zatím žádné texty neměli. Do této doby jsme byli všichni zvyklí na to, seznámit se alespoň s předběžným textem již na čtených zkouškách, a tak když Norbert oznámil, že už konečně začneme dělat jednotlivé situace, panovala mezi námi nervozita. Přeci jenom je text základním vodítkem k postavě, vychází se z něj a dobře se o něj opírá. Texty k situacím, nebo spíš nástřely textů, jsme obdrželi teprve několik dní před tím, než jsme je měli zkoušet. Neměli jsme tedy texty dostatečně zažité a trvalo nám déle, než jsme se s nimi seznámili a naučili se je. Já jsem byl zrovna jedním z těch šťastlivců, kteří text alespoň dostali. U některých docházelo k odkladům a svůj text dostali až po několika dalších týdnech, což

v nich vyvolávalo značnou nevoli. Jestli jsem to pochopil správně, režisér s dramaturgyní si do poslední chvíle nebyli jisti, které texty do hry zařadí a které ne, a proto nám je dávali se zpožděním. Vyvolávalo to v nás nervozitu.

Tyto těžkosti byly průběžně překonány a my jsme se z učeben přesunuli do Disku. Situace, ve kterých vystupovalo jen málo postav, se dařilo sestavovat daleko snadněji než situace hromadné. V těch jsme silně zaostávali a nemohli nalézt správný tvar. Čím více se blížila premiéra, tím více jsme začali cítit, že nám to příliš nefunguje. Situace nedržely pohromadě a představení jako celek do sebe ladně nezapadalo. Nebyla jasné, co chceme představením sdělit, a nad tím vším se vznášel oblak temnělé a místy až plačtivé atmosféry ruské společnosti obklopující tajemného a vnitřně vyhaslého hlavního hrdinu Stavrogina. Měl jsem pocit, že se motáme v kruhu negativních emocí, beznaděje, zvrhlosti a motivů zoufalé bezvýchodnosti života a že se na žádném místě nedokážeme povznést a komentovat situaci s nadsázkou, humorem a nadhledem. Zkrátka shodli jsme se na tom, že představení je zatěžkané a že pořádně nevíme, o čem hrajeme. Lidé z vedení se na nás byli několikrát podívat a jejich hodnocení nebylo moc pozitivní a my jsme museli po každé předváděčce mnoho věcí předělávat. Nakonec se to dostalo až do takové krajnosti, že pouhý jeden den před premiérou jsme dostali velmi kritickou zpětnou vazbu od našich pedagogů, a museli jsme do představení výrazně zasahovat. Takže premiéru jsme odehráli v duchu obav a malého sebevědomí, že inscenace nebude dobrá, a s některými dosud nezafixovanými situacemi. A reakce, kterou jsme následně dostali po prvním uvedení, vskutku příjemná nebyla. Hned po premiéře jsem zaslechl negativní reakce diváků a kritiku režijního uchopení, inscenace jim připadala zmatená. Za herecké výkony nás relativně chválili, ale také to prý mohlo být lepší. Převažovaly pocity zklamání a neúspěchu.

Alexej Kyrilov

Jak jsem již zmínil, v této inscenaci jsem dostal za úkol hrát roli Alexeje Kyrilova. Tato postava na mě už při čtení působila velmi záhadně a samotářsky. Trochu jsem doufal, že dostanu příležitost zahrát si jinou postavu, která by byla sdílnější, neboť jsem v průběhu studia dostával většinou podobné role postav, které se nějakým způsobem vymezovaly vůči skupinám a vůči ostatním. Přál jsem si konečně dostat nějaký zajímavý protiúkol, ale když jsem se dozvěděl, že mám hrát právě Alexeje Kyrilova, snadno jsem se s tím smířil. Snad jsem i pociťoval radost. Koneckonců postava mi byla sympatická pro svou vzdorovitost vůči pokrytecké společnosti a touhou přiblížit se duchovnímu poznání, přiblížit se bohu. To jsem měl s Kyrilovem společné. V čem jsem naopak viděl rozdíl mezi mnou a jím, bylo to, do jakého extrému byl Kyrilov schopen zajít ve své filozofii. Chtěl se totiž stát bohem a to tak, že spáchá dobrovolnou bezdůvodnou sebevraždu. A to „bezdůvodné“ je v jeho filozofii opravdu důležité. Nejspíš věřil tomu, že po své smrti a smrti těla by se stal součástí všeho bytí a oprostil by se tak od tělesné schránky, která je mu překážkou a omezením při kontaktu s vyšší energií a neomezenému přístupu k ní. Věřil fanaticky a slepě. Kvůli tomu se z něj na konci díla stane skoro až jakési monstrum s velmi zvrhlou představou o světě, neboť samotný akt sebevraždy je pro něj velmi náročný a ukáže se, že někde v jeho duši je mnoho pochybností o samotné správnosti jeho vize. S Norbertem jsme se postupně shodli na tom, že to, jak se Kyrilov zabije, by mělo být naturalistického a expresivního rázu. V takovýchto vypjatých a silných scénách je mi dobře, mohu v nich uplatnit svou zvířecost, pudovost a expresivní výraz. Kyrilův akt sebezničení tedy nakonec vyznívá velice směšně. Přihlédněme k okolnostem jako jsou třeba násilnost a přehnanost, s jakou se musí Kyrilov donutit k výstřelu z pistole, nebo ideové trhliny v jeho delších promluvách k přítomnému a tolik nenáviděnému Petru Štěpánoviči

