

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KDO JE HEREC?**

**Kryštof Dvořáček**

Vedoucí práce: MgA. Martina Preissová

Oponent práce: Ondřej Vetchý

Datum obhajoby: 18. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Dramatic theatre acting

**MASTER'S THESIS**

**WHO IS AN ACTOR?**

**Kryštof Dvořáček**

Thesis advisor: MgA. Martina Preissová

Thesis examiner: Ondřej Vetchý

Day of thesis defense: 18. 9. 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Kdo je herec?
---------------

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## Upozornění

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



## ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá studentovými poznatky a zkušenostmi, jež během studií nasbíral. Strukturuje své nejdůležitější pokroky, které následně zúročuje při popisu absolventské role. Ve druhé části práce se student zabývá svými vlastními úvahami nad divadelní úrovní naší země, srovnává a kritizuje počiny národních divadel a nastiňuje svou vizi ideální návštěvnosti. Na konci práce krátce shrnuje celé své studium, hledá pozitiva a kritizuje negativa postupů školy.

## ABSTRACT

This master's thesis describes students knowledge and skills, learned during his studies. He structures his most important acting progress and describes his leading role in a school theater. In the second part of thesis, student questions himself about actual quality of Czech theater, he compares, criticizes national theaters and introduces his vision of ideal attendance. At the end, he summarizes his studies, finds positive and negative behavior of his school.

## PODĚKOVÁNÍ

Touto cestou bych chtěl poděkovat za trpělivost a vedení této práce MgA. Martině Preissově. Dále bych rád poděkoval celému kolektivu Činohra 16-20 za krásná léta na škole a v neposlední řadě děkuji vedení ročníku — doc. Mgr. Milanu Schejbalovi, prof. Jaroslavu Vostrému a prof. Zuzaně Sílové, MgA. Štěpánu Páclovi, Ph.D., hereckým pedagogům MgA. Miroslavě Pleštilové, Mgr. Tomáši Pavelkovi a Ladislavu Mrkvičkovi za jejich rady a ochotu.

## OBSAH

Prohlášení, upozornění

Evidenční list

Abstrakt / Abstract

Poděkování

Obsah

Úvod .....	9
1. Disk .....	10
1.1. Propedeutika .....	10
1.2. Tělo herce .....	11
1.3. Třídy .....	13
1.4. Záskoky .....	16
2. Absolventská role .....	18
2.1. Karamazovi .....	18
2.2. Lopachin .....	21
3. Herec a dnešní svět .....	25
3.1. Optika dvou generací .....	28
3.1.1. Lucerna .....	31
3.1.2. Zbyhoň .....	33
3.2. Stará generace - Velká divadla .....	35
3.2.1. Historicky kontext .....	35
3.2.2. Prozatimní divadlo .....	36
3.2.3. Arény - pražská letní divadla .....	37

3.2.4. Aréna ve Pštrosovce .....	38
3.2.5. Novoměstské divadlo .....	39
4. Reflexe studia v oboru činoherní herectví .....	40
5. Závěr .....	43
Seznam zdrojů použité literatury .....	44



## ÚVOD

Tato magisterská práce nese název: „Kdo je herec? “. Je to jednoduchá otázka, jež se dá vyložit několika způsoby. V této práci se pokusím shrnout můj dosavadní profesní pokrok, kterého jsem dosáhl na divadelní fakultě a následně nastítnit otázky a myšlenky v hlavě mladého, čerstvě vystudovaného herce. Myšlenkou této práce, je jejímu čtenáři přiblížit, s čím se žák herectví potýká, co cítí a jaká je, na konci studií a jeho sil, opravdová realita. Měla by tedy zodpovědět otázku, kdo je herec v mém případě.

V první polovině mé práce bych rád shrnul mé teoretické a oborové poznatky a pokroky. Jedná se o rozbor problematik a témat, jež pro mě byla zásadní od počátku mých studií, až po jejich ukončení, formou absolventské role. Popisem mé práce na absolventské roli, bych uzavřel první polovinu mé práce a přesunul se na část, která je spíše úvahová.

V druhé polovině práce bych rád nastínil své nynější pocity a vjemy z divadelního světa. Proto jsem se rozhodl vytvořit jakousi úvahu o dnešní situaci na české divadelní scéně a poskytnout mé poznatky za dobu čtyř let studií. Od reflexe divadelních představení, přes mou vlastní teorii o generačních rozdílech, po zkoumání historie pražského divadla v dobách veliké divadelní popularity.



divadlo DISK<sup>1</sup>

## 1. DISK

Pomyslným vrcholem studia herectví na DAMU je divadlo DISK. Studenti zúročují veškeré své zkušenosti a poznatky a mají poprvé možnost zažít klasický divadelní provoz. Každý student ví, že co se během studia naučí, jako když v DISKU najde. Já jsem se do DISKU vždy velmi těšil a byl jsem zvědavý, jak moc dobří dokážeme na velkém jevišti být. Následující kapitoly jsou shrnutím mých nejzásadnějších poznatků a faktorů, jež byli nejlivnější během mých studií. Všechny zkušenosti a názory jsem pak využil při práci na absolventské roli, jež je vyvrcholením mého působení na akademické půdě.

### 1.1 PROPEDEUTIKA

Pokud bych měl určit nejlepší předmět na škole, bude jím na sto procent právě propedeutika. Pod vedením doc. Štěpána Pácla, jsme se na jeho hodinách mohli zabývat sami sebou a prohlubovat naše osobní herecké předpoklady. Nešlo o tvoření postav, nýbrž o budování schopnosti divadelního vyjadřování. Kdo jsem já? Jaké mám chyby? Jak vypadám?... Pro studenta prvního ročníku herectví zásadní, avšak složité a těžké otázky. Pro mnoho lidí je obtížné si zkrátka přiznat pravdu, natož pravdu o sobě. A to je věc, kterou herec musí umět na sto procent. Bez ohledu na nedostatky a nedokonalosti. Protože... Jsou nedostatky a nedokonalosti opravdu omezením

---

<sup>1</sup> zdroj: [www.divadlodisk.cz](http://www.divadlodisk.cz)

a přítěží v práci? Naopak! Jsou to pouze charakteristické vlastnosti nás všech, a proto můžeme tvořit jedinečným způsobem postavy a charaktery. Tento názor v nás chtěl Štěpán vzbudit a myslím, že se povedlo toto povědomí, všem z nás, vštípit do hereckých duší a to díky cvičení o svých chybách. Zakončovali jsme tím i první ročník. Tvořili jsme etudy o nás samotných, bez vedlejších postav. Za úkol bylo najít si gesto, slovo a pohyb, kterým jsme charakterističtí, a které nám pronikají do herectví, i když nesouvisejí s postavami. Připadal jsem si jako na srazu anonymních herců, kteří smířeně přiznávají své neduhy. Já jsem se také přiznal. Předvedl jsem etudu se svým, tehdy největším nepřítelem, hrbením. Hrbím se přirozeně už několik let a na jevišti se mi to často objevuje, především u dialogů s nižšími dívkami. Rozdíl ve výšce mě odjakživa sváděl k přiblížení se tzv. Face to face. Avšak pouze hlavou a ne celým tělem. Byl jsem z toho nešťastný a nedokázal jsem to vědomě kontrolovat po celou dobu hraní. Ale propedeutika přinesla na tuto věc nový pohled. „Vadí vám to? Udělejte z toho přednost.“ A tak jsem hrbení použil jako charakteristický prvek pro zpracování etudy a světe div se, v zimním semestru druhého ročníku už jsem se hrbil jako Richard třetí. Uvědomil jsem si tak své tělo, jaké doopravdy je, a rozhodl se ho plně využít a odevzdat herecké tvorbě.

## 1.2. TĚLO HERCE

Na adaptačním kurzu v Poněšicích před začátkem studií, jsme se po vyčerpávajícím vodáckém kurzu setkali na terase sportovního areálu, s Doc. Štěpánem Páclem, který na nás nastoupil přímo a rovně. Měli jsme se zabývat posazením pánve, prací se vzájemnou důvěrou, vnímáním prostoru. A to konkrétně při hře „Já“. Tato hra spočívá v napojenosti herce na předurčený prostor, tedy prostor, do kterého herec vstupuje a ve kterém se již odehrává situace. Určí se pořadí a každý po jednom při zvednutí ruky a vyřčení kouzelného slůvka „Já“, vejde na pomyslné jeviště a zaujme jeden postoj, vytvářející novou situaci. Pokud je první na hrací ploše, určuje sám novou situaci a každý další příchozí tu předchozí rozbíjí a přináší něco nového. Ve stejném pořadí, v jakém se herci postupně dostávají na hrací plochu, reagují na nově příchozí a jejich počiny. Jedná se tedy o střihy v situacích a vnímání podnětů od nově příchozích

spoluhráčů. Při této hře jsem začínal vnímat jak důležitá je přesnost gest. Každá řádně ukončená a něco znamenající gesta, dávala dokonalé podněty k reakcím mých spolužáků. Všechny tyto nepatrnosti, jako vykulené oči, otevřená ústa, natočení těla k určité osobě, nebo jevu, to všechno mělo najednou obrovský význam a já jsem s udivením pozoroval, co všechno musí herec kontrolovat a krotit, při afektu, nadšení, či čisté radosti z vytvoření dobré situace. Štěpán po nás chtěl jisté a přesné jednání, jakoby nazkoušené činy, tedy přesné a funkční tělesné prostředky. To u zkoušení inscenací hledáme i několik týdnů a proto mě vnímání těla na takovéto úrovni zprvu zaskočilo. Později při scénické tvorbě v prvním ročníku, jsem byl naprosto nejistý a zmatený, jelikož jsem s jistou přesností nevěděl, jakými pohybovými prostředky má moje postava oplývat. A tam nastoupila velmi zásadní připomínka: „Kryštofe, vždycky je jednodušší ubírat, než přidávat“. Celý život jsem byl spíše expresivnějšího rázu a volnost ve velkých gestech a velmi popisných mimických vyjádřeních, mi byla velmi přirozená. Tuto přirozenost jsem však při hraní ztrácel. Ale v jeden jistý moment, i díky inspiraci např. Zuzanou Černou, jsem viděl, že při zkoušení mohu přestřelit a dojít až k přílišné popisnosti, nebo teatrálnosti, protože silný prožitek a pocit z tohoto jednání, se pak dá uchovat a vměstnat do jednoho přesného a pevného pohledu/gesta/postoje.

Toto cvičení „Já“ jsme pak dále uplatňovali následující rok na herecké propedeutice, což přispívalo k obeznámení se se svým tělem a poznáním sebe sama. Od prvního ročníku, skrze praktické předměty, jsme měli možnost tvořit a zkoušet nové věci, závisící na našem těle. Výsledek, jehož docílíme, je neoddelitelnou součástí nás samých. Malíř své tělo použije ke zvěčnění své myšlenky a kdykoli od dokončeného díla může odejít. My od svých postav neodcházíme. Žijeme s nimi dál a stávají se nedílnou součástí našeho života. Každá charakteristická vlastnost postavy, nebo pohybů, které se učíme, se ukládá do paměti a rozšiřuje obzory při práci s naším nástrojem – tělem. Jde o zvětšování sebeuvědomělé představy našeho těla vůči prostoru nebo prostředí, jež určuje, či nabourává způsoby tělesného využití. Naším úkolem je prostor plně využít, či, v případě nutnosti, absolutně potlačit. Široká škála vědomostí, spojená s tímto tématem, přizívuje kvality herce a jeho výkony. Proto je pro mě toto odvětví herecké práce jedno z nejdůležitějších a hodlám ho nadále rozvíjet a objevovat. To vše dohromady jsem vždy řešil a stále řeším...

