

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Loutkové a alternativní herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HEREC A JEHO ZDROJE

Adam Mensdorff-Pouilly

Vedoucí práce: Mgr. MgA Marta Ljubková

Oponent práce: Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Datum obhajoby: červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Alternative and puppet acting

BACHELOR THESIS

ACTOR AND HIS SORCES

Adam Mensdorff-Pouilly

Supervisor: Mgr. MgA Marta Ljubková

Opponent práce: Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Date of presentation: June 2019

Academic Degree to Be Obtained: BcA

Prague, 2019

Prohlášení

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

Herec a jeho zdroje

vypracoval(a) 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.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně
AMU.

V Praze dne

Poděkování

Děkuji Haně Burešové, Dušanu Davidovi Pařízkovi, Jiřímu Adámkovi a Jiřímu Havelkovi za čas, který mi poskytli a paní Jitce Nohové za vstřícnost a pochopení během mnohých řízení.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá možným nežádoucím vlivem zdrojů, které herec využívá ke své práci. Pátrá po specifických důvodech zpomalení dynamiky tvůrčího hereckého procesu. Zvažuje předpoklad, že některé znalosti a dovednosti jsou pro herce v jistých případech přítěží. Snaží se zjistit, zda tomu tak skutečně může být a jak takové situace případně prakticky řešit. K tomu využívá osobní zkušenosti autora, rozhovory a výsledky sledování práce režisérů Jiřího Adámka, Jiřího Havelky, Hany Burešové a Dušana Davida Pařízka.

Abstract

This bachelor thesis studies the potential undesirable impact of resources an actor utilizes for his work. It searches specific elements that decelerate dynamics within a creative actoral process, considers the premise that certain kinds of knowledge and skills may be a burden in various situations and further explores whether that notion is true while seeking solutions to such situations in practice. To reach a feasible point, it uses the personal experience of the author as well as interviews with directors Jiří Adámek, Jiří Havelka, Hana Burešová and Dušan David Pařízek, compiled with the outcomes of observations of their work.

Obsah

Úvod	10
Definice.....	10
Důvody vzniku práce	10
Způsob práce	11
Svazující zdroje	13
Paradox.....	13
Svazující znalost.....	14
Etická omezení – společenská přijatelnost (– lež)	14
Asociační okruhy	16
Svazující láska k tématu.....	17
Hloupý herec	17
Rozhovory.....	19
Jiří Adámek	19
Jiří Havelka.....	22
Hana Burešová.....	22
Dušan David Pařízek s Iphigenie v Schauspielhaus Bochum.....	23
Závěr	26
Zdroje	27

Úvod

Smyslem této práce by mělo být nalezení odpovědi na otázky spojené s nejistou přínosností některých zdrojů pro proces autorské herecké práce. Existují-li zdroje, které jsou pro herce zbytečné, nebo dokonce svazující, jaké to jsou a jak s nimi nakládat. Vzhledem k šíři daného tématu ale patrně postačí i nástin možného řešení dilemat vznikajících při práci níže popsaného typu herce.

Pro pochopení dané problematiky jsem tyto otázky pokládal v rozhovorech čtyřem režisérům, z nichž u dvou lze předpokládat preferenci jednoho níže popsaného typu herce před druhým. Zjednodušeně: dva z nich lze považovat za režiséry, kteří pracují s herci autorštějším, partnerštějším způsobem, u kterých lze předpokládat preferenci herců s širším a hlubším vzděláním a vynikajícím všeobecným přehledem, tj. s větším počtem kvalitnějších tvůrčích zdrojů.

Dále jsem vedl rozhovor se dvěma režiséry, u nichž jsem podle vyznění jejich práce předpokládal režisérštější, klasičtější činoherní přístup a tím i preferenci herců, u nichž širší škála vědomostí a zvládnutých dovedností s divadlem zdánlivě přímo nesouvisejících nehraje roli.

Definice

Hercovým zdrojem budiž v této práci rozuměno vše, co je pro herce zdrojem inspirace, tvůrčím nebo vyjadřovacím prostředkem.

Tvůrčím prostředkem, tedy tím, čím tvoří, mohou být schopnosti a dovednosti, jakož i znalosti a jednotlivé vědomosti. Vyjadřovacím prostředkem mohou být pak určité ucelené systémy sémiotické verbální i nonverbální, a to osvojené a zvládnuté, částečně osvojené, i ty, jichž je herec prakticky téměř neznalý.

Hercovými zdroji tedy rozumím především znalosti, vědomosti, schopnosti, dovednosti a různé druhy vzdělání, z nichž herec čerpá při své tvůrčí práci, a to jak při procesech inscenačních a samotných výkonech, tak i ve fázích přípravných, do nichž může spadat veškeré hercovo bytí.

Toto vše výše jmenované stojí v jisté opozici vůči cvičenosti v hereckých disciplínách, o jejíž nezbytnosti pro hereckou tvorbu již bylo nesčíselněkrát pojednáno uznávanými i ostatními divadelními teoretiky. Touto cvičeností myslím řemeslnou stránku dokonalé mimese (a ostense) a schopnost pozorovat, cítit a opakovat.

Důvody vzniku práce

Podstata vzniku této práce není osobní, byť impuls k jejímu vzniku mi dala osobní zkušenost během studia na DAMU. Během studia a skromné divadelní praxe totiž pozoruji (nikoli už jen u sebe) nedostatečnou vůli ze strany režisérů či pedagogů zužitkovat danou sumu vědění herce při autorské práci, byť by tato měla být základem autorské tvorby, zvláště je-li si herec v těchto případech do jisté míry sám režisérem, dramaturgem, dramatikem i kritickým divákem. Domnívám se, že součástí pedagogické práce na DAMU, zvláště v bakalářské části studia, by měla být i osobní

práce pedagoga se studentem, odhalující a aplikující skutečný potenciál hercových zdrojů. To však nikoli jako odhalení chyby, kterou nutno eliminovat prostým „zákazem myšlení“. Pouhé zamítnutí, nebo pouhé verbální pochopení jen utvrzuje herce s problémem užívání svých zdrojů v jednom z extrémů: svázanosti a zatěžkanosti, nebo banálnosti (obojí může herce dále svazovat, nahlédne-li nefunkčnost prvního, nebo zdrcující prázdnotu druhého).

Byť jsem se zcela výjimečně setkal s funkčním pedagogickým řešením, jak tyto zdroje zužitkovat tak, aby nebyly zcela zahozeny a zároveň příliš tvorbu nezatěžkaly, nebyl jsem účasten jejich systematické zdárné aplikace, ani jejím svědkem, patrně z časových důvodů daných typem studia. Proto se domnívám, že tato otázka není dosud dostatečně jasně a srozumitelně studentům mé katedry zodpovídána, natož dostatečně zodpovězena plošně. Zároveň se však nedomnívám, že ji lze vůbec definitivně vyřešit, neboť se jedná o problematiku nesnadné definice a lišící se případ od případu vzhledem k osobnosti herce.

Výše zmíněným „zákazem myšlení“ nemíním nějaké autoritativní potírání tvůrčího ducha, ale spíše neochotu provést v zájmu studentova a hercova rozvoje cestu do hlubin jeho mysli, která podle pedagoga neslouží dobře tvůrčímu procesu. Neochotu podniknout jednou ten krok, který bude muset profesionálně podnikat onen student herectví asi pokaždé při začátku tvůrčího procesu, tj. zahození svých již „osvědčených technik“, předsudků a strategií, dát mnohé všanc a ponořit se do problému. Pokud se ze slov „přepřemýšlené“, „z hlavy“ či „(intelektuální) konstrukt“ stanou jen výkřiky a floskule, nevedou k účinné obrodě studentova smýšlení. Když na mne režisér či pedagog během zkoušky zavolá: „přepřemýšlené“, nevím, co změnit nedošlo-li dosud k oné obrodě svázané mysli. Samozřejmě nějak zareaguji a metodou pokus omyl se ustálí mé reakce na způsobu, který minimálně vnějškově odpovídá požadavkům zadavatele.

