

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PROSTOR K TVORBĚ

Michael Goldschmid

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jitka Goriaux Pelechová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Lukáš Hlavica

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

SPACE OF CREATIVITY

Michael Goldschmid

Thesis advisor: doc. Mgr. Jitka Goriaux Pelechová, Ph.D.

Thesis examiner: MgA. Lukáš Hlavica

Day of thesis defense: 18. 9. 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Prostor k tvorbě

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 hledáním ideálního tvůrčího prostředí pro herce. Tvůrčí prostor je zkoumán z významového hlediska konkrétního, i „abstraktního“ - a to z pozice herce v jevištním prostoru v scénografických podmínkách, i z pozice nalezení volnosti ve vztahu k sobě samému, hereckým partnerům, režisérovi i ostatním divadelním složkám. Podrobnosti následně zkoumá na základě rozborů zahraničních inscenací, vlastních zkušeností z dosavadní vlastní inscenační tvorby i zkoumáním ansámblových divadel.

ABSTRACT

This master's thesis describes the research of ideal an space of creativity for actors. The understanding of the space of creativity is defined with concrete and abstract sense including scenographic circumstances. The thesis also describes the looking for the freedom of an actor in relationship to himself, his acting partners, director and other creative components of theater. The author's own opinion as a member of audience, a skilled actor and as a student of acting academy, helps him to create the exact description of this theme.

PODĚKOVÁNÍ

Touto cestou bych chtěl poděkovat za vedení této práce a trpělivost doc. Mgr. Jitce Goriaux Pelechové, Ph.D. Děkuji také kolektivu Činohry 16-20, za společnou tvorbu a strávený čas. 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, čas a péči.

OBSAH

Prohlášení, upozornění

Evidenční list

Abstrakt / Abstract

Poděkování

Obsah

Úvod	9
1. Divadelní prostor, scéna, inscenace	11
2. Pohlcení prostorem	
2.1. Komunikace s inscenací	13
2.2. Moment překvapení	15
2.3. Údiv jako způsob pohlcení	17
3. Tvůrčí myšlení v prostoru	
3.1. Slovo jako základní jednotka (nejen) dramatické situace	20
3.2. Prostor pro (sebe)poznávání	22
3.3. Cesta k herecké svobodě	
3.3.1. Racionalita	24
3.3.2. Spontaneita	26
3.3.3. Herecká svoboda	28
4. Uvědomění si vlastního prostoru v inscenaci	
4.1. Jepichodov	30
4.2. Absolvenská role - Orestes	33

5. Ansámbl	
5.1. Koncentrovaná energie	36
5.2. Činoherní klub	37
5.3. Činohra 16-20	39
6. Závěr	40
Seznam zdrojů a použité literatury	41

ÚVOD

“Chceme-li vyhledat tvar jeviště, který by byl tak základní, aby byl východiskem objevů, nelze vzít za předpoklad naše divadlo a naše jeviště. Jevištěm není jen hotový tvar, který má Evropan na mysli, kdykoli mluví o divadle, ale jeviště je jen materiálem divadelnosti a dramatickosti, jež se ztvárňuje v hmotě jevištní. Funkce, tj. divadelnost nebo dramatickosti, organizuje hmotu, a zase naproti tomu také hmota nebo nástroj předurčuje tvar divadelnosti. Jeviště je místem dramatického děje tak uskutečněného, aby byl vnímatelný divákovi. Dramatickosti a divadelnosti nevzniká teprve obrazem nějakého příběhu, přeneseného na jeviště. Jeviště nestává se dramatickým činitelem, když na něm herci počnou jednat, a není před vstupem herců prostorem divadelně bezvýznamným a indiferentním. Každý, kdo je jen málo poučen o vztahu primitivního divadla k jeho jevišti – poznal, že místo jeviště je samo místem divadelně a dramaticky účinným. Dramatického účinku je schopna nejen jevištní hmota a její přirozeně nebo uměle organizovaná ústrojnost, ale dramatické účinky má i místo jevištní, jeho prostorové položení, jeho vztah k lidskému sídlišti, a společensky reálný nebo nábožensky symbolizovaný význam. Mluví se o náboženském původu hry a divadla. Každá věta takového výkladu vás poučí, jak je jeviště samo dramatickým a dramatizujícím místem: pravznik řeckého divadla je v dionýských hrách. Lze tu ukázat, že to byly skoro dramatické emoce místa, jež daly vznik dramatu. „Dionýské slavnosti odehrávaly se čtyřikrát ročně před chrámem boha. Jeden z chóru, který pozdvihl hlas k dithyrambu, vystoupil oděn jako Dionýsos z chrámu do předsíně k chóru, shromážděnému kolem obětního oltáře, jež obklopoval lid ve velikém kruhu a přiměl tančící několika slovy ke zpěvu.“¹

Ve své diplomové práci bych chtěl najít odpověď na otázku, jakým způsobem jít naproti vzniku ideálního tvůrčího prostředí pro herce. Skrze své znalosti a zkušenosti, kterých jsem během studia na DAMU nabyl, bych rád prozkoumal

¹ Honzl, J. „Prostorové problémy divadla“. *Disk*, časopis pro studium dramatického umění, číslo 17; září 2006, str. 83-84. (dostupné on-line).

tvůrčí prostor z významového hlediska konkrétního i „abstraktního“ - tedy z hlediska postavení herce v jevištním prostoru a scénických, potažmo scénografických podmínkách, i z hlediska nalezení volnosti ve vztahu k sobě samému, hereckým partnerům, režisérovi i ostatním divadelním složkám. Chtěl bych se zaměřit na podmínky zkoušení inscenace, které umožňují herci stát na scéně, která vybízí k dramatickému jednání, a herec se díky tomu ocitá v prostředí svobody a volnosti.

Zabývat se budu konkrétními příklady od hodin strávených na Divadelní fakultě až po vznik ročníkového souboru Činohra 16-20, a také zahraničními soubory a inscenacemi, které mě během studia ovlivnily a inspirovaly.

Obecné poznatky bych chtěl reflektovat na vlastních diváckých i hereckých zkušenostech ze školního i mimoškolního prostředí, a popsat konkrétní dopady na vývoj herce během představení, herce jako (spolu)tvůrce inscenace, a herectví jako možnosti k seberealizaci a seberozvíjení.

1. DIVADELNÍ PROSTOR, SCÉNA, INSCENACE



Svatopetrské náměstí ²

Prostor je obecný termín, který má v různých oborech jiný význam. Pojem prostor je ve filosofii jedna z nejvýznamnějších kategorií, která značí volnou rozprostraněnost. Pro fyziku je prostor nekonečný trojrozměrný útvar, ve kterém mají tělesa a události relativní polohu a směr. V matematice je to množina s dodatečnou strukturou. Každý předmět, který vidíme, se člověku jeví „v prostoru“. Dokonce i sluchové vjemy se člověku jeví jako prostorové. V tvůrčím prostoru, konkrétně v divadle, pracujeme s propojením všech těchto složek.

Divadelní prostor můžeme vnímat jako budovu, ve které se uskutečňují společenské, divadelní události. Můžeme jej ale také vnímat v užším kontextu, jako scénu - místo, kde se odehrává děj dramatické situace.