### 1.3. TŘÍDY

Holé, černé místnosti, ve kterých student tráví život po dobu čtyř let. Na naší škole máme k dispozici celkem 5 tříd, uzpůsobených k herecké práci. 101, 107, 222, 332 a 326. Každá z nich s sebou nese jinou náladu a jiné možnosti a proto je nutné se tomu i přizpůsobit. Začínali jsme na 101, bílá, prosvětlená třída, bez černých záclon a lustry, což není příliš použitelné, oproti ostatním Black boxům. Na propedeutiku a hlasovou tvorbu to bylo celkem příjemné, ale pro scénickou a hereckou tvorbu, mi to nebylo nijak příjemné. První semestr mého studia jsem neměl velkou možnost zkoušet na jiných třídách a tak jsem nedokázal přesně určit, co mi vlastně schází. Na této třídě jsem si prošel hereckou tvorbou antiky s panem Pavelkou a Vojnarky na scénické tvorbě s Vojtěchem Nejedlým. K Vojnarce se tato třída nejspíše i hodila, jelikož světlá podlaha a bílé zdi s lustry celkem obstojně evokovaly prostředí hospody. U herecké se zase při improvizované klauzure antiky naskytovalo prostředí podobné propedeutice a hře „Já“, protože jsme stále čekali kdo, co udělá, aby se mohlo navazovat a reagovat na nové podněty. Tehdy jsem ale spíše shledával problém s technickým vybavením.

První klauzury byly tu a já jsem se třásl nervozitou v prostoru, kde nebylo úniku do zákulisí a ani zde nebylo oddělení od diváků pomocí světla. Zkrátka 30 autorit sedících přímo proti nám, bez jakékoliv elevace, nasvícení, přítmi... Vyvolávalo to ve mně pocity jakéhosi přednáškového, či recitačního prostředí. Neboli: Já vám teď něco budu chvíli hrát a u toho se rovnou podívám, jak se vám to pozdává. Proto jsem se uchýlil k větší civilnosti a úspornému vyjadřování, neboť jsem si přišel až příliš blízko ke všem zúčastněným a to nejen vzdáleností, ale i hlasitostí a mimickými prostředky. Všechno jakoby mohli vidět tak dobře a já je, že není potřeba si na něco hrát a předvádět. V kavárně u malého stolku bych měl pravděpodobně stejný pocit a tehdy jsem jistě sdělil to samé, co bych sdělil v oné kavárně. V druhém semestru prvního ročníku jsem měl tu čest se blíže seznámit s ostatními třídami. Na herecké tvorbě jsem byl bohužel uvržen s paní Pleštilovou na třídu 333, kterou jsem raději ani nezminil, protože tato místnost opravdu může poskytnout dobré kvality jedině jako šatna, či odpočívárna, nikoli jako třída ke zkoušení. Na scénické se ovšem začalo s Penzionem

pro svobodné pány na 222 a to už bylo o něčem jiném. A jiné to bylo i ve scénografii, která vyžadovala konkrétnost, vedoucí k uskutečnění této bláznivé komedie. Najednou se, z holé třídy s párem židlí, stal plnohodnotný pokoj se dvěma postelemi, skříní, dvěma stoly, židlemi a rozsáhlou škálou rekvizit, včetně těch jedlých! Už byl konec statickým antickým postavám a postavám z českého realismu, založeným na síle slova a myšlenek. Teď tu byl úkol pro hereckou akci. A to spíše mimoslovní. Před tím pro mě slova rodily činy, zde to bylo naopak. Penzion se nám podařilo opravdu, víceméně, odvyprávět přes široký repertoár gagů a menších situací. Samotný proces zkoušení ale nebylo o plánování a vymýšlení pohybových etud, šlo o přirozený proces tvoření a každý z nás měl rozdílné pudy řešit situace, a proto vznikaly kontrasty, které do sebe až neuvěřitelně zapadaly. Po klauzuře jsme sklidili úspěch a při hodnocení mi bylo řečeno, že jsem vytvořil postavu, která je opravdu jako doma a je schopná v tomto prostoru existovat. A po krátké úvaze jsem si to též uvědomil. Došlo mi, že se v tomto prostoru může odehrávat, co chce a já budu vždy schopen zareagovat v návaznosti na místo, i typ chování postavy Mulligana. Zřejmě došlo ke stavu tzv. ovládnutí prostoru, což jsem si mohl stále potvrzovat, jelikož jsme Penzion režírovali. Po zimním semestru druhého ročníku jsme se rozhodli hru nazkoušet celou. Opravdu upřímně jsem se těšil a vstupoval jsem do toho s nadšením. Během procesu jsem však nabyl naprostého zmatení. Všechny věty ve scénáři mi přišly stejné a problémy, tvořící situace, jeden jako druhý. Jakoby už text nepřinášel nic nového. A pak jsem se rozvzpomenul na zkoušení v prvním ročníku a došlo mi, že tato hra obnáší spíše fyzické jednání, než hloubku replik. A tak jsem se opět dostal na vlnu komedie a pochopil, co si tato hra žádá.

S Penzionem jsme měli možnost si vyzkoušet divadlo V Celetné. Zní to skvěle že? I mně to tak tenkrát znělo, jenomže jsme se při zkoušce dozvěděli, že není čas na přestavbu Figarovy svatby, která po nás navazovala, a tak jsme byli umístěni na forbínu. Za oponou už byla přichystaná Figarova svatba. Najednou se nám z 222 stal prostor hluboký pouze dva metry, avšak se šířkou přes 7 metrů. Celá scéna se tomu přizpůsobila a přinesla nové možnosti. Vše bylo na jinou vzdálenost, čímž se některé věci musely zkrátit, některé více rozehrát, aby se celý prostor obsáhl. Bylo i nutné vše zvětšit. Gesta, více artikulovat a přidat na hlase, jelikož si to prostor divadla V Celetné žádal. Nevím jak to působilo na diváky, ale připadalo mi, že jsme je zvládli dovést k uvěření, jakoby

se to tam tak hrálo odjakživa. Cestou na představení, jsem totiž přemýšlel, jak si nejlépe zorientovat celou forbínu s naší scénou. Pořád jsem si v hlavě opakoval, že jsem při klauzuře byl jako doma. Tak jsem se před začátkem prošel po jevišti a představoval si, že se moje postava Mulligana přestěhovala, s tím samým nábytkem, do menšího pokoje s jiným půdorysem. Díval jsem se, kde co mám a vyzkoušel si, jak se kam dostanu. Zabralo to. Od té doby se procházím po každé scéně, před každým představením. Seznámím se s tím, co jsem třeba i měsíc neviděl a naladím se na celou hru, při pohledu na místa, kde se za pár minut budou odehrávat krásné věci jako jízda Zuzky na Kubovi, nebo příchod Siliva v Jak se vám líbí, či kde budu opečovávat zraněného otce Karamazova.

U tříd ještě chvíli zůstanu. Nevěnoval jsem pozornost 107, kde jsem se vyskytoval druhý ročník nejvíce. Na 107 jsme se s Aminatou Keitou pustili na scénické tvorbě do inscenování Shakespearovy hry Jak se vám líbí. Scénografie se tentokrát opírá o 6 pohyblivých beden, které mění své významy. Od stromů, přeš kopce, až po palouk. Bylo celkem náročné se sžít s těmito licencemi. Po Penzionu, kde každá věc byla popisně účelová, se najednou objevily abstraktní bedny nesoucí mnoho významů. Už jen samotné manipulace jsou určující. V této hře jsem dostal role dvě. Postavu mladého a poblázněného pastevce Silvia, který bloudí lesem a hledá svou milou. A postavu Corina, starého a moudrého ovčáka. Silviovým znakovým rysem je veliké přirození, jehož funkci ani neodhalil. Je pouze poháněn silou lásky, která může vzbuzovat jisté pohlavní puzení, nicméně Silvius ho nevnímá a je unášen celým prostorem za krásnou Fébé. Corin je naopak statický a pomalu se pohybující. Spíše prostor tlačí před sebou a rozráží strukturu beden. S postavou Silvia mi docela trvalo se sžít. Nedocházela mi velikost lásky, která se promítá do jeho rozevlátosti a povolenosti v těle. Silvius dostal opravdovost až na dalších reprízách. A pomohla k tomu jedna věc. Únik ze 107. Ta byla pro „Líbí“ přímo perfektní, jelikož jsme den před klauzurou byli obeznámeni s tím, že budeme na scéně celou dobu sedět na židlích. Zadní stěna se tak využila pro umocnění siluet. Bylo zajímavé si vyzkoušet být v postavě celou dobu přítomen ději. Pro Silvia ale tato místnost byla příliš stísněná a uzavřená. Samotná inscenace byla větší než úzká třída. Problém se však, až neuvěřitelně vyřešil. Celé „Líbí“ se přesunulo do Paláce Kolowrat. Široký půdní prostor s trémovým a nízkým stropem. Zprvu jsem byl velice

skeptický. Hlediště je až příliš hluboké a bez řádné elevace. To se ale proměnilo s druhou reprízou v tomto prostoru. Široký půdorys mi jako Silviovi dopřál větší rozpětí, ve kterém jeho povolenost a odevzdanost lásce krásně vynikala. Stejně tak jeho mluva. Stylizoval jsem postavu protahováním samohlásek, aby se nesly v dále lesem a to se právě může povést v dostatečně hlubokém prostoru. Kolowrat mi pomohl k uchopení postavy a proto jsem se ujistil, že prostor pro mě a mé herectví hraje obrovskou roli.

