

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MILOVAT OBTÍŽE

Adam Langer

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jan Hančil

Oponent práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Datum obhajoby: 17. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting

DIPLOMA THESIS

TO LOVE THE DIFFICULTIES

Adam Langer

Dissertation Supervisor: doc. Mgr. Jan Hančil

Dissertation Reader: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Date of Defence: 17. 6. 2020

Academic Title Awarded: MgA.

Prague 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Milovat obtíže

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

Praha dne

.....

podpis

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

Diplomová práce si klade za cíl nastínit, s jakými překážkami se musí začínající adept herectví zpravidla potýkat, a pokusit se o zmapování procesu, při němž mohou být tyto nesnáze přetaveny v hercův prospěch, respektive pak ve prospěch autentičnosti předváděného díla. Kromě výčtu vlastních chyb a překážek, na které autor během studií a v profesionálním provozu narazil, se dotyčný snaží analyzovat, jaké postupy volil při jejich překonávání. Svá zjištění pak uzavírá třemi předpoklady, které jsou dle jeho názoru pro svědomité vykonávání herecké profese nezbytné. Popisuje zde svůj myšlenkový vývoj a pokouší se o převedení teoretických poznatků z četby a studia různých divadelních autorit, především pak K. S. Stanislavského, do praktické roviny.

Abstract

The following diploma thesis aims to outline the difficulties that an aspiring actor at the beginning of his career has to face. It should also attempt to map the process, during which these obstacles can become productive for the actor, or more precisely add to the authenticity of the piece that is being performed. Apart from listing his own mistakes and obstacles that he faced during his studies as well as professional career, the author attempts to analyze the steps he took while overcoming them. He then concludes with three prerequisites that he finds to be essential when it comes to an honest approach to the acting profession. He describes the development of his thinking process and attempts to put theoretical groundwork, based on various authorities from the realm of theatre - mainly K. S. Stanislavskij, into practice.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat doc. Mgr. Janu Hančilovi za poskytnutí garance této práce a podnětné rady pro její výslednou podobu. Stejně tak děkuji MgA. Jaroslavě Šiktancové, Ph.D. a MgA. Lukáši Hlavicovi, svým hereckým pedagogům. Dále děkuji Tomáši Loužnému, Barboře Maškové a Barboře Hančilové za nezapomenutelnou školní spolupráci a za vše, co pro mě jako pro herce z pozice režisérů a kamarádů udělali. Velký dík také patří MgA. Ivaně Němečkové, která mi byla vždy mentorkou, vzorem a přítelkyní.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Práce se stresem	2
2.1 Přijímací zkoušky	2
2.2 Cid.....	5
3. Disciplína.....	8
4. Individuální predispozice	11
4.1 Raskolnikov	11
4.2 Ztížená možnost soustředění	13
4.3 Ukáznění fyzických projevů pomocí disciplíny	16
5. DISK	18
5.1 Choroby mládí.....	18
5.2 Cizinec hledá byt.....	20
6. Otevřenost mysli.....	26
6.1 Doktor Marek.....	26
6.2 Pouštní liška.....	29
7. Závěrečný semestr	33
7.1 Rozhovory s astronauty	33
7.2 Pan Biedermann a žháří.....	35
7.3 Soustředění jako živná půda improvizace.....	38
8. Provoz.....	43
8.1 Nástup do provozu.....	43
8.2 Mandragora	45
8.3 Cesta k otevřenosti herecké mysli.....	47
8.4 Zlatý osel	48
8.5 Zločin a trest.....	51
9. Závěr	56
10. Použité zdroje	58

1. Úvod

Na stránkách této práce bych se chtěl zamyslet nad tím, jak výrazně mohou překážky a obtíže, které musí herec při budování svěřené postavy překonávat, pracovat v jeho prospěch. To, že herec musí vystoupit ze své komfortní zóny a přizpůsobit se nesnázím, by mělo mít za následek, že se své roli více propůjčí, jelikož je od něj vyžadováno mnoho sil a soustředění. Rád bych se při dokazování opřel o vybranou odbornou literaturu, neméně ale i o vlastní empirické zkušenosti, dosahované v průběhu celého studia a následně v profesionálním provozu.