Jsem však přesvědčen, že intenzivnější, o trochu riskantnější osobní práce s takovým studentem je ve výsledku mnohem přínosnější. Byl jsem svědkem takovéto trnité cesty za obrodou hereckého myšlení jednoho studenta ze svého ročníku, kterou podnikl se svým pedagogem. Obávám se však, že vzít studenta obrazně řečeno za ruku a pokusit se ho provést tak náročnou cestou, během níž si musí sáhnout na mnohé své dno, není pro většinu pedagogů samozřejmostí, a to z pochopitelných důvodů. Otázkou je, zda se tato náročná snaha o nejprve pochopení a pak až následnou práci s hercem vyplatí ve srovnání se zmíněnou metodou pokusů a omylů, která nemusí naplnit vnitřní podstatu změny hercova myšlení. Z osobních zkušeností pevně věřím, že vyplatí.

Způsob práce

Právě proto, že se zaměřuji především na praktickou, tedy velmi osobní, kontaktní a dialogickou část studia, zvolil jsem co nejpraktičtější a nejosobnější způsob práce. Proměna svázaného hercova myšlení v oduševnělé a duchaplné hraní se děje (nebo přesněji: je dokazována a se odehrává) ve zkušebně, nikoli v knihovně. Právě tento vztah mezi zdrojem a jeho uplatněním se také v této práci snažím prozkoumat. Proto, vědom si nepřehledného množství literárních zdrojů blížících se této problematice

(např. Rostain M. *Deník zkoušek tragédie Carmen Petera Brooka*, či dokonce teoretická díla těch, s nimiž jsem vedl v této práci rozhovor, např. HAVELKA J. *Zmrazit čerstvé ovoce* a mnoho dalších), volím způsob co možná nejpodobnější situaci při samotné zkoušce, při níž může herec zužitkovat jen to, co obsahuje jeho „vnitřní knihovna“ a „vnitřní knihovna“ přítomných. Tak se snažím touto prací pojednat ji samu, praktikovat to, čím se práce zabývá, na ní samé. Zaměřuji se na způsob práce těch, kteří mají s prací herců bohaté zkušenosti, a někteří z nich jsou i pedagogy DAMU, a proto se jich týká nejen problematika tvorby inscenace, ale i výše zmíněná problematika tvorby herce a zodpovědnost za velkou část práce herce. Podobně jako neplavec, nebo žák autoškoly svěřuje svůj život do rukou svého učitele, svěřuje se i herec do rukou svého pedagoga. Změny tak velké, jakými jsou zásadní proměny vnímání časoprostoru, sebe sama a ostatních lidí, rozbourávání a budování celých struktur naučených myšlenkových pochodů a jejich projevů, jsou s riskováním života, dle mého soudu, zcela srovnatelné. Pedagog či režisér toto s hercem podstupující je člověkem akce, který musí reagovat bezprostředně, aby dosáhl zmíněného, byť se pochopitelně jedná, a jistě nejen v mnou vybraných případech, i o vynikající teoretiky.¹

¹ Výnos rektora č. 4/2006 čl. 2, který definuje smysl bakalářské práce, říká doslova: *„Bakalářskou prací se ověřují dovednosti a vědomosti, které student získal během studia a jeho schopnosti využívat je při řešení konkrétních praktických úkolů. V této práci se snaží student podat co nejlepší obraz o svých schopnostech i o úrovni svých znalostí. Text bakalářské práce musí odpovídat zadání, které jasně vyjadřuje základní smysl práce a její zaměření.“* Práce tedy musí dostát sama sobě, naplnit své vlastní zadání a v tomto duchu jsem se vědomě a záměrně rozhodl co možná nejvíce omezit zdroje jiné než tzv. vlastní. Práce, která by hovořila o problematice uplatňování vlastních živých vědomostí a dovedností, by nedostála svému vlastnímu smyslu, jež si vytyčila a o němž pojednává, kdyby příliš čerpala ze zdrojů jiných. Tímto způsobem může práce nejlépe pojednat sama o sobě, podat čtenáři další možný náhled na problematiku jiného než hereckého vzdělání herce. Jedině snahou o autenticitu a v práci několikrát zmiňovanou *nekomplikovanost* a *spontánnost*, lze podat obraz co nejbližší reálné podobě hercových znalostí a dovedností (jasně vyžadovaného výnosem), neboť během procesu zkoušení, o němž především práce pojednává, se může herec spolehnout jen na ty zdroje, které má uloženy pevně a jasně ve své vnitřní knihovně. Na rozdíl od jiných hereckých bakalářských prací se tato přímo a upřímně snaží najít řešení zmíněné problematiky a snaží se naplnit téma, které popisuje i sama na sobě. Snaží se stát důkazem o smyslu některých z tezí, jež zmiňuje či cituje v rozhovorech s režiséry.

Svazující zdroje

Problematika přínosných a svazujících zdrojů se týká velkou měrou vlastní dramaturgie herce, neboť ji lze přirovnat krom jiného ke škrtnání v textu inscenované hry, hledání významů, a zvláště k hledání souvislostí mimo výchozí text, tvorbu intertextuálního, pansofického meta-díla.

Paradox

Během svého studia jsem si všiml, že některé zdroje, z nichž herci čerpají, jsou schopny svého uživatele tak pohltit, že ten již není schopen je prakticky užívat k tvorbě. Je jimi svázán a vězí v jakési pasti, kterou se mu stane vybraný ucelený soubor znalostí: jazyk, taneční styl či třeba souhrn dějepisných faktů, jakož i určitý filosofický směr. Může se jím stát cokoli, co tvoří v běžném vnímání člověka celek. Cokoli, co pozbývá své běžné sdělnosti při porušení pravidel, na nichž se zakládá. Jazyk pozbývající bez pravidel gramatických svého smyslu, určitý taneční „jazyk“, nebo v neposlední řadě hudba, přirozeně založená na matematicky propočitatelných vztazích. Nejednou jsem byl svědkem pohlcení herce během improvizace, nebo plnění hereckého úkolu nástrojem, na nějž hrál. Hudba, která měla jen posloužit situaci, herce ovládla a ten již nebyl schopen vrátit se k hraní předešlé situace. Patrně pensum práce a času, které musí člověk věnovat nástroji, aby jej ovládl, změnil vnímání člověka tak zásadně, že dojde-li v jeho mysli k volbě mezi bytím dobrým hudebníkem a tím, čím byl v dané dramatické situaci, podvědomě podlehe podmíněnému reflexu, který budoval i několik let: tj. stane se hudebníkem, tj. začne se pohybovat v přesně vymezeném prostoru hudebním, vymezeném tóninami a nespočtem systémů či žánrů. Bezděčně zajede do perfektně a usilovně připravených kolejí.

Větší míra osvojenosti patrně převáží. Převáží a zvítězí v té podobě, v níž byla do vědomých a podvědomých částí mysli usilovně vpravena – v jasně ohraničených rozmezech s pravidly tvořícími kostru a podstatu celé jedné dovednosti. Kupříkladu hry na klavír.