“Pokud jde o scénu ve významu prostoru, můžeme za ni považovat i taková místa, kde se shromažďují davy, které se stávají jak diváky, tak aktéry, například (zvláště historicky významná) náměstí. Mezi ně jistě patří i vatikánské náměstí

² zdroj: mahalo.cz/italie/destinace-italie/vatikan/namesti-svateho-petra.html

sv. Petra. Zásadně důležitou součástí této scény (vytvářející vlastně jakési jevištní pozadí) je kolonáda pocházející z let 1656–1657; její autor Gianlorenzo Bernini (1598–1680), architekt, sochař, malíř a scénograf, ji pojal jako „objímající ramena církve“. Ale i kdyby nebylo tohoto symbolicko-alegorického (vlastně přímo scénografického) řešení, představovalo by náměstí sv. Petra scénu vzhledem k tomu, co se na něm několikrát do roka ‘pořádá’. Za scénu svého druhu lze ostatně považovat (nebo se jí aspoň občas stává) každé významné náměstí, jehož historie je spojená se shromažďováním davů, které nemusejí mít vždycky jen úlohu (nebo nejčastěji spíše jen pocit) pouhých diváků.”³

Divadelní prostor se pro mě stává místem, kde se dějí důležité (nejen) kulturní sešlosti, kde je možné se setkat s lidmi - aktivními účastníky (svými hereckými kolegy), posluchači, diváky. Prožitek, který si z tohoto setkání odnášíme, by nás měl, jak diváky, tak herce pobavit, poučit, vzdělat i uvolnit. Těchto zážitků však v dnešním přehlceném “uměleckém” světě nebývá mnoho. V mnoha divadlech již není samozřejmostí, že se inscenace zkouší osm (i více) týdnů. Z finančních důvodů spolu s vytížeností herců i režisérů se každý inscenační tým nemůže naplno soustředit na tvorbu daného představení.

Přesto však, když se inscenátoři přes tyto nepříznivé podmínky přenesou, vzniká cosi magického, jedinečného a silného.

³ Vostrý, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk*, časopis pro studium dramatického umění, číslo 10; prosinec 2004, str. 15-16. (dostupné on-line).

2. POHLČENÍ PROSTOREM

2.1. KOMUNIKACE S INSCENACÍ



Fotografie inscenace Faust, režie: Marin Kušej⁴

Každý z nás si jistě vybaví moment, kdy byl něčím pohlčen. Opravdový zážitek se danému člověku zapíše do paměti a opakovaně na něj během dne, měsíce, klidně i po zbytek života vzpomíná. Jeden z takových, velmi pozitivně zabarvených momentů, jsem zažil, během zhlédnutí divadelní inscenaci *Faust* v režii Martina Kušaje ve vídeňském Burgtheateru.

Přestože představení bylo uváděno v německém jazyce a já jsem hercům rozuměl každé patnácté slovo a každé dvacáté mi připomínalo slovo jiné, inscenace ve mě zanechala plno intenzivních a strhujících pocitů. Inscenace *Faust* v režii Martina Kušaje na mě promluvila nejen díky své dokonale propracované režijně-dramaturgické koncepci a přesnému hereckému jednání v monumentální scénografii, ale především díky pojetí, které mě nenechalo klidným a komunikovalo přes dané prostředky přímo se mnou.

Po představení, když jsem si rekapituloval, co jsem vlastně viděl a z čeho jsem tak nadšený, se mi vybavilo mnoho kontrastů. Bílé a černé. Byly to také změny temporytmu. Když se na jevišti setmělo, hlediště jako by usínalo, náhle bylo slyšet

⁴ zdroj: burgtheater.at/produktionen/faust

ze scény hlasité zaúpění. Naopak dlouhé ticho na scéně, které by diváka mohlo ztratit, bylo dané v kontrastu s bílým světlem, aby to absolutní ticho o to více vyniklo, rezonovalo, bylo více “vidět”. Herečka Bibiana Beglau, která ztvárnila roli *Mefista*, nechávala své tělo ve velkých, táhlých, dotažených gestech. Neustále jsem byl udivován tím, co to vlastně zažívám, vidím a slyším. Překvapovala mě dynamika představení. Režisér Kušej nechával jednotlivým situacím proniknout v té největší možné intenzitě.

Důraz totiž nebyl kladen pouze na slovo (přesněji zvuk), přestože slovo samotné hrálo v inscenaci nezaměnitelnou roli, ale i na scénické, mimoslovní jednání, které se mnou jako s divákem komunikovalo. Během představení jsem nebyl přehlacen divadelními vjemy, jako jsou dlouhé pláče, nudné monology nebo trapné situace. Všem mým aktivním smyslům byla rovnoměrně dopřána pozornost a to mě udrželo v příjemném napětí.

To, co se na jevišti odehrávalo, souznělo s mou představou o ideálním tvůrčím prostoru. Všechny dílčí složky do sebe dokonale zapadaly, a herci tak mohli na jevišti volně existovat, což přitahovalo mou (divákovu) pozornost.

2. 2. MOMENT PŘEKVAPENÍ

Inscenace *Faust* byla poskládána z mnoha momentů překvapení, kdy se náhle změnil temporytmus a změnila se i dynamika. Moment překvapení je jeden z nejintenzivnějších zážitků, které v životě potkáme. V člověku vyvolává náhlou změnu stavu, ve kterém se právě nachází. Zaskočí nás, ať pozitivně či negativně.

Když na ulici potkám někoho, koho mám opravdu rád, rozzáří se mi oči a běžím za ním. Jsem šťastný, že svého kamaráda vidím. Tento moment ve mně vyvolá pocit euforie a sebere veškerou moji pozornost. Přeběhnu silnici, div neskočím pod tramvaj a spěchám za svým milovaným kamarádem. Pocit radosti z tohoto náhodného setkání se mi v hlavě drží ještě několik chvil po tom, co se rozloučíme a každý pokračujeme dál svým směrem.

Opačný, negativně zabarvený, přesto však intenzivní zážitek prožijeme v momentě, když přijdeme ke svému autu a za stěrači najdeme pokutu. Přestože jdeme z příjemné pracovní schůzky, chce se nám křičet. Jsme znechuceni představou, že vyhodíme dalších 500Kč za svou nepozornost. Nebo když sedíme v klidu na svém gauči, tiše pijeme kávu a z ničeho nic nám nahlas zazvoní telefon položený na konferenčním stolku, lekne se. Rozlijeme kafe a začneme nadávat. Náhlé narušení našeho klidu nás zaskočí a vyvolá v nás i rychlou změnu jednání. Místo toho, abychom si v klidu dočetli napínavou knihu, musíme vyřídit hovor, na který teď nemáme náladu, protože musíme utřít rozlité kafe a vyměnit si košili.

Tyto momenty nás zábavným způsobem překvapují a zabavují nás. V divadle bychom měli mít tyto zážitky zaručeně. Nechodíme se do divadla jen vzdělávat, do divadla chodíme, abychom se nechali zabavit, jdeme prožít něco nevšedního a podívat se na scénické pojetí svých oblíbených herců, postav, her.

Takový moment překvapení pak můžeme zažívat nejen při návštěvě každého nového divadla, či nové inscenace, ale i při každé další repríze. V živém organismu je propojení jednotlivých složek - včetně složky divácké - v přítomném okamžiku „tady a teď“ vždy jedinečné a originální. Vlivem inspirace, chyb, i momentálního psychického rozpoložení jsou tak herci i diváci překvapováni vlastně

neustále, což napomáhá prožití jevištních skutečností „jako by to bylo poprvé“. Tuto chuť překvapovat a nechávat se překvapovat je pak podle mě důležité uchovat si i ve chvílích, kdy se z rozjetého vlaku nově nazkoušené inscenace začne stávat jakási rutina a inspirační momenty k objevování nových možností nepřicházejí tak snadno, nebo při reprízách, na kterých cítím, že nejsme (z různých důvodů) s diváky naladěni na stejnou vlnu. Jedině tak můžou postavy, příběh, a vlastně i divadlo jako takové zůstat stále živé.