Mám zde v úmyslu postupovat převážně chronologicky a prokládat svá zjištění vyprávěním a příklady z praxe, na nichž se své poznatky a omyly pokusím co nejsrozumitelněji demonstrovat. Na závěr se pokusím o shrnutí toho, co při překonávání překážek hodnotím jako nezbytné, aby tyto nesnáze herce neparalyzovaly v jeho úsilí, a naopak ho dokázaly motivovat k věrnějšímu zpracování postavy, jež mu byla svěřena. Chci co nejpresněji definovat, jak jsou některá herecká úskalí dvojsečná, a čeho je zapotřebí k tomu, abychom je vždy dokázali obracet ku prospěchu naší práce. Ve skromné naději, že bude má práce čtenářům napříč spektrem odbornosti srozumitelná a snad jednou někomu pomůže zvládnout počáteční nesnáze studia herectví, bude mou snahou při dokazování postupovat co možná nejpopisněji a často se chci opírat o konkrétní příklady.

2. Práce se stresem

2.1. Přijímací zkoušky

První překážkou, kterou musí každý adept herectví nevyhnutelně zdolat, jsou přijímací zkoušky. Našlo by se jistě mnoho herců, kteří dosáhli vrcholu i bez patřičného vzdělání v oboru a postačil jim jejich talent. Bylo mi jasné, že bez komplexní průpravy zůstane mé přání stát se hercem opravdu jen přáním. A tak jsem si poslední rok na gymnáziu podal přihlášky na obě akademie múzických umění v republice.

Stres je neodmyslitelný u každého přijímacího procesu, ale u přijímaček na obou AMU je bez nadsázky hmatatelný. Jakoby těžkl vzduch. Desítky lidí, namačkány v malé, vydýchané místnosti, trnou v očekávání, kdy konečně zazní jejich jméno a oni půjdou komisi ukázat, co si připravili. Spoustě z nich stres brání jít, sedí shrbeni nad papírem a do úmoru si opakují svoje texty v opodstatněném strachu, že jakmile nastoupí před porotu, postihne je výpadek paměti. Jiní uchazeči tyto notorická „opáčka“ ruší tím, že usedají za klavír, předvádějí ostatním, co si připravili, nebo jen tak klábosí ve snaze nahromaděný stres uvolnit, „rozptýlit“ ho po prostoru.

Přijímací zkoušky na JAMU tehdy vedla Oxana Smilková. Její pověstný výrok „Můj herec musí být 24 hodin denně připraven ke všemu, jako americký voják“ zde zmiňuji především proto, jak moc mi její slova zpětně dávají smysl. To, že jsem u ní pohořel hned v prvním kole, rozmazávat nemusím, ale kromě náborového výcviku armády bych jen těžko hledal profesi, u které by hrál stres tak důležitou úlohu hned v prvopočátcích. U přijímaček je uchazeč záměrně podrobován určitému tlaku a je nucen často jednat bez přípravy a přemýšlení, případně je mu tato příprava nějakou okolností ztížena (třeba i tím, v jakých podmínkách musí čekat, než si ho komise předvolá). To je velice důležitá okolnost, neboť kromě toho, že herec musí nutně být schopen improvizace a práce pod tlakem, ukážou tyto okolnosti mnohé, co by uchazeč při klidném pohovoru před členy poroty (třeba i nevědomky) skryl.

Z přijímací místnosti málokdo odchází spokojený sám se sebou. Ani nemá čas se usebrat a zamyslet nad tím, jak se mu výstup vydařil, a už se kolem něj mačká hrozen zvědavců, kteří na své předvolání od poroty teprve čekají. „Tak co?“ zní mi mnohohlasně v uších ještě teď. Jako kdyby je snad cokoli, co řeknete, mohlo uspokojit nebo uklidnit. Většina uchazečů na tyto dotazy reaguje podrážděně, ještě

v reakci na svůj domněle nedokonalý výstup, který porotě předvedli před chvílí a od té doby neměli čas vydechnout a rekapitulovat. Velmi často uchazeče nepříjemně překvapí to, jak brzy je porota v přednesu zastaví a zadá jim nějakou nepředvídatelnou okolnost. Kdosi si připravil nádherný monolog Hamleta a po dvou větách málem omdlel, když ho předsedající poroty zastavila a nařídila mu, ať text dále říká tak, jako by byl radiátor.