(Kyrilov jím nevýslovně pohrdá jako červem v zemi). Přítomnost Petra Štěpánoviče, který přišel jen proto, aby z Kyrilova před smrtí vymohl dopis, ve kterém na sebe bere všechny nedávné zločiny, které sám Štěpánovič napáchal, Kyrilovi také moc nepřidává. Umírat s vědomím, že takovému syčákovi všechno projde, mého Kyrilova velmi trápí navzdory tomu, že nahlas sám říká, že všechno je jedno. Dle mého mu to jedno nebylo, i když by si to možná ze srdce přál.

Kostým je velmi důležitý, když vím, jak bude můj kostým vypadat, dokážu si lépe představit, jaká má postava bude. Charakteristickým pro Kyrilova byl jeho modrý svršek ze zvláštního pěnového materiálu, který vypadal jako silná, modrá mikina s kapucí, v níž byla implantovaná malá bílá světýlka. Působilo to nadpozemsky, obřadně a možná až trochu fanaticky. Zbytek kostýmu tvořila bílá košile, přilehlé světlé riflové kalhoty a normální kotníkové nenápadné boty. Norbert dokonce chtěl, abych závěrečnou scénu sebezabití odehrál v bílých a opravdu trapných slipech. Chvíli jsem to tak hrál, ale později jsme je museli stáhnout, protože vedení v jednu chvíli seznalo, že pak Kyrilov vypadá jako pedofil. Zvláště když povídá o tom, že si rád hraje s malými holčičkami, což samozřejmě dělal jen s těmi nejpočetnějšími úmysly, ale s těmi slipy to bylo příliš zavádějící. Součástí kostýmu byl také Kyrilův míček (zprvu tenisák). Kyrilov ho používal jako terapeutickou pomůcku k uklidňování. Prostřednictvím míčku se mi dobře ukazovalo, kolik v sobě má Kyrilov negativních proudů a energií a bolavých myšlenek.

Ještě bych se rád vrátil k jedné situaci, která Kyrilova dobře vystihuje. Hned druhá scéna celé hry byla zároveň první společnou situací všech postav. Kyrilov ji začíná svým monologem, ve kterém krátce seznámí ostatní postavy i diváky se svou teorií o tom, jak se stát bohem. Ostré reakce ostatních postav na jeho slova nádherně ilustrují, že je většinou společensky nepřijímán a je považován za podivína a samotáře. On sám se ale do takové pozice rád staví a společnost kritizuje a zavrhuje, distancuje se od ní. Při pokusech vystupovat

na veřejnosti se tedy střetává s pohrdlivými posměšky a sarkasmem. Povětšinou jsem dělal Kyrilova vážného a zamyšleného, popřípadě zasmušilého a podrážděného. To mi pomohlo nalézt základní východisko pro gestiku postavy. Centrum postavy jsem zasadil do hlavy.

Na postavě bylo ale i mnoho pěkných rysů. Rozhodně šlo o duchovně zaměřeného člověka, který se snaží být k lidem příjemný, pravidelně medituje a hledá v sobě božské principy. Opravdu si myslím, že když si hrál s tou malou holčičkou, bylo to prostě jen proto, že má děti rád. Že má rád jejich čistotu a nevinnost, a proto ho přitahují, na rozdíl od dospělých.

Reprízování

Po prvních dvou představeních jsme všichni cítili, že při dalších reprízách se rozhodne, zda má naše inscenace nějaké kvality a má šanci získat si diváky, či nikoliv. Cítil jsem ze všech, že to nechtějí vzdát, a tak jsme se všichni snažili při každém našem dalším představení co nejvíce koncentrovat a hledali jsme v situacích a v celé hře společné vnitřní téma. Režisérova úloha zde končila a Běsi začali žít svým životem. Musím říct, že reprízy Běsům rozhodně pomohly a to hodně. Časem jsme sklízeli i ovace a pěknou chválu. Ti, kdo hru viděli vícekrát, říkali, že podruhé bylo představení mnohem lepší.

Poprvé v životě jsem poznal, co znamená reprízovat představení. Musel jsem si na to zvyknout. Nastaly případy, kdy jsem v sobě nedokázal rozehrát vnitřní život postavy a ono napojení se na koncentraci a cit bylo náročné. V takových chvílích jsem upadal do již výše zmíněných svalových křečí a pokoušel se dopomoci si do emoce pohybem. Obzvláště poslední naturalistická situace vyžadovala intenzivní prožitek a mnohdy jsem cítil, že jen vnějškově kopíruji dříve nacvičené aranžmá.