Co by se ale muselo stát, aby herec nepodlehli tomu, s čím zachází? Co se musí v herci odehrát, aby dokázal plně a maximálně, jak je jen v jeho moci, používat svou dovednost hry na klavír a zároveň byl s to třeba vnímat klavír a sebe v prostoru jako objekt?

Musil by být schopen hrát na klavír ještě lépe? Je klíčem naprostá, dokonalá, mistrná jistota ve hře hraničící s automatismem, s nímž je aktér schopen věnovat tu část mysli, která by byla jinak zaměstnána hrou na klavír, hraní oné jinak zapomenuté situace? Je ale vůbec pravda, že mysl herce je takto kapacitně omezena? Není naprosto scestné snažit se pochopit otázky, na něž nezná jasné odpovědi ani věda zabývající se myslí? Pro zbytečnost laického a nedostatečně erudovaného popisu, nebo snah o vysvětlení niterných pochodů mysli herce řešícího takovéto střety pozornosti na ně resignuji. Pokusím se tedy omezit na popis vnějších znaků a výsledků.

Svazující znalost

Vycházejíce z předpokladu, že některé znalosti (například vědomí si nějaké okolnosti) mohou jejich nositele omezovat, musíme připustit, že může existovat i vzdělání (souhrn vědomostí a dovedností), které tvůrce omezuje.

Etická omezení – společenská přijatelnost (– lež)

Součástí určitého vzdělání může být, a většinou i je, jeho etická část. Například výuka dějepisu neprobíhá u nás zcela „nezaujatě“, ale součástí studia historie je dosud i nemalý důraz na etický výklad dějin a apel na studenty, kteří se nemají etickému výkladu dějin zpronevřovat. Už pouhý obyčejný test z dané látky potírá větší míru relativizace dějin požadovaným výčtem faktů, o nichž se sice na jiném poli diskutuje, zde však nikoli. Kupříkladu k úloze „Vyjmenujte pět demokratických politiků třicátých let dvacátého století“ nemůže asi v běžné škole student odpovědět Adolf Hitler, nebo Josif Vissarionovič Stalin.

Tak vzniká u studenta předpoklad jisté společenské přijatelnosti, či nepřijatelnosti některých asociací a během studia se v nich utvrzuje. Tím se buduje jistý asociální návyk, jistý okruh asociací. Jeho překročení, nebo převrácení v zájmu vytvoření hlubšího díla vyžaduje další usilovnou práci, má-li jít o samozřejmou schopnost, a ne pouze o „osvícení múzou“.

Složitost překročení hranice takového vzdělání, nebo jeho nahlédnutí z odstupů je jen jedním problémem, s nímž se musí autorský herec vypořádat.

Navíc pokud si je tvůrce vědom společenské nepřijatelnosti svého díla, musí, nolens volens, zaujmout k tomuto faktu určité stanovisko, neboť i jakýkoli typ ignorace je stanoviskem. Ona nepřijatelnost může být sice pouze zdánlivá, pro herce a jeho rozhodování to ale nehraje roli. Pocit nepřijatelnosti je svazující a může být navíc zcela irelevantní, neboť celkové vyznění díla může být právě v opačném duchu. To však by herec musel nehlédnout jakýmsi dramaturgickým okem, které těžko kombinovat s živou přítomností na jevišti.

Teoreticky samozřejmý zvyk čestného člověka odpovídat na otázky pravdivě však může herce až paralyzovat.

Během některých hereckých cvičení s Jiřím Havelkou měli herci mého ročníku cvičit právě tyto schopnosti. Cvičení, při němž herec ukazuje na různé předměty a pojmenovává je různě, ale zpravidla vždy lživě, se zdá snadným, avšak bylo s podivem, jak složité bylo pro některé z nás ukázat na židli a volně asociovat cokoli jiného a lživého. Začaly se projevovat různé strategie. Někteří se snažili ukazovaný předmět neregistrovat a registrovat jiný, jehož název vyslovili. Jiní se v myšlenkách uzavřeli do nějakého fiktivního prostoru s reálným základem (kuchyně, dílna, třída) a asociovali předměty, které se nacházejí v nich (vařečka, sporák; svěrák, šroubovák...). Stav vědomí se postupně dokonce proměňovaly a strategií chvílemi nebylo třeba, neboť bylo cíle dosaženo odstupem a nadhledem, to však za cenu jisté mrtvolnosti asociujících lidí v prostoru. Schopnost jakoby vystoupit sám ze sebe a

nahlížet celou situaci z pohledu třetí osoby usnadnila a urychlila mnohým schopnost volně asociovat i napříč více okruhy, otupila však přirozenost a lidskost reakcí. Nutno ale poznamenat, že se nejednalo o systematickou práci a ne delší než dva dny.

Čím zvládnutější dovednost, tím svobodnější manipulace?

Dalším výrazným příkladem je neschopnost parodovat, nebo imitovat plně osvojený jazyk. Většina lidí, není schopna imitovat svou mateřštinu. Výjimku tvoří ti, kteří mohli svou mateřštinu nahlédnout z pohledu jiného jazyka a jsou takové imitace schopni na základě patrných rozdílů mezi těmito dvěma jazyky² (nebo ti, kteří se naučili napodobit vlastní jazyk od cizojazyčných mluvčích jaksi nazpaměť, což je však pouhou reprodukcí, nikoli opravdovou schopností).

Nesetkal jsem se však dosud s Čechem, který by dokázal imitovat věrně a plynně češtinu, aniž by třeba neutil citací staroslověnských nebo slovenských, což opět není volnou imitací a improvizací a předpokládá další pensum znalostí. Možná je posluchač imitace vlastního jazyka neschopen rozpoznat v takovémto umělém jazyku jazyk vlastní z podobného důvodu. Nemá nad vlastním jazykem nadhled a neví, čím se vyznačuje například ve srovnání s jinými jazyky. Musím ale dodat, že jsem dosud neviděl ani německy, nebo anglicky mluvícího člověka imitovat plynně svou mateřštinu, aniž by jí skutečně hovořil, což bych sice snadno poznal, ale zároveň jsou to pro mne jazyky cizí a velmi dobře vím, čím jsou pro cizince příznačné. Tedy na základě čeho je imitovat.

Naproti tomu člověk, a zvláště mnohý herec zcela neznalý například italštinu, je schopen přesvědčit i rodilé románské mluvčí, že hovoří italsky perfektně. (Jak potvrzuje Hana Burešová, *dobří herci bývají zpravidla dobří imitátoři.*)

Kdysi jsem byl svědkem, jak maďarská rodilá mluvčí konstatovala, že během jistého hereckého výstupu jasně slyšela maďarštinu, ale nechápala, proč slova a věty nedávají smysl. Imitátorem byl člověk maďarštinu neovládající.

Jednoduchou logikou bychom mohli dojít k závěru, že mezi schopností používat určitý zdroj a jeho znalostí je přímá úměra. Platilo by, že úroveň znalosti cizího jazyka je úměrná schopnosti se v něm divadelně/herecky vyjádřit. Opak je ale pravdou. Sancta simplicitas, dalo by se říci. Duch osvobozený od okovů gramatických je schopen s daným jazykem zacházet zcela odlišným tvůrčím způsobem, který divák právě může ocenit jako něco nového.