Moje „přijímačková“ anabáze probíhala dosti podobně. Po debaklu na JAMU jsem do prvního kola v Praze šel, eufemisticky řečeno, krajně nervózní. Nepřidalo mi ani to, když porota neprojevila zájem ani o Havlova Sládka, ani o Dona Quijota, které jsem oba hodnotil jako své nejzdařilejší monology, a hned si poručila „balkonovou“ promluvu Romea, kterou jsem na „menu“ přidal spíš do počtu. Z celého monologu si pamatuji jen to, jak moc se mi třese ruka, kterou ukazuji na domnělé okno, v němž mám vidět siluetu své milované. Ze sálu jsem odcházel celý zelený a utěšoval se, že jsem si to aspoň zkusil a příští rok už budu připravenější.

Na pozvání do druhého kola mě nemohlo připravit vůbec nic. Stres, který se hromadil v prvním kole, navíc vůbec neopadal. Šťastné vědomí, že nás porota zařadila do užšího výběru, kazila ta skutečnost, že nás stále bylo několik desítek. Všichni věděli, že teď už se hraje o vše a že vyhrát nemůžou všichni. Kouřil jsem jednu cigaretu za druhou a s okolím jsem komunikoval minimálně. Chtěl jsem se soustředit pouze na sebe a svůj výkon; pokud jsem měl selhat, nesmělo to být nedostatkem snahy a ukázněnosti. Postupem dne se ale proluky mezi jednotlivými uchazeči začaly prodlužovat a my jsme proto museli počítat se značným zpožděním.

Do sálu jsem o několik hodin později vcházel propocený, hladový a s nervy napjatými k prasknutí. Do usměvavé komise jsem si promítal všechno, čeho se mi celý den nedostávalo. Seděli tam, usměvaví a očividně v uvolněné náladě, někteří popíjeli kávu, jiní vodu, sem tam jsem viděl víno. Vjel do mě vztek, cítil jsem se jako kus masa s pořadovým číslem, na kterém nikomu z poroty nezáleží a je jim jedno, že se dle mého přesvědčení právě hraje o moji budoucnost. Nějakým zázrakem jsem se ovládl a všechno, co ve mně v tu chvíli vřelo, jsem „pustil“ do Sládkova monologu z Havlovy Audience, o který jsem byl požádán. Třásl jsem se jako osika, pletly se mi slova, ale z nějakého důvodu jsem se nezadrhl a má řeč byla stále pregnantnější a zacílenější. Rudá clona před mýma očima začala ustupovat a já na tvářích poroty viděl, že je můj výstup zaujal, že je dokonce baví. A v pasáži, kdy nepokrytě prskám „no jo, to jste vy, páni, z Prahy, to jsou samý hladký řečičky, ale vy si to taky můžete dovolit,“ už se všichni smáli nahlas. Povzbudilo mě to a následné připomínky jsem

plnil hbitě a skoro precizně. Odcházel jsem s nefalšovaným úsměvem na tváři, nebyl jsem s to uvěřit, jak jsem své vnitřní napětí dokázal uvolnit správným směrem a dodal tak monologu šťávu. Je potřeba říct, že následně jsem byl schopen plnit připomínky tak rychle a přesně hlavně proto, že nakumulovaný **stres** mou mysl dokonale zjitřil a umožnil mi jednat energicky a zdánlivě bez přemýšlení.

V další fázi už si nás porota zvala do sálu po skupinkách. Logicky se zde přistoupilo ke zjišťování, nakolik dokážeme na jevišti spolupracovat a být si v jednotlivých situacích partnery. Každého samozřejmě přepadl pocit, že právě teď se musí teprve ukázat; že musí vyniknout tím spíš, že na prknech není sám. Dostávali jsme se do čím dál vyhocenějších poloh, aniž by to odpovídalo smyslu zadání; čím víc jsme se snažili „přehrát“ ostatní, tím méně etuda držela tvar. Podobně jsme i v párových cvičeních měli tendenci „sólovat“. Stres, který v předchozím kole pracoval v můj prospěch, mi najednou bránil napojit se na svého partnera, naslouchat mu a autenticky reagovat. Místo toho jsem se na každou repliku snažil vypočítat vtipnou odpověď, což bylo samozřejmě znát.