B. Törless

Chovanci

Režie této inscenace se ujal Ondřej Štefaňák a dramaturgie se ujal Martin Satoranský. Žánrově Törless patří do činohry, odehrávající se v akademickém prostředí, s výraznými komickými prvky. Očekává se absolutně odosobněné herectví představení. Ukazují se jen odpozorované znaky citu. Dochází k tzv. zcizování, kterýžto termín známe od Brechta. Herci z postav často vystupují a své postavy komentují, shazují je, zesměšňují anebo s nimi naopak soucítí. Jednotlivé situace jsou zasazeny do většího konceptu, který povětšinou vytváří sbor, v jednom případě náročná choreografie sestavená Terezou Sikorovou a Tomášem Moravanským. Dalo by se říct, že jednotlivé situace se vylupují z dění ve sboru. V situacích se řeší drama několika mladých kluků žijících v chlapeckém internátě. Vyskytne se zde problém s morálkou mladých chlapců, s tvrdou šikanou, kontroverzní homosexualitou a násilím. Törless je po celou dobu spíše neaktivním pozorovatelem, i když je pravda, že v několika okamžicích se nechává strhnout ostatními chlapci a buďto pomáhá, nebo přinejmenším toleruje. To, co Törless prožívá a vidí, ho nicméně viditelně trápí.

Sbor

Sbor zde má roli hlavně komentující. Repliky pronášené námi, anonymními chovanci z internátu, pomáhají divákovi orientovat se v ději. Někdy děj dokonce posouvají. Čím více hra spěje ke svému konci, tím více se sbor z jeviště vytrácí. Nakonec na jevišti už vůbec není a okulár se zaměří na tři hlavní postavy a Törlesse. Ten v závěru představení zůstává na jevišti

úplně sám a pronáší k divákovi rozsáhlý monolog o tom, co celou dobu prožíval.

Potřebovali jsme nalézt správnou míru stylizace. Všiml jsem si, že Ondřej nastavil jistou dávku minimalismu a kdykoli jsme chtěli udělat něco výraznějšího, ihned nás korigoval a umírňoval. Pochopil jsem, že mu jde hlavně o čistotu a přesnost gest, která měla zajistit co nejsrozumitelnější sdělení. My jsme mu tedy nabízeli různé způsoby, jak slova chovanců pronést a on se to pokoušel co nejvíce sladit do rámce celého stylu hry. Problém nastal několik dní před premiérou. Zatímco jednotlivé hlavní postavy vskutku pracovaly se zcizováním a hereckým komentářem, u nás chovanců se zdálo, že jsme příliš přímočaří a působíme roboticky, neživě – jen jako pouhý nástroj. Takto zněla zpětná vazba od našich pedagogů. Naším úkolem bylo docílit toho, aby chovanci, již jsou součástí sboru, byli více individualizovaní. Museli jsme tedy společně nalézat místa, ve kterých divákovi jasně a zřetelně ukazujeme, co si o ostatních postavách myslíme. K tomu nám výborně posloužily rychlé střihy mezi jednotlivými myšlenkovými pochody. Jednu větu jsme kupříkladu říkali partnerovi vedle sebe a prudkým otočením hlavy jsme v úplně jiné náladě zpravili diváka o našem postoji k předchozí větě, či skutečném vztahu k onomu chovanci. Většina promluv však směřovala k publiku a konfrontovala jej přímo.

Kostýmy, jeviště, světla

Všichni jsme na sobě měli stejné oblečení. Bylo to z toho důvodu, že jsme měli v těchto školních úborech působit anonymně a stádně, individualita je tím popírána. Na první pohled by člověk totiž nerozeznal jednoho od druhého, nebýt jiné barvy vlasů, očí a jiných rysů tváře. Jako hlavní a nosný kostýmní prvek byl tedy zvolen tento způsob uniformizace, což může vyvolávat asociace vojny a jiné disciplíně podléhající formy kolektivní

výchovy. Díky tomu šlo lépe vyjádřit, v jakém prostředí a v jaké atmosféře se celý děj odehrává. Jednotlivé charakterizace tedy probíhaly až na základě konkrétního jednání postav. Na horní polovině těla jsme měli bílé rozepínací košile bez potisku (zapnuté ovšem až na poslední knoflík u krku), dále hnědé pružné a upnuté kalhoty a neutrální kotníkové tenisky.

Scéna byla velmi prostá a jednoduchá. Bílé obdélníkové lino rozprostřené vprostřed jeviště vytvářelo a určovalo hrací a manévrovací prostor. Působilo to na mě, jako by se děj odehrával v jakémsi ringu. Vzadu, na konci nejvzdálenější části od hlediště, byly dvě dlouhé pyramidovitě se stupňující lavičky. To bylo naše zázemí, kde jsme mohli sedět a na kterém zároveň probíhaly i scény s chórem. Na ony lavičky bylo po celou dobu představení vidět.