Není náhodou toto velká část úspěchu, jenž slavil se svými slampoetrovými výstupy Bohdan Bláhovec v Německu? „*Ich bin ein Beneš dekret, Ich bin ein hovno, sekret, top secret.*“ Tento jazykový mix nazývá „schengenštinou“. Jde o kombinaci češtiny, angličtiny a elementárních prvků lokálního jazyka. „*Propojuji češtinu s angličtinou i na základě zvukové podobnosti a do toho míchám naprosto přiznanou lámanou*

² Jsou to lidé ovládající dva a více jazyků od dětství, nebo od pozdějšího věku. Například děti dvojjazyčné výchovy, nebo pokud se Čech naučí například anglicky, a to i se správným přízvukem a výslovností, rozpozná pak při poslechu angličtiny svých krajanů přízvuk neovládajících vlastní přízvuk, byť dosud nikdy si nepovšiml, čím se vyznačuje.

němčinu. Mnohem důležitější je ale téma, pak už se způsob, jak je podat lidem, najde,“ dodává Bohdan Bláhovec.

Velmi podobným příkladem takové moci v neznalosti by mohla být ona svoboda, s níž Matija Solce improvizuje v pěti jazycích, z nichž v každém je schopen přesně se vyjádřit, ale nikoli sestavit bezchybnou větu (připočteme-li i podstatné přízvuky oněch jazyků, pak zcela určitě ani jedinou větu). Byť ve všech svých inscenacích promlouvá tímto osobitým způsobem, dosud jsem se nesetkal s kýmkoli, kdo by hodnotil tyto jazykové kreace jako rušivé. Právě naopak. Snad je to dáno přímočarostí a jasností témat, s nimiž pracuje, jež rozvine, obohatí a asociacemi doplní právě takový jazyk, který nabídne více významů a donutí diváka zamyslet se nad tématem jiným způsobem.

Asociační okruhy

To, čím jsou některé zdroje pro herce svazující, jsou určité asociační okruhy, v nichž se herec pohybuje. Je-li herec dobře obeznámen s dějepisem, nabyli-li tohoto vzdělání klasickým studiem středoškolským, gymnasiálním nebo vysokoškolským, je uvyklý, vytrénovaný asociovat v tom rozsahu, v jakém se pohyboval při učení a zkoušení během studia. Takovýto myšlenkový trénink sice může ojediněle propojovat různé okruhy, obory, ale málokterá klasická škola kombinuje dějepis třeba se studiem jazyků a zcela výjimečné jsou pak kombinace věd exaktních a neexaktních, málokdo je schopen uvažovat komplexně gramaticky, matematicky, rétoricky, dějepisně a třeba tanečně. Pokud začne „dobrý student“ asociovat dějepisně, těžko uvolňuje tyto asociace do sféry poetické, neboť další okruh rozbíjí zákonitě strukturu toho prvního. Jakmile je tedy nějaký zdroj chápán jako systém, což je patrně nezbytné k jeho pochopení a možnosti studia, stává se pak pro svého uživatele potenciálně svazujícím.

Zde se nejvíce konfrontuje dramaturgický a klasický herecký (poetický) přístup k práci.

Herec, který se neučil německy ve školní lavici, ale mimoděk během jiných činností (prakticky a poslechem během svého pobytu v zahraničí), byl během práce na projektu BEATBOX – BOXBEAT pod vedením Matiji Solce schopen neuvažovat jazykově/gramaticky či rétoricky, ale asocioval zcela herecky, divadelně. Naplňoval situace a netvořil v naučeném jazykovém programu.

Jeho němčina by byla patrně v běžném hovoru stěží srozumitelná, pokoušel-li by se vyjádřit cokoli abstraktnějšího než výčet faktů. V kontextu celé inscenace ale jeho projev získal nadtext i podtext a tím nabyli pro diváka syntetické sdělnosti. Jeho projev (obsah i forma jako celek) se stal thesí a jiné části inscenace antithesí. Tento herec se nepokoušel obsáhnout obé, na což by nestačil, a bezděčně vytvořil precizně jednu ze složek. Herec zbavený odpovědnosti za část svého díla je bezesporu svobodnější a v tomto případě to byla svoboda jazyková. Tak jako plavec, jemuž je dovolen volný styl včetně užití motorového člunu, pokud si jej obstará, byl tento herec ve výhodě před všemi, kteří v této paralele představovali plavce prsou, zvyklé na běžné rozhodčí, při běžných závodech s běžnými pravidly. Jejich profesionalita jim ale nedovolila měnit směr, nebo styl a nahlédnout, že se nejedná o

závodní bazén, byť je zde voda, přihlížející a vše podobně jako v závodním bazénu, ale vítězem se nestává ten, kdo bez porušení pravidel první doplave do cíle. Vítězem se stává ten, kdo přihlížející přesvědčí o tom, že jeho směr, styl a rychlost jsou správné. Síla tohoto „zvítězivšího“ herce spočívala patrně i v tom, že si neuvědomoval, že ostatní „profesionální plavci“ by mohli brát tuto „plavbu“ jako závod s pravidly a tím netrpěl nejmenšími výčitkami, které by jej brzdily. S bezelstností dítěte používal vše, co dovedl, bez okolků, bez předsudků, nepoznamenán myšlenkami o přijatelnosti či nepřijatelnosti svého konání. Tam, kde neuspěli ti, kteří se léta učili jednomu cizímu jazyku a získali doklad o jeho zvládnutí na úrovni C1, předal divákům tohoto jazyka hlubší myšlenku herec s úrovní jazyka cca A1 svou nespoutanou hravostí v kontextu celé inscenace.

Svazující láska k tématu

Je-li herec vzdělaný v nějakém oboru či odvětví, těžko se tak stane bez citového zaujetí, bez „lásky k danému tématu“. Má-li herec hlubší znalosti historie, pak má k historii jako vědě, nebo k historii samotné patrně i jistou citovou vazbu, která je důvodem jeho hlubších znalostí. Asi těžko bychom našli obstojného hudebníka bez lásky k hudbě. Samozřejmě připadá v úvahu možnost, že herec nabyl svých znalostí nedobrovolně, kupříkladu daným rozvrhem v předešlé škole. Soudě ale podle sebe a svého okolí, i ti, kteří se něčemu učili nedobrovolně, si ke svému vědění vypěstovali velmi kladný citový vztah, anebo nabyté znalosti a dovednosti zapomněli. Tyto zdroje vyžadují opakování a to opět sotvakdo podstupuje bez vlastní chuti.

Určitý zdroj je pro takového člověka zálibou v celém smyslu slova, a tedy může být opět svazující, neboť má-li v čemkoli zalíbení, nemůže k onomu zdroji přistupovat zcela nezaujat. S tím se pojí logická nechuť vydávat „falešné“ sdělení. V očích zaujatého člověka dokonce až *lživou informaci*. Informace nemusí být sama o sobě lživá, neboť zahrnutá v celku inscenace může nabýt smyslu jiného. Aktér ale, pohlcen svým viděním, odmítne takovouto zprávu podat. Respektive v první fázi uvědomění zaujme záporné stanovisko, na něž musí následně reagovat. Otázkou je, jak na něj reagovat a zda vůbec musí dojít k takovému druhu zamítnutí zrodivšího se nápadu.

Hloupý herec

Předpoklad, že některé ze zdrojů, které je herec schopen obsáhnout, jej mohou paradoxně brzdit v práci, naznačuje, že svobodnějším hercem je herec s co možná nejmenším možným vzděláním založeným na ucelených systémech. *Vasa vacua maxime sonant.*³ Vzhledem k tomu, že na rozlišování různých oborů a dovedností se

³ Lat úsloví „*Prázdny sudy nevíce znějí*“

zakládá celý vzdělávací systém, je patrně nejsvobodnějším hercem herec naprosto nevzdělaný. Herec nevzdělaný systematicky v žádném odvětví, člověk pozorovatel, který veškerého svého dosavadního poznání nabyl jen mimoděk svým pozorovacím talentem a chutí si hrát, tj. napodobovat a kombinovat.