#### 1.4. ZÁSKOKY

Ve druhém ročníku na divadelní fakultě, se čtvrtý ročník činoherního herectví často ocital v úzkých a tak část našeho ročníku zneužívali pro záskoky, jako mladší a nadšené dobrovolníky, předčasně toužící po vrcholu našeho studia – DISKU. Mně byl nabídnut záskok za Vladimíra Pokorného v absolventské hře Žranice od Adama Skaly. S nadšením jsem do toho šel, protože to pro mě byl stěžejní prostor, který jsem si toužil vyzkoušet. A to z jednoho prostého důvodu. Věděl jsem, že v tomto prostoru, s velkou pravděpodobností, budu hrát celý čtvrtý ročník. Každý nový prostor je pro mě změnou a adaptovat se, mi zabírá čas. A tak jsem se nadchl pro to si udělat strýčka. Seznámit se se vším co Disk nabízí a nemuset se tím zabývat ve třetím ročníku. A tato role pro to byla perfektní, jelikož zahrnovala použití propadla, příchodu ze všech stran a jako bonus házení balónků z provaziště. Nejdůležitějším zjištěním, však byla akustika divadla. Na první záskokové zkoušce jsem ve zmateném procesu, kdy se mi každý z dobré vůle snažil vysvětlit, odkud a kam jdu, co mám zapálit, jak mám hodit lano, celkem zorientovaně zkoušel všechny připomínky (díky divadelnímu záznamu, ze kterého se dala většina věcí okoukat). Adam Skala si ale stále ztěžoval na mou hlasitost. Ze všech sil jsem se snažil veškeré repliky vyartikulovat a říci dostatečně nahlas. Můj hlas na to nebyl zvyklý a tak jsem se ještě před představením lehce ukřikl, což mělo za následek lehkou indispozici během večerního jetí. Byl jsem jako opařený, že mé běžné hlasové postavení do DISKU nestačí. Není to totiž třída s nízkým stropem pro padesát lidí, ale profesionální divadlo s atypickým tvarem střechy, jež ráda polyká



zvuk. Nicméně právě proto jsem do toho šel, abych zjistil, jaké nástrahy si pro nás DISK může přichystat. O semestr později jsem byl povolán znovu na záskok za Davida Kozáka ve hře Törless, kde jsem musel být celou dobu přítomen na jevišti jako sbor. Po jednotlivých výstupech se vždy sedávalo na pomyslné lavičce, vzadu na scéně, a všechny postavy byly přímo povinovány děj sledovat. Až s překvapivou rychlostí mě opustila počáteční nervozita a začínal jsem si vychutnávat děj hry. Asi v druhé půlce druhého dějství se všechny sborové postavy měly více povolit, uvolnit mravy a zkrátit si čekání na další sborový part. Během sledování jedné vypjaté scény jsem ucítil poklepání na rameno. Vedle mě seděla Jindřiska Dudziaková (dnes už herečka Národního divadla) a podala mi cigaretu. A tak jsem tam seděl, „hrál“ sbor, pokuřoval a vychutnával si atmosféru celého Disku. Měl jsem možnost si prohlédnout diváky, jak soustředěně pozorují děj a jak dobře celá scéna vypadá v plném nasvícení. Nabyl jsem absolutní jistoty v tomto novém prostoru a při opakovaném záskoku jsem už věděl, co mě čeká. O to víc jsem si to užil. Tato druhá repríza však ještě byla ozvláštněna přítomností šesti kamer, od studentů FAMU, kteří natáčeli tuto inscenaci jako studijní cvičení. Dostal jsem se tak na záznam Diskové inscenace jako záskokový druhák a to mě náramně potěšilo. Většina mých spolužáků a kamarádů se mi vysmívala, že dělám záskoky, protože je to spousta stresu během krátké chvíle, kdy se herec musí rychle naučit své repliky a obratně se zorientovat v prostoru a situacích. Tohle všechno jsem věděl, ale také jsem si splňoval svůj záměr. A to zorientovat se v tomto prostoru a připravit se tak do budoucna na Diskovou tvorbu.

## 2. ABSOLVENTSKÁ ROLE

Mou absolventskou rolí v divadle Disk se stala postava Lopachina z Višňového sadu od A.P. Čechova. Řežie se ujala Aminata Keita, se kterou jsem se během studií již několikrát setkal. Jednalo se o první Diskovou inscenaci a na mě vyzbyl úkol, zhostit se hlavní mužské role. Na prvních čtených se z textu A.P. Čechova klubaly neuvěřitelně vtipné situace. Práce celé třídy směřovala velmi podobným smýšlením. Režisérka s dramaturgem Jaroslavem Jurečkou s rozhodli ponechat hru bez jakéhokoliv škrtu. Jejich záměrem bylo naservírovat celistvou sirovou hru bez složitých koncepcí a výkladů. Chtěli najít pravdivost textu skrze herecké vyjadřování.

Scénografie bez herců mohla působit prázdně, avšak volný prostor a lehké znakové prvky na scéně (židle, bedny na rekvizity, bílá skříň na pravém boku jeviště), podporovali obrazovost rozestavení herců na scéně. Téměř každá zkouška se odehrávala na prázdné třídě. Pouze na podlaze byl umístěn velký koberec, jež pokrýval ve finálním provedení celé jeviště. Koberec nám pomáhal vcítit se do interiéru domu, který byl dominantou Višňového sadu.

Při začátcích budování postavy Lopachina, jsem se rozhodl neklást důraz na jedinou typologickou charakteristiku postavy. Z předchozího zkoušení z Aminatou jsem totiž věděl, co pro mě při práci s ní může fungovat. Musím tedy udělat odbočku ke zkoušení role Aljoši ve hře Bratři Karamazovi. Tam jsem totiž vyzkoušel nový způsob herecké práce, jež jsem použil pro nazkoušení absolventské role.

### 2.1. KARAMAZOVI

V letním semestru druhého ročníku jsme, opět s Aminatou Keitou, pracovali na bakalářském nastudování hry, od F.M. Dostojevského, Bratrů Karamazových. Byla mi přidělena role Aljoši, tedy nejmladšího syna starého Karamazova. Mladého sedmnáctiletého mnicha se schopností každého vyslyšet, porozumět jeho úvahám a pochopit názory, i ideové neshody. Zprvu jsem nebyl příliš nadšený, spíše zklamaný, jak málo barvitá a důležitá moje postava je. Byl jsem na omylu. Můj prvotní obraz této postavy, tedy zakřiknutý a naivní mníšek, se během prvních zkoušek postupně začínala

rozbíjet. Byl jsem ale ve zvláštní situaci, která úzce souvisí s tělem v prostoru. Aljošova úloha v této hře je vyřešit hlavní spor Dimitrije (nejstaršího syna a Aljošova nevlastního bratra) s otcem Karamazovem. Spor o ženu dovedl tyto dva muže k zoufalým činům, jimiž ovlivňují i ostatní členy rodiny a to na hranici života a smrti. A proto se Aljoša snaží tento svízel urovnat a nastolit tak rodinnou pohodu a lásku, o níž celý život sní. Charakterem této postavy je jakási funkce průvodce, na kterého se vždy obrátí jedna z postav, nastiňuje mu svůj problém a posílá Aljošu vyřešit daný problém za něj. Každá z postav tedy většinou vypráví, či popisuje své stavy a názory. Aljoša je staven do pozice pomyslného filtru pro diváky. V ostatních postavách totiž vidíme silné emoce, často zabarvené a třeba i přehnané. Jediný Aljoša se na ostatní dívá bez předsudku a věří v nápravu každého. Divák si tak může nejprve udělat vlastní názor na postavy a skrze postoj Aljoši uvidět střízlivý a nezaujatý pohled, odhalující jejich pravou podstatu. Mělo by tedy dojít k pochopení všech ostatních, i u diváku, právě díky Aljošovi.

Toto všechno jsem věděl a na začátku zkoušení jsem nejdříve tápal. Stál jsem jako přikovaný a poslouchal breptající kolegy, kteří své náročně texty ještě zdaleka tak neovládali. Postupně mi začínalo docházet, že moje postava musí počkat. Musí počkat, až ostatní budou přesně hrát a poskytovat mi pravdivé výroky postav, na které pak mohu jako Aljoša nahlédnout a vytvořit postavu. Byl jsem tak závislý na svých kolezích, jako nikdy před tím. Naučil jsem se veliké trpělivosti, protože všechny výroky a činy mé postavy jsou především veliká gesta a přímé a pravdivé výroky. Mnohokrát jsem uprostřed zkoušení vracel situace, dokud je postava, se kterou jsem vedl dialog, nedokázala podat svou myšlenku natolik věruhodně, aby se mě dotkla a já mohl jednat. Teprve poslední týden zkoušení se opravdu všechno vedlo a dostávalo se mi prostředí, ve kterém jsem opravdu mohl začít vše prožívat s ostatními. Celá věc se odehrávala na učebně 222, kterou jsme tentokrát využili celou, včetně zákulisí. Poprvé jsme tak dosáhli veliké hloubky hracího prostoru, se třemi portály. Svou postavu jsem si zvolil jako statickou a rovnou. Přímočarou a nerozevlátou. Aljošu jsem stavěl přes pohledy a jednotlivá přesná gesta. Teprve ke konci jsem ji mohl více rozpohybovat, protože síla a tah situací už umožňovaly odevzdat se celému prostoru. Z jednoho vytyčeného bodu pro celou situaci, se tak stalo mnoho přechodů a pevných bodů pro vedení dialogu, které

dokonale situace oživily a zpřirozenily.

Scénografií k této inscenaci se stalo lino. Lino pokrývající celou hrací plochu a visící ve všech portálech. Celé jeviště pak dostalo nádech katedrály, umocněné osvětlením a třemi portály, nesoucími důležité významy. Poprvé jsem tak stál na upraveném povrchu, kde jako pevný bod, sloužil akorát praktikábl se zábradlím. Celý zbytek prostoru byl prázdný, kromě visící tyče a taburetů, které se podle potřeby používaly, či odnášely do zákulisí. Povrch lina byl původně bílý, se vzorem dlaždiček. Bílá barva však nebyla dostačující, proto jsme ho přebarvili glazurovací barvou, na hnědo-oranžovou. Celý prostor najednou dostal nádech tíhy a odpornosti celé inscenace. Velmi nám to pomohlo v udržení napětí a všeobecného povědomí o závažnosti všech situací. Bylo také velmi příjemné se podílet na výrobě. Během barvení jsem si na lino udělal pár odkazů, sloužících jen pro mě, abych, až budu na jevišti, jsem si mohl vzpomenout na celý proces tvorby a naladit se na stav ze zkoušení. Povedlo se mi totiž jen jedinkrát opravdu zažít tuto hru. Jak se říká, tzv. „se mi to stalo“. Byl jsem z toho nadšený a zároveň vyděšený, jak složitou a silnou věc, byl Dostojevský schopen napsat. Během jedné pojížděcí zkoušky jsem byl pohlcen celou hrou a doslova semletý tíhou témat ostatních postav. V posledním obraze se v pláči postava Aljoši modlí k Ježíši Kristu a nese poselství o síle, kterou v sobě člověk musí najít, i při těch nejhorších chvílích. Během této zkoušky jsem téměř nebyl schopen v sobě tuto sílu najít. Cílem totiž bylo přestat plakat a to mi činilo veliký problém. S vypětím všech sil jsem plakat přestal, ale po režisérčině ukončení zkoušky, jsem se opět rozplakal a uzavřel se s cigaretou na okenním parapetu. Potřeboval jsem se v hlavě zbavit postavy a vrátit se zpět do reality. Aljoša se mě nechtěl pustit a já jeho vlastně také ne. Měl jsem pocit, jako bych měl pokračovat dál a vše, i přes špatný konec, zachránit.

Od této zkoušky se mi nic takového nestalo, ani během klauzury. Byl jsem na sebe naštvaný, že jsem to opět nedokázal, ale vědomí o síle, kterou tato hra a divadlo s sebou nese, mě uklidnilo. Bylo dechberoucí, jak krásné a opravdové to může být. Teď už se nemohu spokojit s pouhým umělým prožitkem a ukazováním/hraním. Teď už potřebuji na jevišti opravdu žít a být někým jiným.