Pestřejší práce s osvětlením byla zřejmá až ve výše zmiňované choreografii, která vyloženě vyžadovala intenzivní efekt, a proto blikající dvoubarevná světla v různých intervalech pomohla dosáhnout kýženého efektu, efektu gradace. Toto bylo jediné místo, kde se pracovalo se světlem o něco zajímavěji. Na všech ostatních místech inscenace se světla pouze ztlumovala a opět rozsvěcela.

Shrnutí Törlesse

Již od začátku mi vadilo, že jsme měli zpracovávat právě tento materiál. Nevyhovuje mi tematika a také jsem si přál dělat v Disku klasické představení. Nějaké známé a základní činoherní dílo, na kterém bychom se toho hodně naučili, ve kterém by byl rovnoměrnější prostor pro celý náš ročník a ve kterém bychom se mohli pořádně vyžít. Čistě proto, že jsem cítil v Disku dobrou příležitost si to vyzkoušet. Namísto toho se vybral právě Törless, což byl opět trochu experiment a já neměl na experimentování náladu. Obzvlášť po Běsech, které se zrovna nevydařili. Přišlo mi, že výběr

díla měl za každou cenu přinášet originalitu. Inscenaci hodnotím jako nevýraznou a slabou. Nemůžu ale nezmínit silné i vtipné momenty, které představení mělo.

C. Žranice

Autorská inscenace

Na rozdíl od prvních dvou inscenací, které vždy doprovázely nějaké komplikace a umělecké tápání, jsme si zkoušení Žranice náramně užili. A to všichni. Bylo to období, kdy se náš kolektiv hodně sblížil, a to mělo příznivý dopad na efektivnější komunikaci mezi námi, a tím pádem i plynulejší a snazší spolupráci. Bylo to jistě proto, že vedení se ujal režisér, který měl již od začátku jasnou vizi. Představení se zhostil Adam Skala a dramaturgii obstarávala Kamila Krbcová. Oba dva byli zároveň i autory díla, neboť Žranice je sice inspirovaná novelou Ministryně výživy od Egona Bondyho a Ferreriho filmem Velká žranice, ale jako taková je autorskou inscenací. Při zkoušení Žranice se nám všem vlila nová a svěží krev do žil. Zkoušení bylo velice zábavné a nikdy jsme během zkoušení nenarazili na žádnou větší překážku. Vše plynulo hladce, a to díky skvělé přípravě naší režisérsko-dramaturgické dvojice.

Groteska

Žranice se pohybuje v čistém komediálním žánru grotesky a v té naší byly patrné i hororové prvky. V grotesce se předpokládá herectví, které je oproštěné od projevu skutečného citu. Naopak vyžaduje, aby byl herec iniciativní, nápaditý a přesný a aby měl jasnou představu o tom, co chce svým promyšleným jednáním sdělit. Jedná se tedy o vnější přístup k herecké práci.

Co se týče charakteru postav, ty jsou v groteskním žánru ostře karikované. Nejsou tolik důležité jednotlivé detaily a duševní pochody. Charakterizace postavy je založena na zdůraznění několika hlavních a nejviditelnějších rysů, které jsou v mnoha chvílích přehnané do krajnosti, aby vynikla směšnost, s jakou si postavy počínají.

Průběh zkoušení

Naše první čtená zkouška proběhla někdy na přelomu září a října. Ještě předtím, než jsme si hru poprvé přečetli, prezentoval nám Adam s Kamilou svou představu o připravované inscenaci. Seznámili nás s tím, že se nechali inspirovat Ministryní výživy od Egona Bondyho a Filmem Velká žranice od Marca Ferreriho. Na základě těchto dvou děl pak spolu vytvořili text úplně nový, a tím je právě scénář Žranice. Dostali jsme stručný výklad o životě Egona Bondyho, abychom lépe rozuměli kontextu celé problematiky. Seznámili nás s modelem jeviště a s konečnými návrhy našich kostýmů, které nás všechny nadchly. V druhé polovině první čtené zkoušky jsme si Žranici přečetli. Po přečtení scénáře jsem pochopil, že to, na čem budeme pracovat, má opravdu velkou šanci stát se ambiciózní, drsnou a velkolepou hrou, která má v sobě výpověď s epochálním přesahem. Tohoto dojmu jsem nabyl díky tomu, jak dobře na mne scénář působil. Všichni četli velmi intuitivně a zábavně a ve většině případů dokázali na první pokus poměrně dobře intonovat své repliky a dělat přesné pointy. To bylo tím, jak srozumitelně byl text napsán a jak přehledně byl strukturován děj. Bylo vidět, že text pracuje s gradací a s postupným odhalováním tajemství Masoráje. Autoři postupně seznamují diváky s fakty příběhu a postupně mu odkrývají hrůzný fakt, že autoritářští vůdci lidstva zašli ve své zoufalosti, zkaženosti a tendence sebezničení tak daleko, že se uchýlili k pěstování lidských těl pro obživu lidstva v obrovské jateční hale jménem Masoráj. Lidské maso pak vydávali

v celosvětové kampani za maso kombinované z kuřecího, vepřového, jehněčího a hovězího, čímž lidstvo obelhávali a zároveň ho na své produkci, jediné na světě dostupné potraviny, činili závislým. Pro bližší vysvětlení se děj odehrává v sídle vládců světa, kde pobývá hlavní postava celého příběhu Ministryně výživy a i zbylé postavy vědců, prezidentů a všech dalších postav, které mají nějaký zásadní vliv na osud a chod Masoráje.