Takovýto prototyp herce je ale zcela utopický a pochybuji, že neobsahuje řadu vnitřních rozporů neslučitelných se samou podstatou herectví.

V něčem je však skutečně reálný.

Jistě nemusím jmenovat příklady známých herců, kteří se v rozhovorech i v osobním životě chlubí svou schopností improvizovat z odpozorovaného a že tímto způsobem překonali veškeré nesnáze spojené se studiem, nesnáze, které měly prověřit jejich systematické vědomosti. Jistý nejmenovaný uznávaný herec Divadla v Dlouhé se mi svěřil, že uměl předstírat takový zájem o chemii a nahodile sestavit tak nesmyslný vzoreček, na nějž se učitele se zaujetím zeptal, že ten strávil zbytek hodiny nadšeným řešením smyšleného problému, pocitiv sympatie k takovému studentovi. Je již otřepanou frází, že na nějakou uměleckou školu se dnes známý herec přihlásil, protože tam nebyla matematika. Obraz většiny populárních herců je spojen s hrdou nevzdělaností.

Jakousi pochybnou výjimku tvoří zvláštní skupina slavných „intelektuálních klaunů“, kteří, dle slov jednoho z nich Jana Wericha, „*pohazují si neviditelným míčkem abstraktních představ*“ a dle slov Voskocových „*břítka jejich satira dopadá hlava nehlava*“. Lze mezi ně, myslím, zařadit i Miroslava Horníčka, J. Suchého a J. Šlitru nebo Miloše Kopeckého, zkrátka ty, kteří absolvovali jisté klasické, či alespoň reálné vzdělání⁴ a užívali jej ve své tvorbě. Obraz těchto je vykreslen do podoby vzdělaných filosofických ostrovtipných herců snad ještě barevněji než obraz současných hereckých celebrit do podoby samorostů a „naturščiků“. Kdo je však dnes považován za takového intelektuálního klauna a srovnatelně znám a uznáván?

Co se Vám vybaví, když se řekne „hloupý herec“, jsem se ptal i v následujících rozhovorech.

⁴ Klasická a reálná Gymnasia té doby nabízela vzdělání v latině a klasických autorech (klasická pak vždy i starořečtinu).

Rozhovory

Jiří Adámek

S očekávatelnou prostotou a přesností odpovídal na otázky k problematice svázanosti herce vlastními zdroji Jiří Adámek. Teprve při dalším poslechu nahrávky rozhovoru jsem si uvědomil, jak přesně musí mít režisér tyto otázky pro sebe zodpovězeny. J. Adámek pochopil celou problematiku, s níž jsem ho konfrontoval, ještě dříve, než jsem ji stihl přesněji formulovat a mohl sám zamítat scestné otázky s tím, že nejsou podstatné.

Existuje suma informací, která je herci během zkoušení na překážku?

Z odpovědi Jiřího Adámka vyplývá, že:

„Nemá cenu vytrhávat fakt, nakolik je herec inteligentní, nakolik je intelektuál, vzdělaný (Bůh ví, jak by se to vůbec dalo nazvat). Tím samotným vůbec nemá cenu se zabývat.

Problém je: Když nějaké procesy týkající se inteligence a ratia blokují to, co se má odehrávat při zkoušení.

Jak to nazvat? Možná vkročení do neznáma; možnost nechat se vést tím, co se na zkoušce odehrává, a tím materiálem, který je k dispozici. Problematický moment je, když je něco na překážku.

To se může stát u inteligentních herců stejně jako u nepříliš vzdělaných nebo nepříliš přemýšlivých herců. To, že neumějí vše odhodit a nechat se vést tím, co je spíše fyzické, instinktivní a intuitivní.“

Co když jde ale o naprosto nefyzický druh divadla? Platila by tato strategie i v případě čistě verbálního způsobu práce s potlačeným faktorem dialogičnosti, která usnadňuje případnému aktérovi přirozenější a spontánnější reakce? Vždyť je zde zmíněno odhození „všeho“ a nechání se vést situací. Jak se ale nechat vést něčím, co i sotva lze nazvat situací, něčím, jako je kupříkladu telefonní seznam, nebo nonsensová či dadaistická poesie? Nakolik je toto zmíněné samo situací? Nabízí samotný jízdní řád situací, nebo vzniká situace až vztahováním se konkrétního živého herce se vším, co přináší, a opět i s tím, co přináší ve své „vnitřní knihovně“. Ve srovnání s klasickou situací, která jasně a téměř bez potřeby dalších aktérů vystupuje z klasických dramatických textů, z textů dialogických a psychologizovaných, je situace daná jen samotným obsahem nedramatického textu přinejmenším méně jasná. Situačnost pouhého obsahu nedramatického textu je z mého osobního pohledu více než pofidérní. Jak se může herec spolehnout v takovéto situaci(?) jen na přirozené spontánní reakce? Vždyť ona situace často vznikne až vztahováním se herce k předmětu nedramatickému a toto vztahování nemůže čerpat z ničeho jiného než z nitra herce, které je buď určitých zdrojů plné, nebo prázdné. Jiří Adámek má ale přesně s takovýmto druhem práce bohaté zkušenosti a i jeho práce se studenty dokazují, že aplikuje-li tuto strategii, musí tato fungovat, jsou-li inscenace jako Skončí to ústa, nebo Nová Atlantida situačně naplněny. Dle mého soudu jsou a takto popisuje strategii jejich autor. Nezbyvá než

pokusit se tuto tezi aplikovat v praxi.

Omezuje citová vazba (vizte *Svazující láska k tématu*)? Těžko se zahazuje vztah k tématu. Nechci vypovídat, sdělovat něco jiného, než co jsem si již v mysli vytvořil.

To jsou však podle J. A. velmi odlišné situace. *„Jedna situace je, když hrajete postavu. Když jsem narazil na to, že se někomu plete dohromady: Moje pocity a moje založení jako člověka s tou postavou. To je ‚srandovní nedorozumění‘. Mohou být morální důvody, proč máte obtíže ztvárňovat nějaký druh postavy nebo jednání nebo slova. Také případy jsou, ale má cenu o nich mluvit jedině konkrétně.“* Dále konstatuje, že jedná-li se o hraní postavy, což je jen jeden typ herectví, byť dominantní, je podstatné dokázat přetavit svoje osobní impulsy a pocity do něčeho šikovného pro tu postavu. *„Přetavit to.“*

„Zažil jsem to u jedné operní pěvkyně. Nechtěla něco dělat, protože to cítí jinak jako člověk. To je nesmysl. V tom kontextu je to úplně nesmysl.“

Dalším podstatným bodem, který J. Adámek zmiňuje, je přechod od přípravy ke zkoušení. *„Jako režisér si dělám velmi velké rešerše, ale stejně vše v jistém smyslu musím zahodit, jakmile vstupuji do procesu zkoušení. Dokonce už i když začnu psát.“*

„Zahodit znamená: nabýt takové důvěry v to, že to někde ve vědomí pracuje. V tu chvíli je ale podstatné, co se děje teď a tady, na což reagujete, a věříte, že to vše, co jste v sobě shromáždil, ve vás vytváří intuitivní správné reakce, byť třeba nevíte, proč zrovna říkáte to, co říkáte. Což se vztahuje na herce, ale já jako režisér také mnohdy nevím, proč žádám zrovna to, co žádám. Nemám to vymyšlené.“

Vyspekulování na základě vyčteného je nemožné. *„I pro mne režiséra to znamená reagovat víceméně intuitivně, spontánně na to, co se děje.“*