2.3. ÚDIV JAKO ZPŮSOB POHLCENÍ

Inscenace *Faust* ve mně zanechala velice silný divadelní zážitek především díky tomu, že jsem se ani na malý moment nedokázal odtrhnout od toho, co se na jevišti děje. Hltal jsem každý okamžik, těšil jsem na změnu, která na scéně nastane, a neustále jsem se nechával překvapovat.

Na jevišti stála obrovská konstrukce připomínající opuštěný industriální prostor, která se pohybovala na velké točně. Monumentální scénografie si od prvního okamžiku, co ji divák zahlédne, vybuduje svou respekt. Jednotlivé úhly této plechové konstrukce, díky různým variacím jevištního osvětlení, dávaly vzniknout silému pocitu divadelnosti. Divák se nestačil divit, kolik různých prostorů tento objekt nabízí. Megalomanská scénografie přitom citlivě pomáhala variovat jednotlivé herecké výstupy. Ani na okamžik však tato scénografie nepotlačila svobodu hereckého jednání. Proto se divák mohl skrze dokonale využitý jevištní prostor nechat unášet hereckými výstupy. Ty byly dokonale podpořeny variabilitou celé konstrukce, což hercům neustále poskytovalo nová zákoutí a interiéry. Nestatičnost celého kolosu tak vytvářela iluzi střihů mezi jednotlivými obrazy, jako by se jednalo o živý film.



Faust scénografie ⁵

⁵ zdroj: vimeo.com/100806765

Díky rozmanitosti celého komplexu pak herci mohli využívat možností statických výrazových a tělesných prostředků. Například nenápadně umístěné zrcadlo s umyvadlem v čele konstrukce tvořilo díky citlivému osvětlení prostředí Faustova bytu. Zde se odehrávaly jeho intimní monology, či dialog s Mefistem. Herečka Bibiana Beglau, která postavu Mefista ztvárňovala, využívala toto umyvadlo jako pomyslné sedadlo, ve kterém se uvelebila, a ve statickém tělesném gestu setrvala po celou dobu scény.

Největším „esem v rukávu“ bylo jádro celé konstrukce, které bylo stylově a barevně odlišné od zbytku. K jeho odhalení dojde až před samým závěrem. Zde se odehrává finále celé inscenace a dovoluje divákovi, aby se mohl na konci nadechnout a zavnímat i jinou atmosféru, nežli ponurou železnou masu.

Scénografii Aleksandra Deniče, srbského scénografa, považují za skvělý příklad tvůrčího prostoru ze scénografického hlediska.

“Nejprve o slovese dívat se. Je slovanské, ale ne všeslovanské, kromě češtiny existuje jen ve slovenštině a v lužičtině. Z toho odborníci usuzují, že u západních Slovanů vzniklo z praslovanského diviti se jako jeho varianta. Ostatně staročeské diviti se mělo dva významy, jednak dívat se a jednak divit se. Takže do příbuzenstva slova divadlo asi patří nejen výrazy dívat se, podívaná a divák, ale i divit se, podívat se, udivit a také div a divný...

...Češi slovo divadlo znají už opravdu velmi dlouho, skoro by se chtělo říct, že ještě déle než samotné divadlo. V každém případě, když naši předkové ještě na počátku 15. století řekli divadlo, mysleli tím něco jiného než my dnes. Například Padeřovská bible slovem divadlo označuje hrůznou podívanou na Kristovo umučení. Jan Hus zase používá spojení "hrozné divadlo", když chce charakterizovat úpadek lidského těla při nemoci a ve stáří. V českém překladu Trojanské kroniky se pak mluví o přeutěšeném divadle, když se chce říct, že na ozdobné zdi Priamova hradu bylo krásné pohledět.

Slovem divadlo se v češtině do 15. století zkrátka označovaly neobvyklé podívané, ať už hrozné, nebo pěkné. A protože neobvyklou podívanou byla i taneční

představení, rytířské turnaje, závody v lukostřelbě a také předvádění toho, čemu se v jiných zemích říkalo komedie nebo tragedie, slovo divadlo se začalo používat také pro tyto řekněme akce či události. Nejdřív pro všechny jmenované a postupně jen pro, dnes bychom řekli, inscenace her. Jako pojmenování pro místo, kde se takové hry provozují, slovo divadlo prvně užil Jan Amos Komenský ve svém spise Dveře jazykův otevřené.”⁶

Jakýkoliv prostor, především ten divadelní, je povětšinou vnímán skrze zrak a sluch. Sloveso **dívat se** je příbuzné se slovesem **divit se**. Žádný divadelní zážitek by mě neměl (bez záměru inscenačního týmu) nudit. Díky skvělé souhře jevištních gest, ať už hereckých, režijních nebo scénických, jsem poznal to, co mě na divadle baví nejvíc. Jedná se o rozmanitost prostředků, které se dají střídat a vyvolávají ve mně plno otázek. Prostředků, které překvapují veškeré mé smysly, kterými jsem schopen jevištní adaptace vnímat, včetně vnitřně-hmatového vnímání, jehož základem je přenos skrze zrcadlové neurony. Objevováním a využíváním jevištního prostoru herci jsem tak měl možnost nechat na sebe celý scénický prostor zapůsobit i jiným, než vizuálním zážitkem.

⁶ zdroj: Michal Novotný: „Divadlo”, dostupné on-line: <https://region.rozhlas.cz/divadlo-7284137>

3. TVŮRČÍ MYŠLENÍ V PROSTORU

3.1. SLOVO JAKO ZÁKLADNÍ JEDNOTKA (NEJEN) DRAMATICKÉ SITUACE

V 1. ročníku, na úplném začátku svého studia na DAMU, jsem se bál se projevit, dát najevo svůj názor, postoj vůči postavě nebo hře. Bál jsem se, že se ztrapním, že řeknu nějakou hloupost, a pak si budu nadávat, proč jsem nebyl raději zticha. A právě proto jsem raději „zticha“ zůstal. V této bublině jsem se necítil moc komfortně, zato však bezpečně.

Během hodiny Herecké tvorby jsem pozoroval svého pedagoga Tomáše Pavelku, který mě vedl v milostné scéně. Po třítydenním rozebírání dramatického textu u stolu jsme měli první aranžovací zkoušku na učebně. Tři týdny jsem seděl, nemusel jsem se starat o svůj fyzický postoj, místy aktivní byla pouze má hlava. A náhle jsem stál na černé učebně, před starým, rozbitým paravánem. Cítil jsem se jak nahý v trní.

Pan Pavelka mi ukazoval, jakým způsobem se mohu ke své spolužačce, která ležela na praktikáblu, dostat a jakými prostředky mohu vytvořit mezi námi milostné napětí. Pozoroval jsem, jaké drží oční napětí, kam jeho oči během demonstrovaného monologu směřují, jakým tónem mluví. Způsob, který mi byl předkládán, mi však byl velmi cizí, proto jsem se zeptal, zda existují i jiné způsoby, jakými mohu danou situaci vést.

Za tuto troufalou otázku jsem se ihned začal proklínat. Proč se tak drze ptám svého pedagoga, který mi chce pomoci? Neměl jsem raději mlčet? Dočkal jsem se však kladné odpovědi, že existuje nekonečně mnoho způsobů, jakými mohu danou situaci herecky zpracovat, a vyzval mě do prostoru, abych si vyzkoušel svůj vlastní postoj k této situaci. Skrze jeho pozitivní odpověď jsem byl o další krůček blíže ke své herecké svobodě. Prolomil jsem svou vnitřní komunikační bariéru, což mi pomohlo, a stále pomáhá při objevování cest k herecké postavě v inscenační

tvorbě. V ten okamžik jsem si uvědomil, že není čeho se obávat, že mohu vést se svým hereckým pedagogem, potažmo režisérem **dialog**.