Dozvěděl jsem se, že budu hrát postavu vojáka Michala. Traumatizovaného veterána z největší války, jakou kdy lidstvo zažilo. Byla to válka dvou největších mocností planety Země, ve které jedna vyhubila tu druhou, aby následně těla poražených použila jako potraviny pro své obyvatelstvo. Michal neodpovídá zažitě představenému silnému bojovníkovi. Není to voják bojující na frontě v ostrém střetu s nepřítelem. Naopak, ve vojenských funkcích zastává podřadnou hodnost uklízeče mrtvol. Nikdy nebojoval a rozhodně nikdy v životě nezabil jediného člověka. To, že je Michal dobrosrdečný vegetarián, zapřísáhlý pacifista, člověk přecitlivělý a nešikovný, působí v kontrastu s tím, že je voják, komicky. Z textu bylo poznat, jakým způsobem bude Michal mluvit, vzletně a honosně, s velkou dávkou afektovanosti. Má tendence všechno nebetyčně přehánět, ale ve skutečnosti se jedná o zbabělce, neschopného činu. Adam mi přiblížil, jak vidí tuhle postavu on. Řekl mi, že jde o záhadného člověka, o kterém se toho v průběhu hry moc nedozvíme, je obestřen tajemstvím. Jeho hlavním posláním ve hře je sdělit publiku pravdu o utajovaném kanibalismu, který v Masoráji probíhá, a podat svědectví o hrůznostech války, kterých je lidstvo schopné. Adam ho také připodobnil k jakémusi žebrákovi, který je velmi dobrý v tom, jak podat svůj tragický příběh a vzbudit lítost. Michal je typická a ukázková oběť války.

Od prvních čtených zkoušek, kdy jsme několikrát přečetli scénář a živě debatovali o svých postavách, jsme se přesunuli do prostoru. Bylo to poprvé, kdy se mi dařilo zachytit postavu s pocitem jistoty již v počátcích. Bylo to obzvlášť díky naší první prostorové zkoušce, které se účastnila ještě

Magdalena Kuntová coby paní prezidentová a Filip Březina, prezidentský kuchař. Naše tři postavy mají ve Žranici svou společnou vedlejší příběhovou linku. Michal se poprvé představí na jevišti právě v této situaci, na které jsme s Hugem (Filip Březina) a Andreou (Magdalena Kuntová) ten den pracovali. Je to právě ta scéna, kdy ještě není poznat, že je Michal v zásadě ztroskotaný člověk, a kdy mu ještě ona hra na lítost a vzletnost, s jakou si počíná, prochází. Na základě svého srdceryvného výstupu před Hugem a Andreou je přijat jako pomocná síla do prezidentské kuchyně. Adam mi řekl, že Michal se má do své první situace vřítit jako raketa. V průběhu svých replik si má počínat jakoby se právě ocital v nejkrutější bitvě uprostřed střel a vybuchujících bomb a granátů. Skáče po jevišti, dělá kotrmelce, předstírá zásahy do břicha, mluví s tím největším patosem, kleká na kolena, prosí o milost. Všechny tyto úkony jsem předváděl energicky a s přehnanou expresivitou, přesně tak, jak si Adam přál. Tento úkol jsem splnil tak dobře, že jsme se shodli na tom, že touto cestou budeme dál při práci na Michalovi pokračovat. Hned od první zkoušky. Tento typ herectví v kombinaci s tímto žánrem mi naprosto vyhovoval, a proto jsem se dokázal cítit sebejistě a neustále jsem nabízel nové a nové nápady, které posouvaly postavu Michala dál.

Zaregistroval jsem, že mým ostatním spolužákům zpočátku činila tato stylizace trochu obtíže. Ale to bylo jen proto, že si ji museli osahat, nalézt společnou míru. Zpočátku jsem byl tedy trochu napřed, což se mi ještě nikdy nedělo, a tak jsem si to užíval. Díky tomu jsem mohl v plné míře zažívat něco, čemu se říká příznivé a podnětné kreativní prostředí. Byla to pro mne čistá radost s minimem pochybností. Zmiňuji to proto, že doposud mou práci doprovázelo mnoho pochybností, neboť pochybovat je mou přirozeností.