Nakonec nám komise poděkovala a požádala nás, abychom si libovolně posedali do prostoru. Bylo nás deset. Od stolu pak vstal pan Lukáš Hlavica a na zeď za námi křídou napsal názvy osmi zvířat. Zadání spočívalo v tom, abychom se při recitaci libovolné básně začali ve vybrané zvíře transformovat. Pan Hlavica však varoval před prvoplánovým „předváděním“. Šlo mu o organickou proměnu člověka ve zvíře na vyměřeném prostoru, který v našem případě vymezuje vybraný text. „Pokud všichni hned poznáme, co jste za zvíře, pravděpodobně jste se takového prvního plánu dopustili,“ vysvětloval pan Hlavica a přejížděl pohledem po každém z nás, jakoby se chtěl ujistit, že všichni dokonale rozumíme. „Na druhou stranu, pokud vaše zvíře nepoznáme nikdo,“ usmál se a s ním většina osazenstva, „asi jste taky nepostupovali úplně dobře.“

Recitoval jsem tehdy Zákon od Bukowského a rozhodl jsem se, že se budu proměňovat v psa. Na pár místech jsem měl štěstí, protože text mi vyloženě nahrával. Pasáže jako „na stromech visely kočky“ jsem hrál s tak krvežíznivým nadšením, že byly pokaždé odměněny salvou smíchu. Aniž bych měl v hlavě přesnou představu, co budu dělat, podařilo se mi dostat do podobného stavu, jako předtím u Sládka. Podněty jsem zpracovával rychle a přesně. Moje nepočtené publikum ze mě nespouštělo oči a já je chtěl uhranout a bavit; náhle jsem vůbec neměl čas se pozorovat, hodnotit a vymýšlet rádobytípné obraty. Všechno jsem si bral z publika a ze situace. Opět jsem byl ve stavu onoho „zjitřeného myšlení“, které

ve svých pojednáních tolik adoruje Stanislavskij. Vzhledem k mé tristní neznalosti metodiky jsem samozřejmě nemohl tušit, jak si podobný stav řízeně vyvolat, přesto jsem si tenkrát šel sednout s pocitem, že jsem se dotknul něčeho nového a silného.

„S hereckým cítěním musíme zacházet jako lovec s plachou zvěří. Ví, že když k němu sama nepřijde, sám ji v lesní houšti nevypátrá...naše herecké cítění je stejně plaché a ukryté v hloubi našeho nitra. A žádný cit tam nezachytíš, pokud se sám neozve. Proto musíš taky vhodných popudů využít jako vábniček.“¹

Na těchto příkladech jsem měl v úmyslu demonstrovat, jak neodmyslitelným a důležitým faktorem při herecké práci je **stres**, a zároveň, jak moc záleží na tom, jak jej dotyčný dokáže uchopit. Dokáže mysl zbystřit a vybičovat k lepšímu výkonu, stejně jako ji dokáže paralyzovat a zahltit. Je dobře, že se herci od samotného počátku učí s něčím podobným pracovat, neboť všichni divadelní teoretici se v jednom shodují. Totiž že ten samotný fakt, že je člověk pozorován a ví o tom, ho automaticky vystavuje zvýšenému tlaku, kterému je nutno přizpůsobit své celkové vnitřní nastavení. Domnívám se například, že před představením je mnohdy zcela správné mít malou trému. Pokud by ji člověk neměl vůbec, znamená to, že mu na představení nezáleží, či si je sám sebou tak nezdravě jistý, že jeho projev pak ztrácí jakékoli vnitřní pnutí, stává se čistě technickým a nezajímavým. Příliš velká tréma však může herce zcela paralyzovat a vést naopak k obecnému nežádoucímu přepětí, jež může vést k silnému vnitřnímu prožitku u herce, zřídka kdy však u diváka. Proto je třeba stres přijmout a soustavně se s ním učit pracovat.