Pocit bezmoci však přichází v okamžiku, kdy režisér není schopen takový dialog vést. Při zkoušení jedné inscenace se režisér pustil do taktiky: „takhle to bude, já to tak chci“. Bylo pro mě velmi nepříjemné a omezující vytvářet postavu podle pokynů, které nekorespondovaly s mou přirozeností. Snažil jsem se proto navázat dialog, který ovšem režisér bohužel vést přímo odmítal, a naše rozdílné pocity nebyl schopen vyřešit kompromisem, kdy bychom oba rozuměli tomu, proč a o čem hrajeme. Svoboda tvorby se v tento moment vytratila, jelikož jsem nebyl oprávněn zahrnout své názory na dané situace, natož na celou divadelní hru.

3.2. PROSTOR PRO (SEBE)POZNÁNÍ

V momentech největšího strachu ze zklamání (se) pro mě byl největší oporou předmět Herecká propedeutika se Štěpánem Páclem. Během těchto tříhodinových lekcí, které jsme měli pravidelně jednou týdně po čtyři semestry, jsme si mohli vyzkoušet principy situací, které jsme si sami napsali. Poznávali jsme se skrze společné improvizace, během kterých jsme zkoumali jak sebe, tak své herecké partnery. V rámci Herecké propedeutiky jsme si mohli vyzkoušet, jak se nám hraje s hereckou maskou, vytvořenou líčením, která je do jisté míry nezbytnou součástí jak dramatické, tak komediální role. Tímto postupem jsem se nechal inspirovat při tvorbě postavy Malvolia v inscenaci Večera tříkrálového v režii Vojtěcha Nejedlého. Skrze silný bílý make-up jsem se snažil podpořit Malvoliovu strnulost, svrchovanost a postoj. Černé oční stíny a nabělené obočí mi pomohly dodat autoritativní respekt pro ostatní postavy. Pro diváka však ve své intenzitě působily komicky a srozumitelně-znakově.



Představení Večera tříkrálový, režie: Vojtěch Nejedlý

Na hodinách Herecké propedeutiky jsme také společně vytvářeli etudy na témata, která nás nejvíce ovlivňují (strach, víra, láska). Tím, že jsme do etud projektovali sami sebe a sami je pak předváděli, jsme se mohli setkat s tématy, kterými jsme se sami chtěli zabývat, a o kterých jsme chtěli něco sdělit. Následně

jsme vše reflektovali, což vedlo k novým poznáním o sobě samém, co se hereckých prostředků týče. Naše osobní pocity z daných témat jsme se učili vyjádřit scénicky-divadelně. Při etudě na téma strach jsem například mohl využít citění divadelního prostoru z hlediska znakového významu vzdáleností. Etudu jsem začal blízko u diváků, a během jejího předvádění jsem se postupně přesunul až k zadní stěně učebny. Tímto jednoduchým pohybem jsem chtěl znázornit pocit osamění, způsobený odloučením, odtazením a poznal jsem princip prostorového vyjádření vnitřních stavů.

Ze začátku se etudy mnohokrát předělávaly, protože jsme neuměli sami v sobě pojmenovat, co cítíme. Postupem času jsme ale začali svobodně přenášet naše emoce na jeviště, což velmi pomohlo při zkoušení jednotlivých klauzur.

Při herecké práci považuji za velmi důležité nejen dokonale předříkávat text, intonovat, a dodržovat správné aranžmá, ale také **řídít se citem**. Protože pokud jsem skutečně v situaci – a věřím své představě, vše okolo se přizpůsobí, mé tělo se podřídí a reaguje věrohodně a autenticky. V takových okamžicích si uvědomuji potřebu zvládnuté techniky, která už není jen cílem, ale prostředkem.

Díky tomu se mi otevírá prostor tvůrčího myšlení, který si pro sebe formuluji jako proces, kdy se nesnažím na nic tlačit, ale aktivně o svých hereckých úkolech přemýšlet. Představuji si postavy v daných, jasných situacích, a tím se mi zhutňují jejich charakteristické prvky a podoby konkrétního jednání. Snažím se aktivně vnímat, co vzniká během zkoušení okolo, snažím se být bdělý – nepropásnout žádný vnitřní nebo vnější impuls, který může dál aktivizovat tvůrčí myšlení. Během zkoušení absolventské inscenace *Orestes* jsem bedlivě pozoroval a vnímal intenzitu i vyznění monologů ostatních spolužáků, které mi dopomohly k vytvoření kontextu skrze mou postavu. Nejvíce jsem pozoroval Jessicu Bechyňovou jako Elektru, abych mohl navazovat na její intenzitu, náladu a atmosféru. Euripidův *Orestes* je velmi monologický a vyskytuje se zde mnoho jednovýstupových postav. I přesto se však musí všechny výstupy nést ve stejném duchu, aby se dalo hovořit o kompaktním a fungujícím celku.

3.3. CESTA K HERECKÉ SVOBODĚ

3.3.1. RACIONALITA

Ze všeho nejraději mám na inscenační tvorbě proces zkoušení. Období od první čtené zkoušky k premiéře. Rád si povídám s režisérem o jeho představě, s kostýmním výtvarníkem o vizuálním pojetí postavy, se scénografem o prostoru, ve kterém ožije děj dramatického textu, rád prozkoumávám, kam mě daná situace zavede.

Při této herecko-scénické tvorbě mě však často brzdila má racionalita, kterou střídaly problémy se spontaneitou. Bylo (a stále je) těžké vybudovat si mezi těmito dvěma principy tvorby určitou rovnováhu, která mi dovolí jak z racionality, tak ze spontaneity načerpat jen to potřebné.

Díky svému racionálnímu smýšlení se snažím nabýt co možná nejvíce poznatků během čtených zkoušek. Racionálně (a co možná nejjednodušeji) si pojmenovávám vztahy a následně skrze spontaneitu hledám intenzitu prostředků, skrze které se budu vyjadřovat na jevišti během samotného představení. To mi pomohlo například během zkoušení Višňového sadu, o kterém budu hovořit v kapitole „*Jepichodov*“ . V této Čechovově hře se totiž vyskytuje velké množství postav, jejichž osudy se navzájem ovlivňují a propojují. Ujasnění konkrétních postojů mé postavy k ostatním už při čtených zkouškách mi dalo větší prostor k hledání řešení jednotlivých dramatických situací během prostorových zkoušek.

Přílišná racionalita mi ovšem bránila v tom, udělat něco, co mi nedává smysl, nebo jsem nemohl uvěřit v příliš jednoduchou motivaci a většinou přichází svalové, nežádoucí přepětí. Daná racionalita mě dlouhodobě svazovala a potřeboval jsem se od ní oprostít. Osvobodit se pro mě znamená volnost, uvolnění se nejen při tvůrčích procesech. Stále se snažím nalézt cestu k aktivní svobodě a zároveň dosáhnout pocitu klidu. Častokrát se však kvůli nervozitě dostávám do křeče při herecké práci. Při zkoušení dialogu Jepichodova s Duňášou jsem měl například konkrétní scénickou představu o jeho vyústění, která se však neslučovala s aktuálním

dramaturgickým výkladem situace. Najednou jsem nebyl schopen fyzicky ani herecky reagovat Na aktuální podněty, protože mě paradoxně brzdila má vlastní představa.