Po několika zkouškách v učebně jsme se přesunuli do Disku, dostali jsme kostýmy a začali zkoušet v hotových kulisách. Tou dobou jsme již měli všichni o směřování a základních konturách našich postav relativně jasno, a tak jsme

především pracovali na aranžích a precizním čištění jednotlivých scén a jednání postav. Celé představení se muselo správně rytmitizovat, aby mělo adekvátní spád. Nejnáročnější byly hromadné scény, ve kterých má postava Michala sice neúčinkovala, ale pro vyličení průběhu zkoušení je tato zmínka podstatná. Zpočátku byly tyto hromadné situace velmi nepřehledné, neboť se v nich stane mnoho podstatných věcí za velmi krátkou dobu. Vše se tedy muselo nacvičit s maximální přesností a dynamikou. Těmto zkouškám bylo vyčleněno mnoho času, a tak se nakonec, po několika hodinách trpělivého zkoušení podařilo úspěšně nalézt správný tvar, který fungoval.

Jako výchozí bod pro správné držení těla a základní gestiku postavy jsem zvolil pevný vojenský postoj. Ačkoliv je uvnitř Michal změkčilý a jemný, na první pohled splňuje všechny nároky vojáka. Využil jsem tedy základních známých vojenských gest a postojů. Salutoval jsem a u toho jsem pronášel repliky „Ano, pane!“. Přisouval jsem jednu nohu k druhé, čímž jsem se dostával do vojenského pozoru. Jedna scéna dokonce vyžadovala, abych se pohyboval plíživým způsobem jako průzkumník. Plazil jsem se, schovával se za kulisy a komunikoval za pomoci znakové vojenské řeči.

Kostýmy, jeviště a světla

Většina kostýmů se vykazovala pestrostí barev a okázalostí střihů. Kupříkladu pan prezident v některých scénách nosil dlouhý červený ornamenty zdobený kabát jako znak důstojnosti a výjimečnosti a ve zbylých scénách chodil bez něj. Když kabát sundal, měl pod ním pouze do stejné barvy laděné spodní prádlo. Kabát tedy představoval pozlátko a vznešenost a ve chvíli, kdy kabát neměl, mohli jsme být svědky jeho přízemního a nadřazeného projevu. Jednoduše řečeno, kabát sloužil ve chvílích, kdy bylo potřeba prezentovat se lidu a působit na něj demagogicky. Bez kabátu jsme

jej mohli sledovat v přirozeném chování, které bylo značně neurvalé a zcela jiné než na veřejnosti. Namísto žezla disponoval pozlacenou bambitkou.

Původní návrh mého kostýmu mi nevyhovoval, alespoň jeho svrchní část. Byla to šustivá zelená bunda, která mi znemožňovala pohodlný pohyb po scéně a neustále vydávala šustivý zvuk. Domluvil jsem se tedy s kostymérkou a režisérem, že se pokusíme najít alternativu, neboť je důležité, aby se herec cítil ve svém kostýmu pohodlně a příjemně. Jednoduchým řešením byl zelený rolák s dlouhým límcem až ke krku a dlouhými rukávy. Dále jsem měl na sobě zelené vojenské mrkvové kalhoty z kobercoviny a na nohou černé vojenské boty. Při některých reprízách jsem si na obličej vytvářel vojenské maskování z černých líčidel. Experimentoval jsem a hledal, jak mohu svou postavu ještě vylepšit. Nicméně postava je hodně pohybově náročná a já se hodně potím. Většinu času jsem tedy celou hru hrál zcela nenalíčený, neboť se mi veškerá líčidla stačila roztéct během prvních dvou situací. Nikterak to ale nevadilo. Vše, co jsem potřeboval divákovi sdělit, jsem dokázal herectvím.

Kolem jeviště byly dokola průhledné plastové šály, za kterými byl prostor, kde jsme se mohli my herci pohybovat, aniž bychom tak narušili dění v hlavním hracím prostoru. Hlavní hrací prostor byl tedy uprostřed. V něm se vyskytovalo šest pojízdných multifunkčních kovových vozíků, které sloužily k různým účelům. Vozilo se na nich jídlo z kuchyně, používaly se jako stoly nebo se do nich dalo bez problémů schovat. Funkcí vozíků bylo samozřejmě víc. Dále se na jevišti pohybovalo pojízdné zlaté křeslo, které představovalo trůn, symbol držitele největší moci. Uprostřed jeviště bylo sjízdné propadliště, které bylo vstupem do Masoráje. Když bylo propadliště dole, znamenalo to, že je Masoráj otevřený, když bylo ve své standardní poloze nahoře, znamenalo to, že je Masoráj uzavřený.

Zmiňoval jsem, jak prostě a jednoduše se pracovalo se světly při zkoušení Törlesse. Žranice byla pravým opakem práce s osvětlením.