## 2.2. LOPACHIN

Lopachin je mi věkově cca o třicet let vzdálený. Všichni mě plácali po ramenech a říkali, jak nádherná je to postava... ale těžká! Zaslých jsem i pochybnosti o dostatečnosti mého talentu pro vytvoření čechovovské postavy, jež je věkem tak moc vzdálená. Naštěstí jsme v tom až na pár výjimek byli všichni. Při prvních prostorových zkouškách, jsem konzultoval se spolužákem Viktorem Kuzníkem, jak budu k postavě na zkouškách přistupovat. Oba dva jsme se shodou náhod rozhodli pro to samé. Chtěli jsme zasadit nás, Viktora a Kryštofa, do situací této hry a přijít na naší vlastní přirozenost v těchto situacích. Nepotřeboval jsem vědět kolik Lopachinovi je, ani jak asi chodí, nebo co je jeho gestem. Potřeboval jsem vědět, co cítím já během dění na jevišti. Co to pro mě znamená, jak se chovám já v takových situacích.

Uvalil jsem na sebe ale velmi intenzivní a dlouhý proces. Na začátku mě to nadměru bavilo, objevovali jsme, co je podstatou situací. Pro mě nové a nezažité situace. A všechny tyto situace se postupně začali formovat, díky práci mých hereckých kolegů. Každý už měl vytvořený myšlenkový postoj, způsob vyjadřování i gestus. A uprostřed těchto postav jsem stál já. Zmatený, netrpělivý. Vše kolem začínalo dávat smysl, avšak nebylo to to ono. Vyčkával jsem na okamžik pravdy. Na to, co pro mě znamená první opravdové prožití. Potřeboval jsem cítit pravdu mě samotného ve společenství těchto postav. A stále jsem netušil, jak mohu pomoci, aby spolužáci zahráli pravdu, ve které se budu momentálně nacházet, prožívat ji a uchovávat. Vstřebat to, co mi umožňuje pravidelně prožitek z těchto situací opět navodit a zahrát.

Největším vrcholem, který jsem si v této hře určil, byl monolog Lopachina ve třetím dějství, ve kterém oznamuje, že koupil Višňový sad a v záchvatu hysterie ublíží slovy i svým jednáním veškerým postavám hry. Zkoušení tohoto monologu jsem odkládal, jak nejvíce jsem mohl. V hlavě mě odrazoval obrovský respekt a strach z velikosti emocí, jež jsem doposud neznal. Věděl jsem, že nejprve musím porozumět všemu, co se odehrálo doposud, abych naprosto porozuměl věcem, jež Lopachin říká. Po měsíci prostorového zkoušení, jsem byl přesvědčen o tom, že rozumím všemu, co se v této hře odehrává, že chápu, o co komu jde. S režisérkou jsme nikdy o zkoušení monologu v prostoru nemluvili. Oba jsme tušili, že je potřeba tomu dát čas.

A v moment, kdy se toto zkoušení přiblížilo, jsme se oba v jeden den shodli, že je načase to uskutečnit. V den zkoušení jsem si zakoupil kávu a se scénářem jsem došel na Žofín. Bylo krásné slunné zimní odpoledne a já se usadil na zídce nad Vltavou. Začal jsem si monolog důsledně pročítat a učit se ho. Učit s emocemi, které mě postupně zaplavovali. Zaplavovali v hlavě. Dvě hodiny jsem se s monologem takto seznamoval a pak vyrazil do školy na zkoušku. Na učebnu 222. Tato učebna na mě vždy působila velmi divadelně a proto jsem byl rád, že to bude právě tam. Na zkoušce zůstala pouze režisérka Aminata, dramaturg Jaroslav a Eliška Zbranková, jež hrála Raněvskou. Během tohoto monologu se na scéně mají nacházet všichni, ale režisérka nám chtěla dopřát dostatečnou intimnost. Chvilí jsem jim popisoval svoje učení ze Žofína a nastínil jim svou představu o celém průběhu situace. Oni se mnou souhlasili a byli nadšeni, že se chci vydat touto cestou. Sami mi nastínilí strukturu monologu, se kterou by se dalo pracovat a pak jsme to šli zkusit. Prostě jsem předvedl to, co jsem měl v hlavě od začátku. Když byl monolog u konce, všichni jsme byli vytřeštění a začali jsme se po chvíli smát, že to bylo možná to pravé, že je to to provedení, ke kterému chceme dojít. Párkrát jsme to ještě zkusili a dohodli se, že tento zážitek nebudeme příliš opakovat a necháme ho občas nakouknout do zkoušení. Do veřejné generální zkoušky jsem monolog na jevišti Disku zahrál zhruba pětkrát. Stejně tak moji spolužáci mu byli stejnoměrně přítomni. Všichni jsme z tohoto momentu měli natolik intenzivní prožitky, že nebylo třeba jimi plýtvat.

V Posledním týdnu před tím generálovým, jsem pořád nevěděl, co je pravda v ostatních situacích. Některé už byli srozumitelné a k opravdovému prožitku došlo, ale bylo jich méně, než těch druhých. Zde bych rád zkritizoval vedení našeho ročníku, za to, že mi nedávali příliš prostoru k vlastnímu procesu tvorby. Neustále mi byly podsouvány výklady jednotlivých pedagogů, které mi dělali v hlavě guláš. V jeden moment během připomínkování jsem musel být rázný a všem přítomným nastolit podmínky. Nadále jsem odmítal jednotlivé pedagogy konzultovat a zdůraznil jsem můj respekt vůči poznámkám režiséra a dramaturga. Ať už zahrnují pedagogické postřehy, či ne.

Na premiéru jsem se necítil úplně připravený, věděl jsem, že už většině situací rozumím a znám jejich pravdivou podstatu, ale pořád jsem nevnímal celkový kontext

a vyznění Lopachina v mém podání. Moji kolegové již byli mnohdy přesní a pravdiví, jen jsem potřeboval čas a reprízování, abych se ve všem rozkoukal a upevnil. Ještě jednou jsem pak při druhé repríze zdůraznil, že nehodlám přijímat žádné požadavky pedagogů. Při této repríze se totiž během přestávky v půlce hry objevila v herecké šatně paní Pleštilová s panem Mrkvičkou. Začali hojně rozdávat připomínky k první půlce této reprízy a radili co dál s tou druhou. Nebyl jsem schopný nic takového slyšet a považoval jsem to za neprofesionální, když jsme měli konečně tu možnost si s herci konečně objevovat a prožívat celé reprízy bez zastavení a připomínek. Připomínky od režisérky po představení jsou samozřejmostí, ale ani ona sama si nikdy nedovolila během pauzy dojít do herecké šatny a reflektovat ještě nedokončenou reprízu.

Další reprízy jsem se začínal více upevňovat a zafixovávat kostru celé inscenace. Po letních prázdninách jsem do toho skočil po hlavě a s naprostou přirozeností se dostavovali pocity, jež nejvíce dávali smysl a utvrzovali mě v mém jednání. Některým situacím jsem nyní rozuměl jinak a lépe. Měl jsem dokonalý odstup od stresu ze zkoušení a najítí pravdy celé hry. Vše jsem s nadhledem prožíval a také si to neskutečně užíval. Reprízování mě velice bavilo a já se začínal cítit s Lopachinem ve Višňovém sadu jako doma. Tato role i celá inscenace se mi zapsala do srdce a vždy budu s láskou vzpomínat na chvíle strávené s Lopachinem. Bohužel nám situace s koronavirem užrala posledních pět repríz. U ostatních titulů více. To, jak jsme zoufale ztratili přes dvacet repríz v Disku, popíši v poslední kapitole.

Na derniéře jsem si to naplno užil a to dokonce za přítomnosti Daniela Špinara, který se, na mé pozvání, přišel podívat. Byl jsem pyšný, že jsme něco takového dokázali se spolužáky vytvořit a prožívat. Lopachina cítím jako svou první ukončenou roli. První postavu, která je mojí velikou součástí dodnes, i přesto, že se s ní už třeba nikdy nesetkám. Za svou Další postavu, jež by se též dala pojmenovat jako absolventská, považuji Aljošu z inscenace Bratři Karamazovi. Tu jsem ale ještě nezderniéroval. Stále se vyvíjí a nemohu jí v sobě uzavřít právě jako Lopachina.

Tato role a práce na ní, mě ve výsledku dovedla k uvažování nad otázkou: kdo je herec?, jelikož jsem měl za rok reprízování možnost poznat vývoj celé inscenace a mé role jako takové. Dostalo se mi mnoho času pro vyhrávání mé postavy a promýšlení situací vedoucích k volnosti na jevišti. Prvotní křeč v popremiérových reprízách

postupně opadla a já se mohl konečně napojit na diváky a komunikovat s nimi. Dostavila se schopnost rozpoznat náladu, energii a celkové rozpoložení diváctva při jednotlivých večerech. Mnohdy pozitivní vnímání však střídá nepochopení, odsouzení atd. Začalo mě zajímat, jak lidé vnímají herce, kdo pro ně je a kdo je herec pro mě.



Divadlo DISK - Višňový sad, režie Aminata Keita, 2019 <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> zdroj: [www.divadlodisk.cz](http://www.divadlodisk.cz)



### 3. HEREC A DNEŠNÍ SVĚT

Herec. Toto slovo je možné chápat mnoha způsoby. Jednou hovoříme o pojmenování herecké profese, jindy o typu člověka nebo snad o jeho celoživotním poslání. Každý jednotlivec z umělecké/neumělecké sféry tento pojem vysvětluje individuálně. Proč by také mělo toto mnohoznačné slovo zarytě znamenat jednu věc? Možná právě proto se dnes označení člověka jako herce/herečky může zdát natolik rozmanité a různorodé, že se často setkáváme s neshodou v případě konkrétního jedince.

Ve mně samotném se tyto rozpory vyskytují, jelikož hercem jsem a také jsem tak nazýván svým okolím. Co však musím splňovat, abych byl opravdovým hercem? Můžeme hovořit o míře talentu, míře uplatnění, případně dosažených učeních v tomto oboru. Nejvíce mě však zaměstnává otázka: Kdo je herec v kontextu dnešní doby?. Kdo má dnes právo určit/považovat člověka za herce? Jakou sílu má slovo akademické oproti slovu diváka-lajka? Nebo se dnes už řídíme pouze trhem a zanedbáváme uměleckou hodnotu?

Všechny tyto otázky mě uvádějí v nejistotu a pochybování o důležitosti a přínosu mých studií v rámci vstupu do profesionálního prostředí. S titulem Mg.A budu vhozen do divokých vod divadelního a filmového světa, jež razí úplně jiné hodnoty než ty akademické. Budu obklopen prostředím ovládaným trhem. Trh je totiž současným určujícím koeficientem vývoje naší kultury. Kde se stal zlom, ve kterém se povrchní spotřební svět vyhoupl do vládnoucí pozice? Řekněme s příchodem kapitalismu a idejí tržní politiky. Z mého hlediska se můžeme bavit o situaci předrevoluční a porevoluční.