2.2. Cid

V předchozích odstavcích jsem popisoval, jak může stres, přirozeně spojený s výkonem hereckého povolání, pomáhat zjitřit naše jevištní vnímání a zacílit vzniklé soustředění žádoucím směrem. Zároveň zde však také varuji před přílišným přepětím vyvolané stresem, kde je soustředění herce sice extrémní, ale autenticita se naopak ztrácí. „Po zlém“ jsem na to přišel ve druhém ročníku.

Ještě před začátkem zimního semestru jsme dostali mailem zadání od hereckých pedagogů. Kromě toho, že jsme si měli všichni zakoupit a přečíst *Cida* od Pierre Corneille, nám bylo uloženo vyrobit si na první hodinu kostým pro naši postavu, ve kterém následně ostatním předvedeme pasáž, kterou jsme si ze *Cida*

¹ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 54.

předem vybrali. Kluci budou Cidové, dívky Chimeny. Je zvláštní, že zatímco u přijímaček nás brzdila častá komplikovanost zadání a připomínek, zde nás naopak paralyzovala naprostá volnost zpracování, jelikož najednou jsme neměli nic konkrétního, od čeho se odpíchnout. A tak jsem se naučil, že i naprostá volnost v tvorbě a přípravě může být překážkou, se kterou je třeba naučit se popasovat.

Ačkoli jsme byli vskutku malý ročník, škála od naprosté poctivosti až po bezbřehý nihilismus při výrobě kostýmu byla u nás osmi zastoupena v celém spektru. Oproti mně, s dřevěným mečem a v křížáckém hávu spíchnutým z prostěradla, ve kterém bych se popravdě hodil spíš na maškarní v nějakém domě mládeže, jeden spolužák zadání vyřešil tak, že do pytle na odpadky udělal díru a provlékl jí hlavu. Samotná hodina pak proběhla s notnými porodními bolestmi a naše přednesy měly v lepším případě kolísavou kvalitu.

Pedagogové se nám rozhodli dát do příští hodiny druhou šanci. Za dva dny jsme měli přijít s novou naučenou pasáží, a – především – v novém kostýmu. Návrh nebyl v ročníku, možná nepřekvapivě, přijat kdovíjak vlídně. Na šatně si spolužáci zoufali, že nejen že musíme v relativně krátkém čase zvládnout nový špalek v alexandrinském verši, ale i vyrobit zcela nový kostým, přičemž manuální zručnost velké části z nás nebyla zrovna valná. Po zikkuratu vzdoru, naštvaní a neochoty přizpůsobit se zadání jsme ve skupince čtyř kluků vystoupali až do místa, kde jeden z nás navrhl, abychom na příští hodinu přišli (kromě bot) úplně nazí. „Je to zcela nový kostým? Je, čili zadání splníme,“ obhajoval svou neprůstřelnou logiku. Shodli jsme se, že půjdeme-li do toho všichni čtyři jednotně, nebude důvod ke studu, naopak, připadalo nám to drze odvážné. A nejvíc nás zajímalo, jak bude vedení reagovat.

Po prvotním překvapení naše pedagogická dvojice naši hru pochopila a k našemu překvapení na ni velmi obratně přistoupila. Plnili jsme tytéž rozehrívací úkoly jako na předchozí hodině, jenomže nazí. Tradičně uvážlivější děvčata pocházela po místnosti v šustivých kostýmech, kluci pouze v polobotkách. Po několika minutách si paní Šiktancová vzala slovo a nechala nás posedat ke stěnám, přičemž uprostřed měl zůstat stát vždy jen jeden a na připraveném piedestalu odříkat monolog, který si připravil. Ač těm, co přišli na Adama, bylo v učebně logicky zima, při projevech svých kolegů jsem si všímal, jak se jim hned při prvních slovech orosilo čelo. Nebylo divu. Kromě toho, že na naše nahá těla zářila připravená divadelní „pětistovka“, zadržovaný smích ze strany ženského osazenstva nás ubezpečoval

v tom, že jsme byli prohlédnuti a že náš „experiment“ všichni správně identifikovali jako nepříliš rafinovanou provokaci.