Jednotlivé scény se odehrávaly v různém barevném osvětlení. Tím se jednotlivé scény přehledně oddělovaly a přelývaly se tak jedna do druhé. To pomáhalo dokreslovat atmosféru jednotlivých výstupů a činilo to tak inscenaci velmi rozmanitou a živou. V samém úvodu se postavy představí taneční choreografií na píseň Óda na radost. Choreografie je založená na střídání sošných postojů a budovatelských gest. Je to propagandistická oslava lepších zítřků. Dynamika osvětlení pomáhá dotvořit opravdu efektní show, plnou barev a záblesků. V inscenaci jsou některé potemnělé, hororové situace, ve kterých se detailně rozebírá způsob, jakým jsou torza těl (bez hlavy, rukou a nohou) v Masoráji udržována při životě za pomoci speciálních roztoků, hadiček a trubiček. Děsivého efektu se podařilo dosáhnout právě za pomoci ztlumení veškerého osvětlení. Do toho problikávalo rudé výstražné světlo, což vzbuzovalo tíseň a úzkost.

Premiéra, reprízování a shrnutí

Premiéry byly dvě. Obě zaznamenaly obrovský úspěch, což pro nás bylo velmi povzbudivé. Konečně jsme měli inscenaci, o které jsme věděli, že je dobrá.

Reprízování bylo zábavné a nekonečné objevování dalších možností. Vznikaly nové gagy. Musím říct, že v průběhu života inscenace Žranice vyrostla v opravdu dospělou a propracovanou hru. Ovšemže nastávaly chvíle, kdy jsem měl špatný den, nebo jsem nebyl dostatečně koncentrován. Při některým reprízách jsem měl v sobě málo energie, a tak jsem postavu podehrával. V konečném součtu to ale byly pouze ojedinělosti. Postava vojáka Michala byla pro mne největším přínosem v průběhu působení v Disku.

D. Šepoty a výkřiky

Autorské zpracování filmové povídky Šepoty a výkřiky bylo naším posledním úkolem v Disku. Režie se opět ujal režisér Robert Závodský a dramaturgie Kateřina Slezáková. Pravděpodobně nebyl osloven žádný jiný externí režisér, který by se režie ujal, a tak se rozhodlo, že Norbert dostane druhou šanci po ne zcela zdařilém představení Běsi.

Po prvním přečtení textu se mužská část našeho souboru dozvěděla, že nebude mít v této inscenaci tolik prostoru, jako ta ženská. Dalo se to jednoduše vydedukovat z množství textu a počtu situací. Na každého z mužů připadal kratičký monolog, či dialog. Vzali jsme to jako fakt, nicméně jsme byli trochu zklamaní. Chtěli jsme se do zkoušení poslední hry více zapojit a nadto nám volba tohoto textu nebyla zrovna sympatická. Téma je velmi ponuré, vyrovnávající se s úmrtím blízkého člověka, který měl těžkou nemoc. Téma zatěžkané hlubokou depresí. Mé přání dělat klasickou či moderní komedii se tedy opět nesplnilo.

Čtené zkoušky

Při tomto zkoušení se již Norbert rozhodl neexperimentovat. Začali jsme čtenými zkouškami s pevným textem. Postupovali jsme pomalu a po přečtení každé situace nastala mezi všemi diskuze o tom, kým postavy jsou, a rozkrývali jsme jejich jednotlivé motivace. Zajímavé bylo docházet ke společné představě o postavě prostřednictvím obrázků, které jsme měli za úkol na jednu čtenou zkoušku přinést. Na oněch obrázcích měla být vystihnuta podstata toho, jak postavu vnímáme v jejích hlavních rysech. Naše obrázky jsme potom konfrontovali s vybranými obrázky Norberta. Prostřednictvím obrazových vjemů jsem ke společné představě dospěl mnohem snadněji.

Postava kněze

Postava kněze, kterou jsem měl hrát, se ve své jediné situaci v celé hře vyrovnává se svými pochybnostmi o víře v boha. Kněz pravidelně dochází za umírající Agnes do jejího domu a snaží se jí poskytnout útěchu, kterou jí nabízí ve formě duchovních a náboženských rozhovorů. Snaží se jí pomoci vyrovnat se s těžkou nemocí a chce jí pomoci mentálně se připravit na odchod z tohoto světa. Rakovina ovšem postupuje rychle a s její zákeřností nikdo nepočítá, Agnes záhy umírá. Když je tedy kněz konfrontován s informací o smrti Agnes a je mu svěřen úkol provést pohřební obřad, učiní něco společensky nepřijatelného. Před všemi zúčastněnými začne nad zemřelou pronášet osobní monolog, ve kterém se projeví jeho stále rostoucí pochybnosti o spravedlnosti a víře v křesťanského boha, kterému celý život slouží. Naše jevištní provedení bylo přehnané a sloužilo k nadsazení a zvýraznění vnitřního stavu. Jednalo se o vytvoření atmosféry a dojmu, který mělo toto provedení vyvolat. Proto jsme s Norbertem zvolili variantu, ve které v průběhu monologu vlezu do prosklené kvádrové konstrukce představující rakev. Agnes již není v rakvi přítomná fyzicky. Ve chvíli, kdy jsem na ni jako kněz mluvil, jsem si ji pouze představoval. V průběhu monologu kněz dospěje k úplné rezignaci a lehá si bezvládně do rakve vedle pomyslného Agnesina těla. Přítomní odcházejí. Zůstává pouze Marie, nejmladší ze tří sester. Nejprve žádá kněze o rozhřešení ze svých hříchů, ale po chvíli se pokouší kněze svést a to tím, že mu vášnivě olizuje prst, čímž napodobuje způsob sexuálního uspokojení. Tohle je pro kněze důležitý moment, neboť při aktu na okamžik podléhá Mariiným svodům a opětuje jí polibky na ústa a sahá jí na ňadro, podléhá pokušení. Po chvíli přestává Marii líbat a uvědomí si, čeho se dopustil. Následně utíká z jeviště se studem a s vědomím, že právě zradil své přesvědčení a popřel celou svou víru.