Často kladu otázku divákům, které znám a i těm, se kterými se jen střetnu v kavárně: Co se vám nelíbilo?. Nečekaná otázka, která však u většiny diváků otočí kohoutkem upřímnosti a rázem se dozvídám opravdové kritické vjemy kromě pochvalných otřelých frází. To mi pomáhá lépe pochopit, jak jsem vnímán divákem a jak vnímá celek, protože na celkovém dojmu mi velmi záleží. Ale vždy se zajímám především o mou osobu. Mnohdy slýchám spíše kritiku celku, než-li konstruktivní výtky k výkladu postavy, či mému hereckému pojetí. Nejčastěji řadový divák obdivuje množství textu, které jsme jako herci schopni absorbovat a předávat. Došel jsem tedy

k úsudku, že precizní herecká práce nesklopí úspěch v chvále jednotlivých technik, momentů a intonací. Divák to nepozná, avšak skrze precizní ovládnutí těchto složek může nabýt pocitu přesvědčivosti a pravdivosti, kterou však neumí popsat odbornými slovy. Kde je ale hranice uvěřitelnosti pro řadového diváka? Někdy je totiž úplný lajk schopen uvěřit i monotónnímu odříkávání vět, protože mu stačí slyšet daný text. Jindy uvěří i nepřirozeným pohybům, či prachsprostému ukazování. Jedná se tedy o diváky s posunutou citlivostí s vnímavostí jednotlivých složek. I takový divák má ale nárok na zážitek. Kdo jsou ale ti ostatní, kteří vnímají herecké provedení, dramaturgickou koncepci a režijní záměr? Celkem bezostyšně je nazvu lidmi vzdělanými. Lidmi, kteří mají všeobecný rozhled a jsou schopni zařadit děj hry do současných kontextů bez přílišného napovídání skrze doslovné scénografické i herecké prvky, potažmo zcizování. Takových lidí je bohužel menšina. Dnešní urychlená doba neposkytuje příliš prostoru k literárnímu a všeobecnému vzdělání, jakého je potřeba v případě divadelních inscenací. Množství zájmových okruhů, informací a vlivů, které dnes působí na celý svět, vlivem propojení moderní technologií, nutí jedince povrchně a rychle zkoumat neskutečné množství věcí. Logicky se pak počet zájemců o pravé divadlo ztenčuje. V rychlosti žití, jaké je nyní nastavené, je obtížné získat masu lidí pro jednu konkrétní zájmovou činnost, jako je chození do divadla a jeho porozumění. Zde se své šance chopí neumělečtí predátoři, jež využívají jednoduchosti a naivity, se kterou dnes vyžije většina populace. Naservírují množství plochých příběhů, včetně nepravdivých hereckých výkonů, ve formě nekonečných seriálů, či naivních divadelních komedií založených na vulgaritě a prvoplánu. Jak málo stačí k úspěchu u nevzdělaného diváka...

Proto se vždy ptám sám sebe, zda-li je můj výkon na jevišti umírněný potřebám dnešního diváka, když pro jeho pobavení stačí i amatérské projekty, jež trží finančně i zájmově nad rámec mého chápání. A ptám se: Chci do takového světa vstoupit? Proč jsem studoval akademické herectví a akademické klíčování divadla, když ho dnes většina diváků nepozná, nebo jim není líbivé pro nedostatek jednoduchosti a laciného pobavení? Odpověď je prozatím: ano, chci. Protože jsem od mala toužil stát na jevišti, i před kamerou a předávat lidem své pocity a názory. Jenomže vývoj společnosti se stále ubírá tímto zhoubným směrem a lidé přestávají být vnímaví, soustředění a vzdělaní. Já sám jsem též součástí této generace a její vlivy na sobě dostatečně vnímám. Nedosáhl

jsem takového rozhledu a moudrosti, jakou bych byl býval dnes rád načerpal, protože jsem se též ocitl ve víru tržních produktů v uměleckých sférách. Dal jsem přednost internetové zábavě před četbou dramatu. Dal jsem přednost lacinému seriálu před návštěvou kvalitního divadla. Dal jsem přednost objevování alkoholu a hře na konzolích před výstavou, či koncertem. Mohu za to? Jsem slabý a podlehl jsem vlivům, které by člověk měl umět odmítat? Nebo jsem vyrůstal v době, kde vzdělání a moudrost hrají druhé housle a sólo přebírá zábava a potřeba být tzv. cool?

Tyto otázky mě vedou k celkové úvaze nad vzdělávacím systémem této země. ( Protože doplácíme nejen na umělecké znehodnocování našich prací, ale též na vlastní uvažování a využívání prostředků k vyobrazení dnešní doby.) Modernizace dramatických děl je někdy až do nebe volající, avšak mnohdy dojdeme jen k tomu. Ztrácíme smysl sdělení a důvod, proč na jevišti stojíme (Viz. Kapitola Zbyhoň). Já sám nechci celý život pouze modernizovat dramata a zasazovat je do moderních kontextů. Chci dojít k pochopení díla a postav, jež se ve hře vyskytují. Není to přeci pouze zábava pro diváky, ale naše vlastní umělecké dílo! To už si málo které divadlo dnes uvědomuje. Nejme kejklíři, ani cvičené opičky. Jsme umělci, kteří sochají postavy do svého vlastního těla. To se bohužel přehlíží a ani nevyžaduje.

Ve druhém ročníku na divadelní fakultě jsem si napsal tento odstavec, který se velmi podobá tomu, co píší dnes. Toto téma je pro mě velmi stěžejní a zabývám se jím po většinu svého studia.

*„Za poslední semestr mého studia se mi v životě odehrálo nezvykle mnoho zvláštních situací, určujících můj současný postoj ke společnosti a k chování lidí podle konvencí této doby. Setkal jsem se s mnohými, kteří mě utvrzovali v názoru na nynější poměry, i s lidmi tyto poměry utvrzujícími. Byl jsem se podívat v divadlech s různými žánry a diváky tomu náležícími. Z tohoto jsem pak dospěl k názoru na společnost. Je různorodá, zaplat' pán bůh, ale různorodá všemi směry. I těmi pro mě negativními, což se vykytuje ve společnosti od pradávna. Nicméně v mém současném rozpoložení, vnímám kontrast mezi jednotlivými vrstvami, jak sociálními, tak inteligenčními, velmi silně. Spotřební doba se bohužel dostala i do divadla, a tak se místo kvality dává přednost kvantitě. V poměru - výpovědní hodnota : návštěvnost. Lidé jsou dnes naučeni*

*přijímat informace ve velkém množství, avšak informace na té nejjednodušší úrovni. Dříve bylo informací podstatně méně, na druhou stranu mívající jistou barvitost a výpovědní hodnotu. K tomuto sdělování se dnes bohužel mnoho divadel neuchyluje a dávají přednost spíše vizuálnímu efektu a poutavosti, která zaručí dostatek diváků, tedy peněz. Smysl divadla, je tak staven na druhou kolej. Lidé jako já, jsou pak znechuceni touto spotřební filosofií a vyhledávají čím dál tím menší skupinu divadel, která stále nesou poselství a poskytují nám kvalitní zážitek s odrazem společnosti ve střízlivých barvách, nikoliv přemrštěné formě.”*

### 3.1. OPTIKA DVOU GENERACÍ

**„Vzhledem k rychlosti polistopadových událostí v osmdesátém devátém jsme nebyli schopni vychovat generaci prahnoucí po uměleckých hodnotách a naopak se nechali ovlivnit světovým spotřebním systémem a tudíž zanedbali náš přirozený divadelní a filmový kulturní charakter.”**

**Já, 2020**

Vnímání divadla se proměnilo. Komunismus, převrat, 90s. Návrat k lidovým tradicím a folklóru můžeme na divadle stále vidět. Otázkou však je, zda-li po ní nová generace prahne. Obávám se, že vzdělání se uchyluje více ke světovému dění a získává postupný nádech celosvětového charakteru a tím pádem se v mladých lidech pěstuje jakýsi posměch a opovrhování naší českou „malostí“, s jakou je mnohdy naše země a kultura prezentována. Je tu cítit velký tlak západních kultur, které se zdají být exotičtější a zábavnější. Mnohdy se v očích mladých diváku zdáme nudní, zaostalý oproti tomu, co nabízí bohatá a rozmanitá americká kultura.

Nová generace je tedy zvyklá přejímat tyto vlivy a naše kultura stále ovlivněná starší generací, jež strávila větší část života v režimu, neakceptuje celosvětový styl s charakterem naší vlastní kultury. Přitom se právě toto zdá být klíčem k úspěchu. Navnadit diváky tímto stylem a naservírovat jim touhu po vzdělání českou kulturou, avšak světovou formou. Bohužel jsme my jen velice málo přispěli k vývoji dnešního světového chápání umění. Zavření a odkázání sami na sebe po dobu více jak čtyřiceti

let, jsme nedostali mnoho příležitostí ovládnout a ovlivňovat světovou scénu. Zakonzervování v tomto kulturním inkubátoru, jsme bohužel dozrávali po svém a sotva jsme po revoluci mohli začít ukazovat, ovlivňovat a přejímat nové věci z otevřeného světa, začali jsme se ztrácet. Už nebylo jasné, jakou cestou a směrem se chce náš kulturní charakter ubírat. Začala záplava rozmanitosti stylů, provedení a chápání, které bohužel jen málo kdo dovedl k dokonalosti, jelikož nebylo po dlouhá desetiletí naší přirozeností takovéto věci přejímat. Z národa toužícího po všech vlivech a otevřeného ke světovosti, se ale stala rozpolcená kulturní omeleta. Generace odchovaná režimem, přeplněnými cenzurovanými divadly, hereckými idoly a odkázaností na jednu naši kulturu, se generaci devadesátých let mnohdy vzpírá. Odmítá použití moderních postupů a vyjadřování. Odmítá STYL dvacátého prvního století. Bohužel ani porevoluční generace ale náš nový styl příliš necharakterizovala. Touha přejímat nové formy zaslepila jednotný kulturní charakter. Dvě generace proti sobě. Jedna, která odmítá nové formy a touží po ukotvení a nastolení vlastenecké kultury a druhá, která po nových formách volá, bohužel však z naší vlastní kultury příliš nečerpá. Češi si zvykli se inspirovat a to především obalem, nikoliv obsahem. Střetáváme se tedy v neporozumění sobě navzájem.

Kéž by se vývoj posunul na takovou úroveň, kdy se svět bude učit od nás. Kdy budeme udávat styl a divadla budou plná zahraničních diváků, kteří se jezdí dívat, jak se to dělá. Bohužel je tomu teď naopak.

Za své studium na divadelní akademii, jsme v rámci výuky několikrát navštívili různá představení, tuzemská i zahraniční. Většinou se zahraniční návštěva konala v duchu: „Jedeme se podívat, jak se dělá divadlo, protože tady to takhle nikdo neumí“. Inu z mého pohledu to pravda byla, ale spíš je mi to líto, než že bych jásal nad cizím kulturním vývojem. Inspirovat se však musíme a do jisté míry to i děláme. Možná ale až příliš pozdě. Po pádu berlínské zdi se Německo v tomto ohledu zachovalo velmi zodpovědně. S důrazem na sjednocení a propojenosti divadelního systému. Na rozdíl od nás přišli brzy na to, že starší generace, jež nedokázala vstřebat kapitalismus a nové formy může být pro tuto kulturní reinkarnaci brzdou. Velmi razantně, avšak efektivně se zachoval Thomas Ostermeier.