Podle Jiřího Adámka však patrně neexistuje konkrétní typ vzdělání, který by herce svazoval, paradoxně až na jistá vzdělání herecká. *„Jak jsem zatím vyzníval, kde vzniká častěji takový problém, je konzervatoř. Studenti z konzervatoře.“* S tímto názorem je na půdě vysoké školy ošemetné souhlasit. Snadno by takový názor mohl být považován za výsledek působení společenské bubliny, uzavřenosti akademické obce a snad až za nabubřelost hrstky umělců. Musím však přiznat, že sám jsem již pozoroval katastrofální úroveň schopnosti vrhnout se bezelstně do hry a „zahodit vše osvědčené“ u studentů a bývalých studentů z konzervatoří a vyšších odborných škol. Takové srovnání je dobře pozorovatelné během přijímacích řízení na DAMU. Mnozí tito studenti jeví se mi méně „ohební“ a jako by hledali za mnohými zadáními jakýsi nevyřčený kalkul, jako kdyby zadání bylo jen zástěrkou pro cosi, co chce ve skutečnosti zkoušející vidět, a s tímto přístupem naplňují jakési svoje stále jedno zadání.

Zkoušení je tedy *„nějaký druh pouštění se do nějakého typu zkušenosti, která je fyzická, do nějaké míry spontánní, do nějaké míry hravá a určitě jde i o sdílení s těmi, kdo jsou také v prostoru, i s těmi, kteří se na to dívají. Pro to někdo národu má a někdo ne.“*

Podle Jiřího Adámka je jeden ze základů herecké profese (v něčem stejné u herců jako u režisérů) naplňování určitého rámce, nebo zadání naprosto konkrétními asociacemi. V tom hraje větší roli „*nutkavá pozorovací schopnost, potřeba si sám zkusit. Primárně jsou to ty pozorovací, vnímací a nasávací schopnosti než ty vědomostní.*“ V tom je velmi podobné i vnímání Hany Burešové.

Osobní zkušenost ale svázat může, přiznává. „*Když jsme dělali Po Sametu, tak Sašovi Rašilovovi, který prožil revoluci na konzervatoři a intenzivně se na ní podílel, se nelíbila východiska, která jsem v té inscenaci uplatňoval. Byl z toho hodně zajímavý rozhovor. Do jisté míry jsem ho přesvědčil, do jisté ne, ale každopádně to byl důležitý rozhovor, který nás posunul.*“

Jak se tedy nedat svázat ani zkušenostmi?

„*Nějaká jednoduchost toho vkračování do impulsu, který dává zkouška, a reagování na něj je strašně dobrá věc. Já bych tak chápal třeba blahoslavení chudí duchem. Schopnost v nekomplikované prostotě přijmout věci tak, jak jsou, a případně se z nich radovat, být fascinovaný, reagovat.*

Vyžaduje bezpečí a důvěru v režiséra?

Těžko říct. To je zase jiné téma.“

Podle J. Adámka je důležitá „*schopnost dětské naivity*“. Domnívá se, že ve veškerém umění je jedna vrstva, která je návratem k téhle jednoduchosti, která je bytostně naplněná.

„*Vtip je v tom ‚jako‘, s nímž si dítě hraje na princeznu a při konfrontaci s realitou odpoví na otázku ‚Ty jsi doopravdy princezna?‘ naprosto vážně a klidně: ‚Ne, jako,‘ a hraje (si) dál.*

To souvisí se Stanislavského ‚magickým kdyby‘.“

V precivilizované společnosti chybí podle Adámka koexistence těchto dvou „realit“ vedle sebe. Vše je nutno specifikovat, škatulkovat. Je to pravda, nebo to není pravda? Je to fantazie, nebo lež, nebo sen, nebo výmysl, nebo pomluva? To všechno je ale racionální oklešťování zkušenosti světa, které brání této jednoduchosti přijímání impulsů a reagování na ně.

Domnívám se však, že je to ale právě alternativní divadlo a performance, které často bourají ty jasné a srozumitelné divadelní uvozovky, kukátko, v němž divák přijímá ono „*kdyby*“, a herec, znalý svých nekonečných hranic, může s dětským klidem hrát „*jako*“.

Je to alternativní divadlo a performance, které tyto hranice relativizují. Přímo na Katedře alternativního a loutkového divadla jsem byl divákem či aktérem mnoha projektů, které se snažily zmást diváka či aktéra ve vidění vlastních hranic (např. projekt Tyranie, několik skutečně svázaných herců neschopných pohybu bez pomoci přihlížejcích). Existují i performance, které trvaly několik let, nebo které trvají na tom, že nic v nich není *jako*.

Jiří Adámek se vyjadřuje kupodivu velmi shodně s Hanou Burešovou v otázkách:

Kdo nejlépe obohacuje zkoušku? Kdo přináší fakta? Podstatné je „*Naplňování rámce, zadání naprosto konkrétními asociacemi, v čemž hraje větší roli jistá nutková pozorovací schopnost. Primárně pozorovací, vnímací a nasávací schopnosti než ty vědomostní.*“

Jiří Havelka

Hloupý herec

Podle Jiřího Havelky dobrý herec nemůže být hloupý, i když záleží na tom, co je tím myšleno. Může jít o inteligenci, vzdělanost, hereckou inteligenci, sociální inteligenci, empatickou inteligence.

Není vzdělání na překážku?

Zdali je či není vzdělání na překážku se nedá takto generalizovat. „*Ze zkušeností vím, že se všemi se dá pracovat. O jednom konkrétním herci bych řekl, že nemá extrémní vědomosti, ale rozhodně bych neřekl, že je hloupý. Slovo hloupý je zkrátka divné. Tak bych herce nepojmenoval.*“

„*Jsou typy herců, kteří jsou extrémně vzdělaní, a jejich herectví se nezakládá na bláznivých nekontrolovaných akcích, ale také jsou zajímaví,*“ říká Jiří Havelka, což je téměř v doslovný opak zkušeností Hany Burešové.

Podle Jiřího Havelky, je-li pojem hloupý herec negativní, pak je hloupým hercem ten, který necítí vztahy, je nesensitivní, je na zkoušce k ničemu a řeší jen sebe a své problémy. Jiří Havelka definuje hloupého herce v pejorativním smyslu jako především sociálně neinteligentního, čímž se velmi blíží názoru Hany Burešové, která ale sociální inteligenci pokládá v tomto případě pouze za část pozorovacího talentu, který je podle ní pro herce rozhodující.

Pokud Jiří Havelka klade sociální zdatnost v jistém ohledu výše nežli schopnost pozorovat a opakovat, napodobovat, hrát si s odpozorovaným a volně aplikovat odpozorované a naučené, zatímco Hana Burešová naopak, dokonale to vypovídá o odlišných druzích jejich práce. Zatímco Hana Burešová se hlásí spíše k „režisérskému“ způsobu zkoušky a inscenování, je zastánkyní typového herectví a pevného vedení, z inscenací Jiřího Havelky je patrnější kolektivnější duch tvorby, byť neméně jasně kupředu směřující.

Hana Burešová

Co je to hloupý herec?

Hloupý herec podle Hany Burešové může být vzdělán, ale nemá hereckou inteligenci, tj. má takový rozhled, že by „*snadno mohl být něčím jiným, ale nemá základní herecké předpoklady, jako je bezprostřední hravost.*“ Jeho vzdělání a inteligence jej omezuje tím, že se neustále kontroluje a sleduje sebe i partnery pod

jiným úhlem, než jaký vyžaduje herectví. „*Není hloupý, ale není hravý. Jsou herci, kteří jsou nevzdělaní, nečtou, ani se příliš nezajímají o společenské dění, a přesto mají úžasnou hereckou inteligenci a jsou schopni diváka přesvědčit, že jsou nesmírně inteligentní.*“

Mají dar reagovat na partnera tak, jak je to potřeba v dané situaci a té roli.