Celý blok se rodí uvnitř mě samotného. Myslím si, že celé vnější, svalové přepětí pramení uvnitř mé mysli díky pozorování a vcit'ování se do mého okolí. Téměř neustále si v hlavě říkám, co si o mně kdo myslí, jak na koho působím, zda neřeknu nějakou nepatřičnou poznámku (jak jsem již zmiňoval na příkladu hodiny Herecké tvorby s Tomášem Pavelkou). Jen z jednoho pohledu se cítím neoprávněně dotčený a ukřivděný. Bohužel mě pocit podráždění drží dlouho.

Tento zbytečný myšlenkový pochod se bohužel občas projevuje v mé tvůrčí, herecké práci. Kvůli této neustálé kontrole se dostanu do zablokování (i fyzického), ve kterém se mi velmi nekomfortně funguje. Kvůli tomuto přepětí se ze mě stává zeď, přes kterou do mě skoro nic neprojde - kdybych byl povolený, všechny poznatky by mnou bez povšimnutí jen prolítly.

Často také mívám sklony k tomu, reflektovat vše, co na jevišti (a nejen tam) udělám, nebo dopředu přemýšlet nad možnými důsledky svého jednání. Nedokážu se tedy dostatečně uvolnit, odvázat se od přílišné sebekontroly. Některé reakce pak asi mohou působit vnějškově a technicky, ačkoliv uvnitř si je prožiji.

3.3.2. SPONTANEITA

Spontaneita je přirozená každému člověku. Vlivem sociálních a kulturních konvencí ji však ztrácíme nebo ji musíme potlačovat. Aby herec mohl být spontánní, musí si osvojit určitá pravidla a zákonitosti. Paradoxně to musí udělat racionálně. To, co by v běžném životě spontánně fungovat mohlo, by bylo na jevišti příliš uspěchané. Například - v každodenním dialogu si lidé běžně skáčou do řeči. Na jevišti ovšem musí být taková konverzace rozfázovaná, aby byla pro diváka srozumitelná. Každý herec, stejně tak jako já, si takové principy osvojuje, případně upevňuje hraním a získáváním zkušeností. Nejlépe pak hereckou spontaneitu či intuici častokrát paradoxně projevují režiséři, kteří chtějí hercům ukázat, svou představu o situaci.

Při zkoušení Bratrů Karamazových jsem se dostal do bodu, kdy jsem se nebyl schopen posunout v řešení situace dialogu Ivana s Ďáblem. V procesu zkoušení do situace zasáhla režisérka, která ji začala popisovat svými slovy, a během toho nevědomky předvedla naprosto přesný chladný výraz, který jsem poté mohl aplikovat na konkrétní repliky dialogu.

„Vachtangov měl ještě jednu pro režiséra nepostradatelnou vlastnost: uměl ukázat herci to, co tvoří základní obrysy jeho role. Neukazoval celou postavu, nehrál roli místo herce: demonstroval, hrál schéma, osnovu, obrys role.”⁷

Možná je to proto, že herec bývá do postavy příliš ponořen, cítí za ni zodpovědnost, nechce svého režiséra zklamat, kdežto režisér sám ji vnímá jako součást celku. Stejně tak, jako podle mě občas režiséři cítí přílišnou odpovědnost za celek, a nevidí tak detaily, které řeší herci.

Ukazuje to však, že možná to, co je pro spontaneitu potřeba, je základní představa, kterou se herec nechá vést. Michail Čechov ji v *Hercově cestě* popisuje jako *předtuchu budoucího celku*. To herci může pomoci i v tom, aby se tzv. nenechal

⁷ Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice* (Praha: Kant, 2017).

unést. Spontánní reakce může dojít k tomu, že se herec nechá strhnout inspirací a začne využívat možností, které jsou mu sice vlastní, ale nepatří do dané situace. Případně začne reagovat tak, jak by reagoval za daných okolností on sám, a naprosto zapomene na postavu.

„Herci bez pochopení otázky formy a stylu se buď snaží používat staré, už přežitě formy, nebo zůstávají bez jakékoliv formy. Předhazují divákům syrový materiál v podobě vášní a efektů a říkají tomu temperament. Herec si postupně oblíbí diletan-tismus a pokládá ho za svobodu. A jak jsem dříve u druhých oceňoval to, čemu se obvykle říká ‚bezprostřednost‘, talent atd., tak nyní mě tento ‚talent‘ děsí, pokud se nechce vzdělávat úpornou a houževnatou prací.“⁸

Zajímavý je také moment, kdy se jednou provedenou reakci snažíme znovu zopakovat. Spontánní reakce, kterou se snažíme napodobit či zafixovat, už není spontánní, proto bychom se neměli snažit o zopakování dané reakce, ale o to přijít na to, jak si navodit první pocit, který mě v situaci vedl. V komediích je tento první pocit velmi důležitý. Při nazkušování gagu se nejdříve musí situace opravdu stát. Musí být pravdivá a přirozená/spontánní. Poté se do ní může vměstnat gag, který bude díky pravdivosti situace fungovat. S tím jsme se potýkali při zkoušení Poprasku na laguně. Jednou vymyšlené gagy po druhé často nefungovaly, a museli jsme se tak naučit dát (si) prostor pro vznik komediálnosti jako celku. Budování situace má totiž přednost před vymyšlením jednotlivého gagu, který funguje pouze sám o sobě.

^{8 8} Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice* (Praha: Kant, 2017).

3.3.3 HERECKÁ SVOBODA

Během studia na DAMU jsem bojoval s tím, že nějaký úkol nezvládnou okamžitě naplnit a ostatní na mě budou koukat jako na někoho netaentovaného, nešikovného. Často jsem byl také konfrontován se svými hereckými počiny, především se svými chybami, což pro mě bývalo potupné. Povzbuzující často nebyly ani kritiky na představení, ve kterých jsem hrál. Přesto jsem se musel naučit pracovat s tím, že ne z každé negativní připomínky budu věšet hlavu. Plno poznámek a připomínek jsem proto musel naopak z hlavy vypouštět (o jednom takovém případě budu mluvit v následující kapitole).

Musel jsem se naučit, ať už před svými pedagogy, spolužáky, diváky či režiséry se uvolnit, odhodit všechny své předsudky a strachy, nebrat si všechnu negativní kritiku vážně, uklidnit se, naučit se volně dýchat.

S tím souvisel i moment uvěření v sebe samotného, ve své kvality, ale i v situace, ve kterých se na jevišti ocitám. Propadnout představě a nebát se volnosti, nebát se trapnosti, bezstarostně ulítnout, propadnout se, dostat se za hranice – a tím je poznat. Ale nešlo to samozřejmě hned a stále není samozřejmostí, že se to stane znovu. Musel jsem jít přes svou pohodlnost, ve které jsem se cítil bezpečně.

Nepostradatelnou součástí herecké tvorby je herecká svoboda, které může herec dosáhnout jednak technickým zvládnutím svého těla, hlasových a výrazových prostředků, jednak...?. Herecké svobody dosáhne například tím, že věci ovládá automaticky a nemusí na ně myslet. Nebo také tím, že se orientuje v situaci a ví, o čem hraje, využije své znalosti a dovednosti a opět si zautomatizuje průběžné myšlení tak, že se jím jako herec nemusí zabývat. Herec by se také měl oprostít od snahy dojít do cíle a měl by si užívat každý přítomný okamžik hraní.