*„Události spojené s pádem berlínské zdi a se znovusjednocením Německa mají za následek znovunastolení otázky generační výměny, stejně jako tomu bylo v obou částech Německa po roce 1968. Po několik desetiletí držela oštěže východo-i západoněmeckých divadel pevně v rukou generace divadelníků narozených ve 20. a 30. letech. Turbulence v divadelních institucích v 90. letech se tedy odehrávají na pozadí více či méně vysloveného a více či méně ostrého střetu generací... .. Berlín coby nové hlavní město má ztělesňovat metropoli, která skoncovala se svou minulostí, jak komunistickou, tak fašistickou. A toho lze dosáhnout jedině díky mladé krvi, kterou je třeba vsříknout do zkornatělých tepen institucí... .. ostermeierův úspěch v Baracke a jeho jmenování do čela Shaubuhne se tedy pravděpodobně dají částečně vysvětlit tímto nástupem generace německých divadelníků narozených v 60. a 70. letech, která funguje v době new economy 90. let jako „index trhu““<sup>3</sup>*

Situace velmi podobná té naší v 90. letech. Bylo zde mnoho umělců, kteří se díky správné politické příslušnosti, či potlačení svých politických názorů, mohli nadále objevovat na prknech divadel, či na televizních obrazovkách a mnoho umělců, kteří nemohli svobodně využívat umění jako kritiku tehdejšího politického systému, se v po revoluci probudilo k životu. Thomas Ostermeier se ale nebál v Německu starou generaci odstříhnout a obklopil se mladými lidmi, kteří stáli u zrodu převratu a následném pádu berlínské zdi. Co ale u nás? Měli jsme zde mnoho umělců, jež statečně vzdorovali zdejšímu komunistickému režimu a kteří se nemohli dočkat svobodné tvorby v demokratických podmínkách. Po čem ale stará revoluční generace toužila? Po světových formách divadla, nebo po zachování charakteru předrevolučních forem s novou svobodou vyjadřování? Nemyslím si, že je tato generace jednobarevná, nicméně je rozpolcená a z veliké části zastaralá. V 90. letech se v divadle objevily obě skupiny. Stará prokomunistická i stará protikomunistická. Dnes už svou tehdejší komunistickou příslušnost většina lidí tají, či o ní jednoduše nemluví. Máme zde tedy spletitou masu generace starých herců, jež dle mého názoru z velké části zaostala. Inspirace Ostermeierem by sice byla velmi radikální, ale možná by přispěla k celkovému nádechu svobody českého divadla.

---

<sup>3</sup> Divadlo Thomase Ostermeiera: Na cestě za novým realismem, KANT 2014

Abych jen neteoretizoval, odkážu se na jednu z mnoha inscenací, která je jasným indikátorem této problematiky. Tedy zkosnatělých herců starých forem, jež brzdí možnosti dnešního divadla. Touto inscenací je Jiráskova Lucerna v Národním divadle Brno, režie Štěpána Pácla.

### 3.1.1. Lucerna

Vzhledem k předčasnému rozletu části našeho ročníku směrem do Národního divadla v Brně, jsme měli možnost ještě před ukončením studií vidět své spolužáky prknech Mahenova divadla. S největším nadšením a očekáváním, jsme se vydali na premiéru oné jiráskovi Lucerny. Režie se ujal náš pedagog, pro některé již kolega, Štěpán Pácl. V jeho divadelní cítění jsme vždy vkládali důvěru, i přes vědomí o náročnosti jeho hereckých a režijních požadavků. Celá inscenace se nesla ve velmi vlasteneckém a symbolickém duchu. Samotná scéna se bohužel po výtvarné stránce jevila spíše jako televizní pohádka Zdeňka Trošky a to včetně kostýmů. Kupříkladu lesní panny vypadaly jako postavičky mořských pan od Walta Disneyho oblečené z obchodu párty-kostými. Dominantou scény byla malá chaloupka bez čtvrté stěny a obrovská plastová lípa, jejíž koruna se ztrácela ve výšce provaziště. V pozadí mezi zakroucenými dráty symbolizující les, sedělo sexteto doprovázející jednotlivé výstupy orifgínální hudbou. Samotné výstupy už boužel tak originální nebyly. Jednalo se o první premiéru pod uměleckým vedením Milana Šotka. Část souboru se obměnila a v hlavní roli se objevil i host Jiří Suchý z Tábora. Jednotlivé postavy se režisér Pácl snažil silně oddělit charakterovými rysy, což je u díla tohoto žánru velmi žádoucí a dle mého správné. Zpracování ze strany hereckého souboru už však pokulhávalo. Z herců byla cítit zakrnělost. Občas byl cítit závan snahy, ale v celkovém dojmu jsem měl pocit, že se dívám na skupinu herců, jež dlouho nevypadla ze své bubliny a nijak se v posledních letech příliš nevyvíjela. Inscenace plná komických výstupů na komičnosti strádala. Z herců nebyl cítit rytmus, cit pro komedii a gag. Celá atmosféra evokovala estrádní provedení bez smyslu pro humor. Pro dnešní humor. Dovedl jsem si představit vyprodané, smíchy burácející, Mahenovo divadlo před třiceti lety. V tomto období by toto provedení zajisté sklidilo bouřlivé ovace. V roce 2019 jsem očekával trochu více aktuálnosti v komunikaci herců s diváky. Například dialog vodníků, který probíhal

na forbíně. Oba herci seděli na samém kraji jeviště, nohy svésili přes okraj a během dialogu házeli nadrobené housky do diváků, předstíraje, že krmí kapry. Něco podobného umělo duo Jiřina Bohdalová a Vladimír Dvořák během estrádních televizních pořadů v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století. Dalším příkladem bylo komické trio Hudebníků, které se navzájem ztrácelo a hledalo v lese. Přelézalo se z první lóže skrz lidi na jeviště apod. Něco takového jsem považoval za humorné a odvážné možná patnáct let nazpět. Nechci shazovat samotný typ gagu, ale jeho provedení. Koukal jsem na zastaralé divadlo v pohádkovém hávu, které nebavilo ani mě ani diváky. Jednalo se o premiéru komedie, při které se diváckých smíchů moc nekonalo a to mě mrzelo, protože jsem s novým vedením očekával nadšení herců, které se projeví i na výkonech. Spíše to ale vypadalo jako ukázka komfortních zón jednotlivých herců, nikoliv celku. Zejména starší členové souboru naplňovali rčení: starého psa novým kouskům nenaučíš. Takovéto rčení ovšem nemusí platit, pokud má starý pes chuť se učit. A vypadá to, že se všichni ze souboru NDB učit chtějí. Tvar, ve kterém se premiérovala Lucerna byl pro zastaralý a zakrnělý soubor velkým pokrokem. Sice na úplném začátku, ale zaslechl jsem srovnávání s předešlým obdobím, pod jiným uměleckým vedením a vždy se tento vývoj a nový vítr v plachtách zdůrazňoval.



ND Brno - Lucerna, režie Štěpán Pácl, 2019<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> zdroj: [www.ndbrno.cz/cinohra/lucerna](http://www.ndbrno.cz/cinohra/lucerna)



*„Každá generace v sobě nese velká pozitiva. Ta starší má v sobě ukotvený cit pro herecké hvězdy a pro folklór a ta mladší zase inovativnost a touhu po světovosti.“*

*Já, 2020*

### 3.1.2. Zbyhoň

*„Od činohry Národního Divadla, člověk čeká profesionalitu a určitou úroveň. A tak ať už to naši mladí mysleli jakkoli dobře, zapomněli na jedno, a to sice, že hloupostí hloupost neporazíš.“<sup>5</sup>*

U tvorby spojené s Milanem Šotkem ještě zůstanu. Tuto inscenaci jsem viděl hned na druhé premiéře. Pan Šotek nám podrobně popsal svůj dramaturgický záměr na přednášce a já se opravdu těšil na nově vzniklou hru, která vychází z dějin naší země, jež jsme si sami vymysleli. Očekával jsem klasický důvtip a originalitu, se kterou vždy pan Šotek vyrukuje. Jeho hraní s češtinou mě pokaždé velmi oslovovalo, protože se prokázal jako divadelník se smyslem pro jazykohrátky a humorné češtinářské obraty. Imponuje mi používání jazyka jako hlavního prostředku k vytvoření zážitku a to vkusným způsobem. Trefnost textu si pak neklade vysoké nároky na scénografii, ale na přesnost hereckého výkladu, který tento důmyslný text oživí. U Zbyhoně jsem bohužel tuto lehkost postrádal. Bylo přímo cítit, jak se Šotkova koncepce hrouť před očima. Z nového textu, oživujícího staré postavy, o kterých se nikdo neodvážil doposud na divadle zmínit, se stala nevkusná a agresivní výpověď. Divák nemá šanci si na poselství přijít sám. Nepřináší pevné podněty k zamyšlení, v návaznosti na závažnost textu a myšlenek, na které pan Šotek zamýšlel upozornit. Poprvé jsem, díky zákulisním informacím, pocítil, jak ovlivňující může být neshoda dramaturga s režisérem. Pana Šotka znám celkem dobře a vím, jaké je povahy. Proto si také dovedu představit, jak málo průbojné bylo jeho jednání při prosazování svých výkladů. Ale co na plat, když si to tak pan režisér přál. Celkem by mě zajímalo zpracování Zbyhoně naším souborem. Jsme též dospělí lidé a třeba s notnou dávkou vkusu, bychom mohli naše názory předat přijatelnějším způsobem, než herci z ND. Závěrem k této inscenaci bych se chtěl

---

<sup>5</sup> zdroj: Jana Machalická, 26.5.2018, Lidové Noviny

vyjádřit k citátu paní Machalické. Hloupostí hloupost neporazíš, je celkem trefné, cílíme-li tento citát na režiséra a herce. Původní text, totiž nemusí být hloupostí, pokud se hloupě nedělá. Proto celá věc může vypadat hloupě, až nedivadelně a připomínat stupidní performance herců ND.



*ND - Zbyhoň, režie Jan Frič, 2018<sup>6</sup>*

U obou kritizovaných inscenací, jsem postrádal jednu, pro mě nejdůležitější, divadelní složku - souhru ansámblu. Studium na DAMU jsem považoval jako přípravu na ansámblové herectví, na profesní život v kamenném divadle s partou herců, jež jsou na stejné vlně jako já. Možná jsem až příliš naivní a nezkušený, jelikož obě národní divadla čítají několik desítek herců, několik scén a nespočet členů. Absolutní souhra několika desítek lidí, tvořící tyto národní instituce, by byla pohádková. Na příkladu menších divadel už by se ale o jednotném ansámblu hovořit dalo. Dejvické divadlo je pro mě velikou inspirací. Nedočkaví diváci, kteří jsou ochotni mrznout celou noc ve stanu před divadelní pokladnou kvůli lístkům, jsou pro mě obrovskou motivací. Motivací pro divadlo, jaké bych jednou rád dělal. I v divadle Na zábradlí se s menším souborem vede nadále udržet silnou diváckou základnu a silné inscenace, jež vydrží pro velký úspěch několik sezón.