Jak ale lze reagovat na něco, co neznám, něčím, co neznám? Kupříkladu politický žert od někoho, kdo nezná ani politické zřízení své země. Nelze, ale lze si situaci s jistotou vyložit po svém a po svém reagovat, což diváka překvapí, jako by herec díky své bystrosti objevil další roviny, nebo se díky své neodhalené primitivnosti dotkl nehlubší podstaty věci. Herec bystře převádějící politický rozhovor do úrovně zvířecího samčího porovnávání sil tak často nejedná ze své znalosti freudovské psychologie, uvědomění si vhodnosti takové paralely a jinotaje, ale ze své prázdnoty. Prázdnota může být opovrhována jako lenost, ignorantství a tupost, nebo ceněna jako ryzost ducha, čistota „pravého myšlení“, jak je definuje Schopenhauer. Duch, který se zabývá především vlastním myšlením, nikoli četbou, která je myšlením vedeným a konsumací již připraveného a možná i stráveného pokrmu, je duch *myslitele*, na rozdíl od pouhého čtenáře – *učence*. Dále dokládá hodnotnost myslitelovu na úkor učencův.

Onen herec se nám tedy může jevit z jistého pohledu hloupý, a to v té rovině, kterou definoval například Jiří Havelka: Neznalý, nesečtělý.

Pofidérní pojem *hloupý herec* je specifičtější v chápání divadelních režisérů. Pro některé režiséry (jsou-li tázáni přímo) je tento pojem spojen spíše s klasickými hereckými vlastnostmi a přídavné jméno *hloupý* se vztahuje spíše na hercovy schopnosti, jak především odpovídal Jiří Havelka. Druhá možnost vnímání tohoto pojmu běžnější u těch, kteří nemají takovou potřebu hodnotit hercovy inscenační a sociální schopnosti, je, že *hloupý* nevypovídá tolik o hercových hereckých schopnostech, ale spíše právě o jeho vzdělanosti. Hloupý herec je i třeba vynikající herec, avšak hloupý člověk. Hloupý herec, hloupý člověk který je herecem. Tomuto vnímání byla blíže i Hana Burešová, jejíž styl práce se od stylu práce Jiřího Havelky značně liší, a nabízelo by se vysvětlení, že režisér kladoucí menší důraz na autorskou spoluúčasť herce ve všech směrech je schopen téměř neřešit hercovy další znalosti a dovednosti.

Dušan David Pařízek s Iphigenie v Schauspielhaus Bochum

Podobně jako u Jiřího Havelky, u nějž jsem sledoval zkoušky inscenace Plukovníka Ševce (dnes Švece) v Národním divadle, byl jsem i u D. D. Pařízka účasten jeho zkoušek Iphigenie ve srovnatelně velkém divadle v Bochumi. Od tohoto pozorování a rozhovoru jsem si sliboval velmi mnoho, neboť Pařízek, sám bilingvní, pracuje často s herci podobně jazykově vybavenými a takovými byly hned dvě představitelky hlavních rolí Anne Reitmeijer, jejíž mateřštinou je holandština, a Svetlana Beleseva, původem z Krymu. V Německu a Rakousku je již naprosto běžné, že na prknech nejslavnějších divadel vystupují herci cizího původu. Takový fenomén lze u nás stěžít

pozorovat. Snad nejsou jeviště česká tak lákavým místem pro zbytek Evropy jako ta německojazyčná třeba pro ostatní (mnoho českých herců působících na těchto scénách ale asi také nenajdeme, jmenuji však Ivanu Uhlířovou).

Z chování D. D. Pařízka během zkoušek, ale i mimo ně, jak jsem jej mohl za krátkou dobu několika dnů poznat, jasně číselala jeho vlastní slova. „*Herec je pro mne rovnocenný partner.*“ Tento přístup definovalo i místo, které během zkoušek zabíral u stolu. Nikoli v čele, ale uprostřed, aby všechny dobře slyšel, mohl reagovat a vstupovat do hereckých situací, tedy sám hrát s herci. Nikoli předehrávat, ale během vysvětlování a obhajování svých záměrů hrát s herci různé situace. Svůj jasný režisérský záměr, z něhož neustupoval, ale neprosazoval nijak jinak než upřímnou snahou herce pochopit a poté přesvědčit co nejpádnějšími věcnými argumenty. Jasný vlastní cíl bez direktivního přístupu byl vykoupen nesmírně namáhavou diskusí. Byl jsem svědkem i okamžiku, kdy právě jedna z hereček, jejíž mateřštinou nebyla němčina, pro nedostatek jazykového citu nebyla schopna pochopit režisérův záměr a přistoupit na něj, z čehož se po usilovném režisérově vysvětlování rozplakala. Nejednalo se však o zášť, ani z jedné strany, ale o dojetí ze snahy být pochopen.

Naproti tomu nejstarší člen tvůrčího týmu Bernd Rademacher projevovale spíše jistý druh apatie vůči všeobecným snahám o obohacení vznikající inscenace, podobně jako nejstarší herec inscenace Plukovníka Ševce Alois Švehlík. Oba tyto uznávané a známé herce jsem slyšel za celou dobu zkoušení říci každého po jedné poznámce. Na rozdíl od jejich mladších kolegů, a hlavně těch bochumských, kteří věcnými poznámkami nešetřili. B. Rademacher do intelektuálních debat nepřispíval, ale jen opanovával prostor, plnil sebejistě zadání a hrál situace naplno. Pokud se v interpretaci z pohledu režiséra zmýlil, s odosobněním sebe sama nabídl interpretaci jinou. Byl kritizován ostatními za svou neochotu vstupovat do neznáma a riskovat. Kupříkladu nenápadně ignoroval některé připomínky a ztvárňoval postavu dokonale plně, avšak dle vlastního výkladu. Aniž by o tom diskutoval, upravil si mnohokrát kostým a nabídl tak nesmírně důvtipně ztvárněnou postavu, byť kostýmní výtvarnice Kamila Polívková projevovale v souladu se záměrem režiséra jasnou nevolí. Dušan Pařízek sám řešil takové situace s přehledem a diplomaticky. Podobně jako byl ochoten diskutovat na poli teoretickém, byl ochoten přijmout i takovouto nabídku a jen kupříkladu počkal až sama selže v konfrontaci s ostatními scénami, nebo část kostýmu ze šatny odebral stejně nenápadně a pokoutně, jako si ji herec bral. Mohl jsem tedy pozorovat přístupy dvou druhů herců. Herců, jejichž obzory a herní pole jsou teoreticky širší (zvláště ve sféře současného všeobecného přehledu), a herců, u nichž teoretická a jasně verbálně definovatelná stránka tvůrčího procesu nehraje tak zásadní roli. Naopak vyšší věk, který s sebou zákonitě nese větší množství zkušeností, roli patrně hrál.

Z rozhovoru s Dušanem D. Pařízkem číselala jasná touha po hercích vzdělaných, byť jeho způsob zkoušení dokazoval universálnost jeho přístupu a schopnost „*nakonec pracovat se všemi*“, jak zmiňuje J. Havelka výše.