„Spolu s pocity prožívanými nyní stejně jako v dětství nalézám v sobě pocity, které jsou přímo opakem mých dětských pocitů. Například: ať jsem v dětství dělal cokoli, ať jsem hrál jakoukoli hru, byl pro mě důležitý především výsledek, konec hry,

efektní zakončení. Všechno jsem dělal nedočkavě, uspěchaně. Vzrušeně jsem mířil k výsledku, který jsem si stanovil. Téměř jsem nepocítoval uspokojení z procesu hry a spěchal jsem k jejímu zakončení... Ted' při vykonávání jakékoli práce dosahuji téměř vždy opačného přístupu. Celý můj zájem je obrácen k samotnému procesu práce, její výsledky jsou pro mě překvapením a nechávám jim možnost existovat objektivně, jakoby nezávisle na mně. Nepokládám je za své vlastnictví a nelpím na nich jako v dětství. Díky tomuto novému vztahu k výsledkům své činnosti jsem zpozoroval ve svém životě dva nové momenty. Jako by se výsledky mých nejrůznějších činností samy skládaly v harmonický obraz, uspořádanou mozaiku, kde každý kamínek v harmonii s ostatními vytváří ucelenou a smysluplnou podobu celkového obrazu. Kromě toho jsem zpozoroval, že ze sféry mého duševního života zmizela tíživá nuda a prázdnota, které jsem nutně musel prožívat v okamžicích, kdy výsledků bylo dosaženo a já, který o ně tak dychtivě usiloval, jsem je konečně měl - a nevěděl co s nimi. Byly nepotřebné a trápily mě, pustošily duši a vnášely do ní nudu, stesk a apatii.”⁹

Volný prostor poskytuje herci také jeho okolí - režisér, dramaturg, jeho kolegové a v neposlední řadě svobodný režim. Prostor, ve kterém je možné vést dialog, stát si za svým názorem bez obav a nebát se zkoušet nové možnosti. Síla opory a semknutost dává vyrůst individuální svobodě. Největší odměnou je pro mě pocit, když vím, že se mohu volně hýbat a stále budu adekvátně reagovat na danou situaci. Ne všechny inscenace však tento způsob povolují. Několikrát jsem však pocit naprosté volnosti zažít během repríz inscenace *Bratři Karamazovi* v režii Aminaty Keity.

Věděl jsem, kdy přijde to nejdůležitější ze situace a před tou situací jsem se mohl volně pohybovat, usmívat se, řešit si v postavě své otázky, zkoušet nové věci. Když náhle přišla prudká změna tématu, zůstal jsem opářen, aktivně, tak jak po mě režisérka požadovala. Bez této herecké volnosti bych nemohl zkoušet nové věci a reprízy by pro mě byly utrpením.

⁹ Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice* (Praha: Kant, 2017).

4. UVĚDOMĚNÍ SI VLASTNÍHO PROSTORU V INSCENACI

4.1. JEPICHODOV

Důležitým okamžikem, ke kterému jsme celé studium směřovali, byl příchod do divadla Disk. Těšil jsem se na práci s velkým obecnstvem i na několikrát větší scénu, než bylo divadlo Kolowrat, kde jsme působili s naším ročníkovým spolkem Činohra 16-20 (o tom budu mluvit v následující kapitole). Přesto však jsem se dlouho pral s nervozitou přicházející před představeními. Po několika reprízách jsem se ale adaptoval, zvykl na odezvu lidí i na jejich tiché poslouchání. Nádherný pocit. Velmi jsem kvitoval i změnu našich rozvrhů, kde bylo daleko více hodin vyhrazených čistě pro scénickou tvorbu, která pro mě byla vždy ta nejpřínosnější.

První uvedenou inscenací byl Čechovovův *Višňový sad* v režii Aminaty Keity, ve kterém jsem ztvárnil postavu věčného nešťastníka, který nikdy nedostane to, po čem touží nejvíce, svou lásku. Byla to postava Jepichodova, která mi byla blízká svou tragikomikou a bolem, který v sobě nosí.

Když jsem si na první čtené prohlížel scénář, v obsazení jsem nebyl napsaný. Nepříjemně mě to zaskočilo. Ke všem zmíněným postavám ve scénáři byla přiřazena jména mých spolužáků a já jsem se lekl, že nebudu součástí naší první diskové inscenace. Po chvíli však za mnou přišel dramaturg inscenace Jaroslav Jurečka a omluvil se mi, že na mou postavu zapomněl, přestože vypsání obsazení několikrát kontroloval. Opravdu jsem si oddychl. Okamžitě jsem se dozvěděl, co hraji a podíval jsem se do scénáře. Vlastně jsem se našemu dramaturgovi nedivil, že na mou postavu zapomněl, vždyť má jen pár krátkých výstupů, ve kterých nikdy nezapomene zopakovat repliku: *“Každý den, nějaké neštěstí...”*.

Díky zvolenému způsobu režijní tvorby Aminy Keity jsem nikdy neměl pocit, že bych měl opravdu jen čtyři krátké výstupy, na rozdíl od hlavních postav Raněvské, Lopachina nebo Varvary a Trofimova. Zkoušel jsem pravidelně několikrát v týdnu a mé postavě byl vlastně věnován relativně stejně velký prostor jako postavám ostatním. Ani na moment jsem necítil pocit utlačení nebo nevyužití.

“Rostain se mnohokrát podivuje, jak bezvýhradně se režisér přizpůsoboval impulzům, které spontánně vznikaly v průběhu zkoušek. Jako by neplnil funkci toho, kdo v duchu své vlastní interpretace aranžuje v prostoru, ale naopak nechal pěvce, aby sami hledali smysl jednání svých postav. Místo instrukcí dávaných předem nabízel účinkujícím až zpětnou vazbu. Tím na ně přenesl velký díl odpovědnosti a s ním také permanentní nejistotu: na všechno si museli přijít skrze vlastní tělo a hlas, s minimální pomocí zvenčí. Z interpretů se stali takřka spoluautory inscenace.

Notoricky známou se stala poučka pro herce i režiséry, že je mylné pojímat tvorbu herecké postavy jako budování charakteru (tedy něčeho obecného, daného, statického), a že je naopak nutné hledat ji skrze jednotlivé situace, vztahy a konkrétní reakce na konkrétní podněty. Brookova inscenace je nejlepším příkladem takovéto trpělivé práce. Ve výsledku se každá postava mnohokrát překvapivě proměňuje vlivem daných okolností. Má tajemství a zároveň v nás vyvolává silný pocit, že jí rozumíme. Nejde o hru na „jako“, ale přímo o záhadu lidské existence, kterou tu vidíme ostře nasvícenou.”¹⁰

Přestože má Jepichodov v divadelní hře pouze čtyři mluvené výstupy, nikdy jsem neměl pocit, že bych hrál nějaký „štek“, právě naopak. Aminatin přístup k tvorbě, který vždy vycházel z nás samotných, mi dovilil se projevit v nejrůznějších situacích, které jsme během zkoušek objevovali. Aminata vždy citlivě vnímala jakékoliv herecké impulzy, které se na jevišti během zkoušení staly, a herci samotnému dávala jistou důvěru, díky které jsme mohli zkusit prakticky cokoliv.

Tím, že jsme spolu s inscenátory našli vnitřní, pro mě nepostradatelné téma v inscenaci, měl jsem potřebu skrze Jepichodova promluvit k divákům. Tím jsem nabyl pocit nepostradatelnosti a nyní si bez této figury ani nedovedu *Višňový sad* představit. Jepichodov se pro mě stal nedílnou součástí celku. Je jedním z ozubených koleček strojků, který Čechov ve *Višňovém sadu* vytvořil. Každé z postav by,

¹⁰ Rostain, M. *Deník zkoušení Tragedie Carmen Petera Brooka* (Praha: Akademie múzických umění, 2013).

v našem pojetí, situace s Jepichodovem chyběla. Je důležitým spojníkem mezi všemi a především důležitým prvkem navozující přesnou atmosféru ducha inscenace.