---

<sup>6</sup> zdroj: [www.narodni-divadlo.cz](http://www.narodni-divadlo.cz)

Mé kritické postoje k Národním divadlům si ale budu vždy uchovávat. Rád bych z národních divadel cítil vedoucí pozici. Instituci, která respektuje a rozumí potřebám dnešního diváka, která je inspirací pro celou divadelní obec naší země, takové by mělo být Národní divadlo. V hlavě se často vracím do dob, kdy divadla byla společenskou událostí pro všechny. Nejen pro vybranou společnost navštěvující divadlo. Vnitřně toužím po nadšení a ohromení, se kterým bych Národní divadla navštěvoval, případně v nich i hrál. Tradice ND se v dnešní době lehce vytrácí. Lidé ho spíše kritizují a nejsou spokojeni s vyzněním instituce, jež reprezentuje divadlo na nadnárodní úrovni. Samotná návštěvnost činoherních představení hovoří za vše. Tituly Audience, Kytice, či Maryša jsou velkými a oblíbenými inscenacemi, nicméně všeobecné uznání našeho národa, si ND v jednadvacátém století musí ještě vysloužit. Inspirací nám může do budoucna být úspěch, s jakým se potýkala pražská divadla v minulých stoletích.

### 3.2. STARÁ GENERACE - VELKÁ DIVADLA

Stará generace. Tento pojem nemusí být vnímán jen hanlivě, jak se dnes mezi herci traduje. Nejvíce jsem uchvácen tradicí a nadšením, jež diváci i divadelníci v minulých stoletích udržovali. Dříve se divadlo dotýkalo většiny, dnes by se jednalo o masu, ovšem čísla kapacit starých, dnes již neexistujících divadel, jsou nyní pro divadla vzdálenou utopií.

#### 3.2.1. Historický kontext

Prvním kamenným pražským divadlem vůbec bylo Šporkovo divadlo fungující v letech 1701-1725, sídlilo na zahradě hraběte Františka Antonína Šporka v Hybernské ulici a hrávaly se zde především opery. Tak dálnou historií divadel, se ale zabývat nebudeme. Zaměříme se na vzniky a pády staveb k divadelním účelům v 19. Stol., konkrétně na období před vznikem budovy Národního divadla.

Dějiny divadla, alespoň co se týče toho novodobého – pražského, často v souvislosti s politickými událostmi. Tehdejším hlavním politickým záměrem českého národa bylo především provozování divadla, kde se hraje pouze v českém jazyce.

Tehdy, v multikulturním Rakousko – Uhersku nešlo o snadný úkol. Od 19 století byla Praha městem neměckojazyčným a proto bylo třeba intenzivně jednat o oddělení německé a české scény. Výsledkem onoho jednání bylo ustanovení soukromého spolku s názvem Sbor pro zřízení národního českého divadla, jemuž předsedal František Palacký. Úkolem sboru bylo shromáždění dostatečných prostředků (prostřednictvím veřejných sbírek) k realizaci stavebního projektu pro budovu Národního divadla (dále už jen ND). Velkým pomocníkem se stala tehdejší šlechta např. Bedřich Schwarzenberg. V zadní části pozemku zakoupeného pro budovu ND vznikla první zemská scéna Královské divadlo zemské, více známe pod názvem prozatímní divadlo. Tímto divadlem bych také rád začal. Jak už jsem v úvodu sděloval, cílem této práce má být bližší pohled na architektonické struktury některých důležitých divadelních staveb. Tenkrát především arén, ale o nich až později.

### 3.2.2. Prozatímní divadlo

Ke schválení vzniku došlo v roce 1862. Stavba měla charakteristické znaky provizoria, což František Ladislav Rieger vyvrátil. Z původně napůl zděné a napůl dřevěné stavby měl vizi být menší, avšak monumentálně koncipované solidní stavby, která by později měla splynout s budovou ND. Tak se také stalo a za neuvěřitelně krátký čas bylo 18. listopadu 1862 Prozatímní divadlo otevřeno. Současně se však uzavřelo divadlo Stavovské, které později sloužilo německojazyčným účelům a neslo název Královské německé zemské divadlo.

Projektantem stavby byl Vojtěch Ignác Ullmann, který se také zasadil např. o dnešní stavbu prezidia Akademie věd ČR. Na stavbě tohoto divadla byly použity novorenesanční prvky. Budova byla svým průčelím situována směrem na dnešní Národní třídu. Průčelí bylo, mezi dvěma řadami obloukových oken, zdobeno znakem českého lva, uprostřed trojúhelníkového štítu. Když se podíváme na interiérové proporce, můžeme konstatovat, že diváci se měli mnohem lépe, než-li herci. Jeviště podtrhovalo charakter stísněné stavby. Pouze čtyři řady bočních kulis a téměř žádný manipulační prostor za scénou. Chyběla také důležitá složka – šatna. Ani orchestřiště nebylo příliš vděčné. Jen stěží se zde vešel plný počet hudebníků. Zato diváci měli dostatek výhledu. Strmě stoupajících 9 řad pojalo 147 míst, tři patra lóží, devítiřadá

oblouková galerie a mnoho míst na stání, dokázali uspokojit velký počet zájemců o české divadlo. Dohromady bylo tedy schopné pojmut až 1000 diváků. Od roku 1868 začala vedle této stavby vyrůstat budova ND. Prozatimní divadlo mělo být roku 1881 uzavřeno. Požár čerstvě otevřené budovy však jeho zavření oddálil. Až do 14. dubna 1883, kdy bylo ND podruhé otevřeno. Prozatimní divadlo bylo poté postupně propojeno s jižním křídlem ND.

### 3.2.3. Arény – Pražská letní divadla

Jednalo se o typická lidová divadla. V jejich působení se zrcadlil duch širokých lidových vrstev. Jsou podstatnou a významnou součástí vývoje českého divadla v 19. století. Nemůžeme přeci přičknout podíl na tomto vývoji pouze přední divadelní scéně. Bez arén by nedošlo k tam obrovskému rozvoji zemského divadla, neboť tato lidová divadla popularizovala scénické umění. Vychovávala nové příznivce divadla i samotné herce. Diváci se skládali především z řemeslníků, drobných měšťanů, úředníků, služebných a vojáků. Chození do divadla pro ně nebylo pouze zábavou, ale také vnitřní potřebou, což přispívalo k velmi pozitivní náladě a vstřícnému přijetí nových nastudování. Diváci byli zvyklí živě reagovat na politické narážky a pokrokové výroky. Tato divadla tedy nepřispívala jen kulturně, ale také tvořila nepostradatelnou složku vzdělávací.

A důvod proč vůbec tyto stavby vznikaly? Horko. Někomu by se dnes mohlo zdát směšné, že kvůli horku bylo třeba vystavět řadu nových divadelních staveb. Problémem však bylo pouze horko. Jen málokterý Pražan se v letních parných dnech odvážil do vydýchaného divadla, které tehdy (téměř žádné) nedisponovalo průduchy na odvod vydýchaného vzduchu. Proto se Pražané raději odebírali za městské hradby na venkov. Tehdy se stačilo projít pouze za Václavské náměstí a už se zde zelenaly louky, obdělávala pole a také zde byl dostatek stromů poskytující příjemný stín. Proto museli pražští divadelníci jednat. Rozhodli se tedy vzít divadlo za Pražany na venkov. Výstavba nových divadel za hradbami města totiž nebyla zakázána a tak se mohlo rychle začít stavět. Jednalo se o jednoduché stavby ze dřeva, které bylo oproti kamenu a cihlám výrazně levnější. Arénní divadla se postupně vyprofilovala do dvou typů. K vlastnímu typu a k typu napodobující kamenné divadlo. První typ zahrnovala všechna

divadla s otevřenou střechou a druhý typ divadla byl krytý. Tato divadla vznikala na základě poptávky a potřeby diváků. Nikoli k vytváření české divadelní kultury. Proto se nevědomky inspirovaly antickým amfiteátre.

První arénou byla Aréna ve Pštrosce ve stejnojmenném venkovském parku s různými atrakcemi. Arény se staly velmi atraktivními pro podnikatele. ty největší dokázaly pojmout až 2000 diváků. Sezóny vždy trvaly od jara do podzimu a přes zimu byly arény využívány k cirkusovým účelům nebo pro plesové večery.

#### **3.2.4. Aréna ve Pštrosce**

Stavba této arény započala 10. července 1849 před Koňskou branou. Stavební plán vypracoval mistr Rohan, jemuž bylo svěřeno i vedení stavby. Stavba měla trvat skoro měsíc a jen s menšími komplikacemi, pokud trojí odložení prvního představení považujeme za malou komplikaci, byla Aréna ve Pštrosce 10. srpna 1849 otevřena.

Tato stavba byla ze silných trámů a obita prkny. Byla nekrytá a bez střechy. Hlediště mělo tvar podkovy a na jejím konci se nacházelo jeviště. Jednalo se o velmi prostorné divadlo se třemi galeriemi, které nebyly nad sebou a vzestupně ležely za sebou. Každá galerie pak měla 5 lóží. První galerie pojala 121 diváků, kdežto třetí i 1000 osob. Přízemí pak disponovalo 316 sedadly. Dohromady tedy aréna dokázala bavit kolem 3000 diváků najednou. Při ostrém slunci se místo zastřešení používaly silné plachty, napnuté mezi 4 vysoké dřevěné sloupy. Jeviště mělo na šířku 57 metrů a hloubku 15 metrů. Herci měli po obou stranách k dispozici šatny a za scénou se nacházel sklad rekvizit. Jeviště bylo od prostorného orchestřiště odděleno květinovou dekorací. Zajímavostí bylo využívání živých kulis. Nacházely se zde malované kulisy stromů, které byly v průhledu při plně otevřené scéně, doplněny o živé stromy v parku. Na Koňské bráně se pak vyvěšoval červenobílý prapor, signalizující začátek představení.

Problém s deštěm byl též vymyšlen. Pokud začalo do konce prvního dějství pršet, bylo představení zrušeno a diváci měli náhradní představení. V případě deštivého počasí, až ve druhém dějství, neměli diváci nárok na náhradu. Budova zprvu musela snášet každodenní nápor 3000 diváků, který postupně opadal a tak se hrálo pouze třikrát

do týdne. Dřevěná budova však nedokázala odolat rozsáhlému trouchnivění a tak v roce 1861 musela být zbourána.

### 3.2.5. Novoměstské divadlo

Stavba byla započata v červnu 1858. Předcházela jí dlouhá eskapáda vyjednávání a dohadů. Samotná smlouva o pronájmu pozemku byla velmi nevýhodná. Část pozemku „Smetanka“ pronajímala Františka Bachheiblová, která místo pro toto divadlo nabídla pouze na 15 let a to za 1088 zlatých (163200 Kč) se zálohou 800 zlatých a každou středu volnou lóží v prvním patře, na každé jiné představení pak dva lístky na účet divadla. Divadlo bylo otevřené 24. března 1859.