Znalosti, ale především schopnost argumentace jako by u bochumských herců předčila

Mezi herce, s nimiž D. D. Pařízek pracoval, patří také Karel Dobrý, který je dle slov Pařízkových schopen v krátkém čase během intensivního studia vstřebat nesmírné množství informací k danému tématu. Při přípravě inscenace König Ottokars Glück und Ende díky svému jazykovému talentu a intenzivní práci posunul svou němčinu na úroveň herců vídeňského Burgtheateru, a dokonce během představení hovoří na jevišti jazykem ze všech postav nejčistším, což je však dáno stylizací a opět cizojazyčností některých ostatních mluvčích.

O informovanosti tohoto herce, který do posledního momentu zkoušení přináší na zkoušky další a další podněty, se D. Pařízek vyjadřoval velmi kladně.

Je však toto onen problematický typ herce? Je zřejmě zásadní rozdíl mezi studiem během přípravy inscenace a uplatňováním již nastudovaného k danému tématu se hodícího.

Studium během zkoušení probíhá zřejmě v jisté zaujatosti a hlavně současně s již rozběhnutou hrou, která je podstatou zkoušek.

Herec tak ono studium zřejmě vnímá jako součást oné jakési jedné velké situace, jedné velké zkoušky, v níž se odehrávají všechny zkoušky ostatní, a vytváří nový asociační okruh, jeden nový systém a nemusí složitě rozbírat ty již naučené a bojovat s předsudky. Jinak by asi jeden z nejznámější a neuznávanějších českých herců, právě pro naprostou plnost a dokonalou schopnost zahodit vše abstraktní i konkrétní včetně oblečení a vskočit do neznámé nové situace, nebyl kombinací herce s širokou knihovnou zdrojů a spontánního herce, který prožívá každou situaci na sto procent. Ze slov D. Pařízky vyplývá, že tento vynikající herec je krom vzdělání jazykového tabulou rasou, na kterou se ale o to lépe a rychleji píše.

V této souvislosti musím zmínit ještě jednu herečku s pozoruhodným jazykovým vývojem Ivanu Uhlířovou, s Pařízkem spolupracující ve slavné epoše Divadla Komédie. Ivana Uhlířová je zářící výjimkou mezi českými herci už proto, že se v dospělosti naučila perfektně cizímu jazyku a je zářící výjimkou i mezi českými herci hrajícími v cizím jazyce, neboť své dovednosti dosud nikdy nezneužila k účasti ve vyloženě komerčním projektu, jako jsou třeba hollywoodské filmy, o reklamách nemluvě. Ivana Uhlířová se naučila obstojněji německy až poté, co jako herečka česká zkusila hrát v němčině. Podle svých vlastních slov „*vůbec netušila, že ta řeč je pro ni tak silná.*“

A dokonce byla během zkoušek schopna v cizím jazyce, perfektně zvládnutém, ale stále nemateřském, svobodnější a inscenačně cennější improvizace než v češtině. Ivana Uhlířová je dle mého názoru nepopíratelně jednou z nejhloubavějších českých hereček s pevnými zásadami (kupříkladu zásadou nekomerčnosti), ale zároveň adaptabilní a spontánní. Tyto její vlastnosti dokazuje její žádanost na zahraničních scénách vlastní tvorba.

Závěr

Z rozhovorů s výše jmenovanými režiséry a z pozorování jejich práce vyplývá, že bez ohledu na šíři vzdělání a vedlejších dovedností, které podle některých (například H. Burešové) mohou být znakem nepřilíš svobodného herce, je podstatnou vlastností pro jejich využití schopnost jaksí je „zahodit“. Jednotný návod, jak přesně se zbavit rigoróznosti plynoucí z ucelené formy vzdělávání samozřejmě neexistuje. Jedním z nich však může být důvěra v režiséra a jistota, že si jako herec smím dovolit vše, včetně toho, co by z hlediska teorie onoho určitého zdroje (např. mluvnice, nebo taneční školy) nebylo správné. Důvěry lze nabýt třeba diskusí vyústivší ve vzájemnou shodu, jako v případě D. D. Pařízka. Z dotazovaných režisérů připouštěla největší míru svázanosti u „vzdělaných“ herců právě Hana Burešová. Ostatní režiséři sice přiznali, že zažili, nebo pozorovali podobná omezení hercovými zdroji, kromě vzdělání konzervatorijního však nikdo žádné konkrétní ryze překážející nejmenoval.

Během vlastních pokusů aplikovat poznatky nabyté z rozhovorů a pozorování, jsem se utvrdil v tom, že pro mne osobně je nejdůležitější ke svobodě při zkoušce a na jevišti jistota, vnitřní klid daný třeba důvěrou v režiséra a později důvěrou v takové vyznění díla, s kterým se mohu ztotožnit. Během zkoušek to ale musí být režisér či nějaký grant, který zajišťuje že nestvořím něco, s čím bych nesouhlasil. K tomu musím mít v režiséra důvěru plynoucí ze vzájemného porozumění. Tato pozorování na sobě a nejbližším kolektivu jsem prováděl například během zkoušení inscenace *Moře klidu* v režii Štěpána Gajdoše a stále znovu se přesvědčoval, jak brzdící je odůvodněná nedůvěra v režiséra. Během autorského přístupu, v němž měl každý z herců velkou měrou přispět k výslednému textu a provedení, jsem po náznacích selhání dramaturgicky režijní stránky inscenace začal příliš přemýšlet nad elementárními i podřadnými stránkami své části díla. Dojem přílišné zodpovědnosti myslím nesvazoval jen mne a vedl k epidemii nerozhodnosti a opatrných nedotažených krůčků. Najednou bylo povědomí o tématu nevýhodou, neboť čím více možností herec měl, tím více váhal.

Z tohoto příkladu lze odvodit, že nikoli samotné zdroje herce, ale jeho schopnost učinit z nich všech jedno velké pole hry je rozhodující.

Poučen reflexí a podobnými zkušenostmi, ke kterým jsem díky této práci došel, uvědomuji si, že pro mne osobně bude v budoucnu velkým úkolem přiblížit se oné záměrné naivitě, s níž jedině mohou se stát pevné systémy jedním jediným velkým zdrojem, a nikoli plejádou dilemat z nichž musí herec volit. Víím, že si vybírám spíše témata podle toho, v čem mám pocit, že mám dostatek informací, které by mohly připadat divákovi zajímavé. Proto je pro mne osobně asi jednou z nejdůležitějších strategií strategie Jiřího Adámka, tedy odložit v jistý moment vše co bylo teoretické a jako „*blahoslavený chudý duchem*“ neuvažovat nad ničím jiným, než... a zde možná leží jedna z podstat problému. Neuvažovat. Uvažování, tedy vážení a zvažování je oním zásadním problémem. Je patrně potřeba vyjít ze světa možností, do světa jedné možnosti.

Zdroje

TAIROV, A. J. *Odpoutané divadlo*. 1. vyd. Praha: AMU, 2005 ISBN 80-7331-035-x

MIKEŠ, V. *Proč hrát: K divadelní antropologii*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2017. ISBN 978-80-88217-01-5

BLAŽEK, B. *Divadlo v proměně civilizace*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2018. ISBN 978-80-86102-85-6

ČOPJAKOVÁ, K. BLÁHOVEC, B. *Češi se spletli a vytvořili unikát ---slam poetry* [online]. 2011, 2011 [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/cesi-se-spletli-a-vytvorili-unikat-slam-poetry.A111221_131131_In_kultura_btt?

MELICHAR, D. *Ivana Uhlířová: Vůle, přesnost, vášně, to mě fascinuje* [online]. 2018, 2018 [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ivana-uhlirova-vule-presnost-vasen-to-me-fascinuje>