4.2. ABSOLVENTSKÁ ROLE - ORESTES

Zkoušení mé absolventské role ve stejnojmenné Eurípidově tragedii *Orestés* pro mě bylo nelehkým úkolem, během kterého jsem mohl zúročit vše, co jsem se během hodin herectví, herecké propedeutiky i jevištního pohybu naučil. S režisérem Štěpánem Páclm jsem mimo hodiny herecké propedeutiky již spolupracoval na pásmu scénických čtení *Hrdina v českém dramatu*, která jsme pravidelně uváděli v divadle U Valšů. Na naši další spolupráci jsem se proto velmi těšil.

Úloha pro mě byla však nesnadná, byla mi jistým způsobem vzdálená, protože důraz je v antických dramatech kladen především na slovo samotné. Slovem se bráníme, slovem vyznáváme lásku a slovem jednáme. V dnešním hektickém světě plném různých spěchů a zkratk na slovo samotné neklademe takový důraz. Smlouvy si často ani nepročítáme, návody čteme jen díky ilustrujícím obrázkům. V jevištní realitě antického dramatu je to však naopak.

Režisér Štěpán Pácl měl od začátku o všem jasnou představu, scéna i s náznakem byla připravená od první prostorové zkoušky (to jsme zatím nezažili). Proto jsme měli my, herci, prostor na soustředění se na svou hereckou práci.

Velmi nepříznivě na mě zapůsobila měsíční pauza během letních prázdnin, po které jsme přešli z divadla Kolowrat, kde probíhaly první prostorové a aranžovací zkoušky, do divadla Disk. Změna prostoru ve mě vyvolala pocit paniky, jako bych začínal znova. Velkému prostoru jsem proto musel upravit hlasitost i dynamiku gest, která jsem předtím v malém prostoru Kolowratského divadla nemusel tak řešit. Musel jsem pracovat s tím, že divák je ode mě velmi vzdálen a proto musí být všechny výrazy velké. To mě však svádělo k sebezpůsobování, ale věděl jsem, že emocionálnímu jednání vždy musí předcházet jednání faktické.

Zkoušením dané figury vždy vytvářím nový, přirozený prostor, ve kterém může má postava žít. To však bylo často v konfliktu s divákem, který nebyl zvyklý poslouchat a neuměl si v hlavě skrze slova vytvořit představu o tom, co se děje například za zdmi domu. Dlouhé monology okamžitě zavrhl a během představení se celou dobu ošival a svou otrávenost dával značně najevo. Tato okatá znuděnost

některých diváků mě často vytrhávala ze hry. Několikrát jsem v hledišti spatřil i diváka, který to nadobro zalomil. Občas jsem si připadal, že hrají pro neživé publikum. Vycházení ze svých hereckých partnerů, o které jsem se během hodinu a čtvrt dlouhé inscenace opíral, nestačilo. A abych se z takových reakcí nezhroutil, musel jsem začít hrát i pro sebe. Musel jsem si najít důvod, proč tu vlastně jsem a co tu vlastně dělám. Proto jsem se často vracel k původní myšlence inscenace, která mě vždy z pocitu beznaděje vytrhla.

Z témat a motivů, které mi byly patrné ze samotného překladu pana profesora Vostrého, jsem byl fascinován již na první čtené zkoušce. Několik tisíc let stará antická divadelní hra jako by vystihovala atmosféru dnešní doby. Antické postavy v sobě mají tolik společného s dnešní lidskou společností, ať už se jedná o kladné či záporné charaktery. Každý z nás zná nějakého pokrytce či naivní, dobrou duši.

Během hraní mi vždy pomáhalo vrátit se k původní myšlence inscenace, pro kterou jsem se nadchl už na první čtené zkoušce. Hlavním tématem bylo zatracení sirotků, kterým nezbyvá nic jiného než se bránit. Odhodlaný způsob, který si Orestes se svou sestrou Elektrou a svým věrným druhem Pyladem vyberou, spojují s nemilosrdnou pomstou a tím se vlastně jedná o terorismus. A tento příběh je jen zrcadlem dnešní společnosti a před tím, co se děje, nemůžeme zavírat oči, a proto je nutné jej předat i přes možnost diváckého nepochopení či dokonce odmítnutí. Je totiž nutné ukázat konkrétní podněty a myšlenkové pochody postav, přestože (nebo spíše protože) některé z nich jsou sice až radikálně teroristické, ale i tak s nimi nemůžeme nesouhlasit, ba dokonce se s některými z nich přímo ztotožňujeme.

Po jedné repríze za mnou přišel jeden z mých pedagogů do šatny, aby mě mohl pochválit. Přesto se však neudržel a řekl mi, že bych měl dát důraz z jednoho slova na druhé, ale že mi do toho nechce nijak zasahovat, že se jedná pouze o drobnou připomínku. Já jsem svému pedagogovi poděkoval a v hlavě jsem si ve svém monologu důrazy přeměnil, přestože šlo opravdu pouze o malou nepřesnost.

Týden na to jsme měli další reprízu a já jsem si opakoval před představením monology i jednotlivé dialogy. Uslyšel jsem třetí zvonění, které pro nás znamená,

že se začíná a šli jsme na scénu. Když přišla řada na monolog, ve kterém jsem si měl upravit důrazy, nemohl jsem si vybavit jediné slovo. Polil mě pot a já ze sebe nemohl vydat jedinou hlásku. Po tomto stresujícím okamžiku jsem se však uklidnil a ze situace jsem zázračným způsobem vybruslil. Od té doby jsem si v hlavě začal třídit připomínky na ty nezbytně nutné pro další reprízování a na připomínky, které se zdají být zanedbatelnými, přesto však umí rozložit celé antické drama na jednotlivá písmenka. Pokud se jedná o nezbytnou připomínku, která hru dokáže zcela rozložit, je potřeba si na ní vytvořit dostatečný časový prostor, aby se změna stihla zafixovat, a ne se jí snažit okamžitě splnit.

5. ANSÁMBL

5.1. KONCENTROVANÁ ENERGIE

Ansámbl je pro mě místo, kde úzce spolupracují veškeré divadelní složky. Je to vybraný soubor lidí, kteří mají chuť hledat společnou cestu. Přes úzký kontakt jednoho ke druhému je možné vytvořit divadelní těleso, které dokáže navázat na divadelní tradice, a přes poznávání a sebevyjadřování každého člena vytváří tvůrčí prostředí. Často tak vznikají jedinečná a silná představení, která diváka strhnou svou koncentrovanou energií pramenící ze souhry členů.

K příslušnosti k takovému tělesu umožňujícímu prostor pro koncentrovanou tvorbu se ovšem pojí i jisté podmínky a závazky, které musí členové soborů dodržovat. Plánování volného času i jiných pracovních aktivit se například podřizují stanovenému divadelnímu fermanu a hracímu plánu. Jeden z nejpřísnějších režimů má v tomto ohledu pařížská Comédie-Française.

“Herci se stálým angažmá se zavazují k profesní věrnosti a účasti na všech aktivitách Comédie-Française. Hostování na projektech mimo Comédii-Française (tj. filmové a televizní natáčení či výstup v divadle mimo hlavní město Paříž) je možné pouze se souhlasem principála a správní rady. Členům souboru je výslovně zakázáno podílet se na inscenacích v jiných divadlech v Paříži a to jak na pozici herce, tak režiséra. ‘Po patnácti letech nepřetržitého fungování na prknech Comédie-Française je členům souboru umožněn roční tzv. sabbatkl, tedy tvůrčí volno.’ (Guibert, 1995) Členové souboru jsou také akcionáři společnosti. Mzda je vyplácena na základě odehraných představení a doby strávené v souboru Comédie-Française.”¹¹

¹¹ Jakubčíková, I. *Comédie-Française* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2018).