To, čím si postava kněze projde, pro mne představovalo pád člověka a popření jeho vlastních hodnot. Viděl jsem kněze jako mladého muže, který byl ve svém povolání nucen vstřebávat četné lidské problémy, konfrontovat se s nespravedlivou smrtí a být tak přítomen tomu nejnižšímu, co v lidských bytostech je. Absorbovat do sebe tolik negativních myšlenek musí být pro mladého člověka náročnou zkouškou. Je důležité dodat, že postava Agnes je v kněžově monologu adorována, a je zjevné, že k ní měl velmi blízký osobní vztah. Je pro něj těžké se přenést přes to, že bůh dopustil smrt tak nevinné a dobrosrdečné lidské bytosti.

Nadto je to mladý člověk, který v sobě má přirozenou touhu po sexuálním sblížení s opačným pohlavím. Na této postavě bylo dobře vidět, jak se musí mladý kněz vyrovnat s celoživotní sexuální abstinencí. Je těžké v sobě popírat přirozenost. Situace s Marií pro něj znamenala důležitou zkoušku, ve které zklamal. Na postavě mi přišlo zajímavé, že duchovně a nábožensky založený člověk může mít zároveň stejně blízko k ďáblu, který jej pokouší, a to v obzvlášť náročných životních situacích.

Hrát tuto postavu mě ve výsledku poměrně bavilo. Pracoval jsem s atmosférou, která byla na jevišti vyvolaná jevištní technikou a která byla v rámci probíhajícího děje velmi dramatická (okolnosti kolem smrti Agnes, právě probíhající pohřeb, napjaté vztahy mezi zúčastněnými smutečními hosty, nefunkční rodinné vztahy mezi sestrami). Samotná atmosféra v sobě obsahovala dramatické napětí, což mi umožňovalo snížit expresivitu mého projevu a vše dělat s lehkostí, se zaměřením na detail a sofistikovanost zvolených výrazů a gest. Taková hra byla zábavná a já jsem to bral jako herecké cvičení, které k roli kněze patřilo.

Během reprízování se stávalo, že jsem nebyl vnitřně správně koncentrovaný, v takových chvílích jsem cítil, že překračuji hranice v intenzitě výrazu. Mizanscéna, kterou jsme s Norbertem vytvořili, byla pohybově úsporná, takže stačilo jen trochu přidat na výrazu a postava působila

nepřirozeně. Zaměřil jsem se tedy na tento problém a během výstupu zkoumal co si ještě mohu dovolit a co už ne. Bylo zajímavé sledovat, jak důležitý je čas strávený před představením a jak je důležité, v jakém rozpoložení jde herec svou postavu hrát. Za celý den se stane spousta událostí a pokud je člověk ve stresu a vnitřně nevyrovnaný, projeví se to na kvalitě výstupu. Naopak, když jsem se nezatěžoval problémy a poctivě jsem se rozmluvil, rozcvičil a zkoncentroval, dařilo se mi před představením dosahovat daleko lepších výsledků.

Závěr

„Všechna umění dovedou zkrášlit a zpříjemnit život, všechna pomáhají člověku poznávat svět a žít. Ale básník a herec ho vedou i k sebepoznání, činem. Říká se, že to druhé na lidi víc působí. Co básník vyslovil, to herec činí tělem a svým jednáním dává lidem očitý příklad. Říká se, že slova lidmi pohnou, ale příklady táhnou.“ [1]

Tím, že jsem téměř rok systematicky pracoval na této diplomové práci a bilancoval tak svoji předešlou činnost v oblasti umění, jsem zároveň učinil závěrečnou rekapitulaci důležitého období svého hereckého dospívání. Pomohlo mi to uvědomit si, jakou roli v mém životě bude herectví vůbec mít. Bude důležitou složkou a dovedností, kterou mohu kdykoli uplatnit vedle mé textařské a hudební činnosti.

[1] Radovan Lukavský, *Být nebo nebýt*, o smyslu herectví str. 21

Seznam použité literatury

Michail Čechov, *O herecké technice*

Jaroslav Vostrý, *O hercích a herectví*

Josef Vinař, *Elementy herectví*

Radovan Lukavský, *Být nebo nebýt*

Eckhart Tolle, *Moc přítomného okamžiku*

Aneta Nesvadbová, *diplom. práce oboru činoherního herectví na Damu – Žánr a herecké prostředky*

cs.m.wikipedia.org