Budova byla navržena ve větším měřítku po vzoru Drážďanského divadla. Hlediště bylo to půlkruhu. Měla pouze dvě podlaží s lóžemi a jednu galerii. Přesto se však při plném stavu mohlo bavit až 4000 diváků. Charakteristickým prvkem pro tuto budovu byla okna modré barvy, jež bránila pronikání ostrého světla při letních parních dnech. Nevýhodou této stavby byla lokace. Nikoho nenapadlo, že její blízkost u železniční dráhy by snad mohla rušit představení. Bohužel se tak dělo. A ani kapela, která hrála v zahradní restauraci hostům, nepřispívala k nenarušenému zážitku.

Vzhledem ke složitým majetkovým poměrům spojené s pronájmem pozemku, se divadlo po své největší éře působnosti, v roce 1885 dostalo do rukou Smíchovského železáře, který se rozhodl budovu zbourat a postavit zde divadlo kamenné. 25. ledna 1886 tak započali bourací práce. Dnes na tomto místě stojí Smetanovo divadlo (dříve Nové německé divadlo, postavené v letech 1887-88).

S vizí divadel, naplňujících budovy o kapacitě několik tisíc diváků, jsem získával svou vnitřní motivaci. A stále získávám. V dnešní době, v naší zemi, by se něco takového hodilo. Je to nejspíš zpátečnické smýšlení, ale představa tak obrovského zájmu o divadlo, které nemá nic společného s mobily, internetem a nekonečným tokem nesmyslných videí.

#### 4. REFLEXE STUDIA V OBORU ČINOHERNÍ HERECTVÍ

Na začátku této kapitoly musím především vypíchnout neuvěřitelnou profesionalitu, se kterou byl vybrán náš ročník. Vedení spojilo dohromady dvanáct naprosto odlišných lidí. Šest dívek a šest chlapců, jež ale mají mnoho společného. Slušnost, pokoru, nadšení a píli. Naprosto dokonalá kombinace, která utvořila kompaktní ansámbl. Prof. Vostrý nás několikrát přirovnával k novému Činohernímu klubu. On sám stál u zrodu obrovského souborového ducha tohoto divadla. Soubor Činoherního klubu byl na podobné vlně, jako byl právě náš ročník. Dokázali jsme si zachovat pokoru a úctu k sobě samým navzájem a dokázali spolu tvořit nad rámec školních požadavků. Od druhého ročníku jsem se jali pravidelně reprízovat scénické klauzury pro veřejnost, následovalo založení divadelního spolku Činohra 16-20 a dvouleté působení v Divadle Kolowrat. Všechny tyto zkušenosti jsou pro mě největším přínosem čtyřletého studia. Měli jsme možnost stát před diváky podstatně dřív, než běžní studenti čekající na DISK. Dále bych chtěl poděkovat našemu vedení za rychlou a velmi potřebnou pomoc při organizaci předmětů. Mnohokrát se nám nedostávalo dostatečných pedagogických kvalit u několika předmětů. Žádali jsme o výměnu pedagoga, či odpuštění předmětu pro náš ročník, jelikož jsem věděli, že nově vzniklý čas, místo těchto předmětů, dovedeme efektivně využít ke zkoušení na učebnách.

Bohužel se při množství předmětů, pedagogů a stráveného času, vždy najde pár trhlín v systému, jež dovedou znepríjemnit čas strávený na DAMU. Největší ránou bylo zjištění, že pedagogicky sbor školy je nejednotný. Skládá se z mnoha herců, dramaturgů, režisérů a výtvarníků, kteří se však bohužel navzájem nerespektují a ani neuznávají. Z úst mnohých pedagogů jsem zaznamenal nespokojenost s jejich kolegy. Mnohokrát mi jako studentovi bylo podsouváno, jaký je kdo pedagog a zda-li na té škole má, či nemá co dělat. Toto chování bohužel v člověku vzbuzuje dojem neprofesionality a nejednoty celé instituce. Instituce, které se člověk naprosto oddává a ze začátku jí plně důvěřuje. Naneštěstí se ale taje vztahů na DAMU postupně odkrývají a student nabývá pocitu nebezpečí. Mnohokrát jsem nevěděl, komu a co můžu říct.



Z této situace jsem byl nejvíce zklamaný, protože jsem od této akademie očekával vstřícné a jednotné přístupy. Rozumím rozdílnosti uměleckého cítění. Každý pedagog na DAMU je individuální umělec, ale stejně jako u divadla s ansámblem jsem očekával jednotné smýšlení a nadšení do práce s kolegy na této škole. Studium na DAMU považuji za přípravu na herectví v kamenném divadle s hereckým ansámblem, ale jen díky tomu, že jsme v našem ročníku byli schopni něco takového vytvořit. Využili jsem všechny výhody, jež škola poskytovala. Prostory, čas, odborné rady, kontakt i finance. Považoval jsem DAMU jako ideální možnost pro vlastní rozvoj, jako příležitost získat kontakty a následně práci.

S prací je to bohužel horší. Poslední semestr našeho studia postihl koronavirus. Kvůli karanténním opatřením jsem ztratili přes dvacet repríz v DISKU. Důvodem, proč mají studenti v tomto divadle absolventské role, je získání práce. Na svoji největší a nejlepší roli si všichni zvou umělecké šéfy a divadelní režiséry. Většinou však ke konci letního semestru, kdy jsou všechna představení dostatečně usazená a umělečtí šéfové tuší dramaturgické plány a potřeby divadel na další sezónu. V tomto období však zasáhla pandemie. Bez větší prodlevy po uzavření divadel, jsme za celý ročník a náš spolek Činohra 16-20, kontaktovali vedoucího katedry činoherního divadla doc. Buriana. Požadovali jsme nahrazení ušlých repríz, abychom měli možnost pozvat si umělecké šéfy, hned jak se situace s pandemií uklidní. Odpověď byla šokující. Vedení divadla i školy se domluvilo na řádném zdemniování všech inscenací do konce divadelní sezóny. Po tříměsíční pauze, jsme tak měli pouze čtyři derniéry a poslední šanci pozvat si umělecké šéfy, kteří měli jiné starosti, než nabírání nových členů, jelikož pandemie způsobila obrovské finanční potíže většiny divadel. Vedení se snažilo o „vyřešení“ této krize, aby se v novém školním roce vše vrátilo do zajetých kolejí.

S touto politikou však hrubě nesouhlasím. Jednou ze stěžejních součástí studia je právě kontinuální práce na herecké postavě při pravidelném reprízování v divadle DISK. Škola nám však nebyla schopna zařídit podmínky pro naplnění tohoto plánu. Argumentem byl nižší ročník, kterému jsme, ze slušnosti, měli přenechat klidný vstup do DISKU, jelikož hrací plán v DISKU byl již od září celkem plný, kvůli externím projektům a hostováním. Nechápal jsem, že většina postižených akcí a institucí byla schopna odsunout naplánované programy na další sezónu a DISK s DAMU nebyli

schopni odsunout nic. Přitom by se zdálo, že toto divadlo je zde právě kvůli studentům činoherního herectví, aby jim pomohlo získat patřičné zkušenosti a zároveň fungovalo jako cesta k získání práce. Vedení však neustoupilo a s argumentací, že několik žáků naší třídy je již angažováno v NDB, popřálo zbytku nezaměstnaných stejné štěstí. O to smutnější bylo, když jsme se z medií dozvěděli, že se veškeré ušlé reprízy absolventského ročníku na JAMU přesouvají na září, aby studenti měli dostatečnou šanci získat práci.

Největší smysl ve svém počínání na této škole, vidím v úspěších, kterých jsme s naší třídou dosáhli. Byli jsme schopni vytvořit několik inscenací do divadla Kolowrat, přezkoušet, či udržet několik starších klauzur a hlavně jsme stále zůstali jednotní a schopní tvořit dál. Hned po uvolnění koronavirových opatření jsme pro divadelní festival Pod plzeňským nebem vytvořili úspěšnou autorskou inscenaci Poslední zrnko písku. Vůbec poprvé jsme se odhodlali vytvořit inscenaci, jejíž text jsme napsali sami. Herci, režisérka i dramaturg se stali autory. Jedná se o výpovědi lidí, kteří řeší problémy a krize současné doby. Poprvé jsme nebyli odkázáni na slovo dramatika/autora, ale na sebe. Tato příležitost se nám za celou dobu studia nenaskytla a pro mě je dobrým signálem, že jsem si navzájem dokázali předat dostatečné množství zkušeností a rad, abychom byli schopni nadále tvořit i mimo školní prostředí. Už se nepovažuji za studenta. Nyní jsem profesionální herec.



Plzeň - Poslední zrnko písku, režie Aminata Keita, 2020<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> zdroj: <https://www.facebook.com/divadelnileto/photos/a.215528735146602/3704424252923682>

## ZÁVĚR

Závěrem bych pouze shrnul vše, co jsem si díky této práci ujasnil. Připomněl jsem si, čím pro mě tato životní etapa byla důležitá, čemu mě naučila, jak mě změnila a na co mě připravila. Tato etapa byla obrovským mostem mezi mladistvým a dospělým životem. Naučil jsem se věřit sám sobě, vytvářet si vlastní názory, cítit divadlo po svém a nyní se cítím připraven na celoživotní úděl stát se hercem. Pokud tedy budu mít příležitost takto na společnost působit. Kdo je herec? Jak vypadá? Jak vnímá? Jak se chová a co umí? Mám pocit, že právě touto prací si odpovídám především sám pro sebe. Herec jsem já a všechno co jsem kdy prožíval, řešil a učil se, jen přispívá k dotvoření mého hereckého charakteru. Jsem přesně tím, čím herec je, protože jsem se jím stal a tak, co je v této práci, je odrazem mého herce - MĚ. A celý život už ani jiným hercem nebudu. Vždy to budu já a nikdo jiný. A proto odpověď na to, kdo je herec, budu vždy hledat především v sobě.

## Seznam použité literatury a zdroje

Karel Šípek, *Vzpomínky na Prozatímní: Osm kapitol z minulosti českého divadla*, Praha 1918

František Černý a Ljuba Klosová (eds.), *Dějiny českého divadla 3*, Praha 1977, s. 45–54

Josef Šnejdar (ed.), *Národní divadlo 1983: Rekonstrukce a dostavba okolí*, Praha 1983

Jiří Hilmera, *Česká divadelní architektura*, Praha 1999, s. 25–26  
1780–1890 III/2, Praha 2001, s. 133–202, zde s. 135–136, 151, 302

[www.divadlodisk.cz](http://www.divadlodisk.cz)

[www.narodni-divadlo.cz](http://www.narodni-divadlo.cz)

[www.ndbrno.cz/cinohra/lucerna](http://www.ndbrno.cz/cinohra/lucerna)

<https://www.facebook.com/divadelnileto/photos/a.215528735146602/3704424252923682>