5.2. ČINOHERNÍ KLUB

„Objevování hereckých možností je podle našeho názoru objevováním možností.“¹²

V ansámblu vidím propojenost mezi hercem, režisérem i scénografem. Tyto složky zůstávají v úzkém kontaktu, čímž oslovují své obecenstvo. Nejvíce ansámblových divadel vzniklo v 60. letech 20. století. Po období 50. let s vykonstruovanými politickými procesy se v letech 60. začala celospolečenská atmosféra postupně uvolňovat, a dala, i díky novému divadelnímu zákonu, povolujícímu vznik nestátních divadel, prostor vzniku malým profesionálním divadlům, která byla většinou koncipovaná jako umělecké „dílny“. Z pražských scén hovoříme především o Divadle Na zábradlí, Studiu Ypsilon, Činoherním klubu a Divadle za branou.

Několikrát jsem měl možnost shlédnout úryvky ze starých inscenací Činoherního klubu. Vždy jsem byl fascinován hereckým ansámblem a jejich společným semknutím a nasazením, které vzniklo díky setkání těch pravých lidí v pravý čas.

U zrodu Činoherního klubu, který vznikl v roce 1965, stáli Jaroslav Vostrý, Ladislav Smoček a Jan Kačer, s původním záměrem vytvořit nikoliv divadelní prostor, ale pouze inscenaci. Na základě tohoto impulsu se v komorním prostoru divadla Paravan vyvinulo divadlo (klub), jako tvůrčí dílna s přímým zaměřením na herecké divadlo.

Zahajující inscenací byla hra Ladislava Smočka *Piknik*, kterou se soubor přihlásil k programu autentického herectví, s důrazem na slovo. Činoherní klub si kladl za cíl provozovat profesionální analytické divadlo. Jednalo se o divadlo režírovaného herce s dramaturgií inspirovanou tématy své doby. Důležitým předpokladem pro jeho vznik bylo především odhodlání kolektivu.

Velký důraz byl kladený především na hercovu individualitu i herce v množném čísle ve formě souboru, ansámblu. Tvorba herecké postavy byla

¹² Vostrý, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 19; březen 2007 (dostupné on-line).

v Činoherním klubu inspirovaná tradicí mimu, kladla důraz na herecké jednání, schopnost herce interpretovat postavu a využití jeho osobitých předpokladů a dovedností. Spousta věcí, která často bývala v inscenacích zachována, vznikala přímo na zkouškách, a to především díky dialogu mezi hercem a režisérem.

Soubor divadla se ihned v první sezoně rozrostl o početnou skupinu ze souboru ostravského Divadla Petra Bezruče včetně Jiřího Hrzána nebo Petra Čepka. Kritikou a diváky byla vyzdvihována věcnost, autentičnost, až filmovost herectví jeho členů, řada členů se uplatila v estetice nové filmové vlny 60. let, členy Činoherního klubu byli mimo jiné i Vladimír Pucholt, Josef Abrahám, Jiří Kodet, či Josef Somr. Tvůrci v inscenacích využívali princip prolínání reality s absurditou a groteskou, vážné s nevážným. Pro Činoherní klub byla typická i souhra s diváky, kteří věděli, proč sem chodí, a dávali tak vzniknout těsnému propojení mezi jevištěm a hledištěm.

Normalizace však přerušila, v některých případech dokonce zastavila kontinuitu nejen umělecké tvorby na celém území tehdejšího Československa. Provozování divadla se však v době normalizace stalo pro mnohé jediným možným únikem, který poskytoval možnost vyrovnání se s danou situací. Bylo složité po normalizaci navázat na tuto intenzivní, přesto však nádhernou divadelní tradici.

5.3. ČINOHRA 16-20



Potřeba tvorby a vyjadřování se způsobem nám blízkým vedla náš ročník k vytvoření si vlastního divadelního souboru. Pojmenování souboru vzniklo podle roku zahájení a ukončení studia (2016-2020), které je pro jeho existenci určující. Důležité je i samotné slovo *činohra*, vyznačující soubor, který klade důraz na drama.

Činohra 16-20 byla oficiálně založena v roce 2018. Její vznik podpořila touha po reprízování našich klauzurních prací, které jsme nazkoušeli na učebnách DAMU, a touha po zažití jiných divadelních prostor, a proto jsme se rozhodli prožít nějaký čas v této formě. Scénou, kde jsme pravidelně reprízovali, se stalo divadlo Kolowrat, donedávna malá scéna Národního divadla.

Během krátkého působení našeho divadelního spolku pod střechou divadla Kolowrat vznikla silná, citlivá i komediální představení jako byly *Léto s Monikou* v režii Aminaty Keity, *Večer tříkrálový* v režii Vojtěcha Nejedlého nebo *Ze života loutek* v režii Štěpána Pácla.

Díky této zkušenosti jsme byli schopni nahlédnout do několika rovin jevištní komunikace a byli jsme v přímém kontaktu ať už sami mezi sebou, tak i divákem.

6. ZÁVĚR

O tom stát se hercem jsem začal uvažovat ihned poté, co mi maminka v pěti letech řekla, že s cirkusem jezdit NIKDY nebudu, přestože jsem to tak moc chtěl. Magie, euforie, zábava i zklamání, které v divadelním světě (ať už jako student, herec, divák i spoluautor) zažívám, mě svou energií nepřestávají pohlcovat, nepřestávají mě fascinovat.

Divadlo je pro mě založeno především na komunikaci. Jedná se tak o vytvoření specifického, jedinečného prostoru mezi divákem a ostatními divadelními složkami, do kterých patří herci, dramatici, režiséři, dramaturgové, scénografové a mnozí další. Přes své nejsilnější zážitky, které jsem si z činoherních představení odnesl, jsem zjistil, že nejdůležitější je na diváky promluvit. Nemusí to být přímo slovně, oslovit můžeme i skrze výrazy, gesta a obrazy, kterým můžeme i skrze jazykovou bariéru porozumět. Důležité však je, aby byl divák stále překvapován jednáním postav v situacích dané hry.

Ideálním prostorem pro scénickou tvorbu je soubor lidí, který má stejné smýšlení a dokáže se plně odevzdat hlavní myšlence tvůrčího spolku. Takové skupiny se formují do divadelních ansámbľů. Od svých devíti let jsem byl členem několika ochotnických a dramatických spolků na Klatovsku, se svými spolužáky z DAMU jsme si založili divadelní soubor Činohra 16-20.

Díky zkušenostem, které jsem během studií na DAMU nasbíral, jsem zjistil, jak rozmanitý může divadelní svět být. Jak zábavným způsobem dokáže člověka pohltit, jistým způsobem zformovat, předat mu část svých zkušeností a vyslat dál na náročnou cestu.

Doufám, že jsem skrze svou diplomovou práci alespoň zčásti předal své postřehy dál do divadelního světa.

SEZNAM ZDROJŮ A POUŽITÉ LITERATURY

Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice* (Praha: Kant, 2017).

Rostain, M. *Deník zkoušení Tragedie Carmen Petera Brooka* (Praha: Akademie múzických umění, 2013).

Honzl, J. „Prostorové problémy divadla”. *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 17; září 2006 (dostupné on-line).

Vostrý, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)”, *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 10; prosinec 2004 (dostupné on-line).

Michal Novotný: „Divadlo”, dostupné on-line: region.rozhlas.cz/divadlo-7284137

mahalo.cz/italie/destinace-italie/vatikan/namesti-svateho-petra

burgtheater.at/produktionen/faust

vimeo.com/100806765