Přesto – či možná právě proto – byl projev každého z kluků čímsi zvláštní; jednoduše uchvacoval. Extrémní podmínky, do kterých jsme se neuváženě navezli, nám zabraňovaly mechanicky odříkávat text. Každý jej odříkával s napětím a velkým soustředěním, kontrast mezi vznosným veršem a naší nevznosnou, odhalenou nahotou, působil neobyčejně silně. O to větší zklamání pro mě bylo, když se ke mně při následném rozboru obrátil pan Hlavica a řekl, že jediný, kdo text říkal úplně stejně jako minule, jsem byl já. Neříkal to jako výčitku, nebyl jsem kárán. Měl jsem se pouze zamyslet, proč měly tyto extrémní podmínky na můj přednes opačný, či spíše žádný efekt.

Byl to pro mne velké varování a zároveň poučení, potvrdilo se totiž, že zvýšený stres nemusí nutně vést k autentičtějšímu prožitku, a pokud ano, děje se tak u herce, ale málokdy u diváka. Rekapituloval jsem si pak doma svůj výkon a shledal jsem, že má chuť překonat stud a „zvládnout“ bizarní situaci s přehledem mi oproti očekávání znemožnila propůjčit se textu postavy naplno; působil jsem na učebně proto, jako bych Cida odříkával oblečený a bez jakéhokoli výraznějšího prožitku. Zatímco ostatním se pod tlakem okolností dařilo přijít na něco nového, já jsem se stáhnul do polohy, kterou jsem měl již „ohmatanou“, a proto jsem těžko mohl překvapit čímkoli inovativním.

Ač se mi tedy podařilo prokázat, že stres může být velice účinným pomocníkem v jitření mysli a důležitým aspektem tvůrčího rozpoložení, je zároveň z naší strany zapotřebí neustálé kázně a snahy ovládnout tento faktor tak, aby byl pro naši práci pokaždé výhodný. Proto se v následující části chci mimo jiné rozepsat o nesmírné důležitosti herecké **disciplíny**.

3. Disciplína

S prvním ročníkem na DAMU má téměř každý spojené jisté zklamání ze zjištění, že vlastně nic neumí. Většina přijatých uchazečů pochází z rozličných prostředí, ve kterých však byli často tím či oním způsobem vůdčí. Zde jsou najednou postaveni před situací, ve které si musí v úzkém kolektivu podobně ambiciózních lidí znova najít své místo a uzpůsobit se své roli v kolektivu; v jistém smyslu se jedná o další zatěžkávací zkoušku.

A tak kromě toho, že se celý první ročník učíte koexistovat s vaším nejbližším okolím, nabádají vás zároveň pedagogové, abyste přehodnotili vše, co víte o mluvě, přednesu, gestikulaci nebo dokonce chůzi. Při četbě Stanislavského herecké metody jsem si mnohokrát vzpomněl na naše rozpačité začátky, kdy jsme se na učebně znova pracně učili chodit, sedět, stát, kdy jsme jeden na druhém objevovali nejrůznější odchylky, zvláštnůstky a nedostatky.

Podle pedagogů bylo životně důležité, a já jim tímto dávám za pravdu, abychom co nejdříve pochopili nezbytnost ovládnutí našeho **tělesného instrumentu**. Tento termín není v divadelní terminologii nový a těžko si umím představit nějaký výstižnější. Neobstojíme zde však s pouhým označením těla jako nástroj. Je-li tělo nástrojem, pak je nástrojem neobyčejně inteligentním, jež si mnohdy nepřeje být ovládán, ale chce nám být partnerem. Dává herci podnětné impulsy, které, jsou-li potlačeny, povedou ve výsledku k okleštěnému, instrumentálnímu projevu. Pro herce je tělo, co pro vojáka puška, je to nástroj nejvyšší důležitosti, který potřebuje naprosto ke všemu, a čím dřív nad ním získá co největší kontrolu, tím dřív se může v práci posunout dál.

A tak jsme čtyřikrát do týdne v osmou hodinu ranní vbíhali na taneční sál, kde nás docent Pacek podroboval lety osvědčeným prváckým drilem. Účel těchto hodin se zdál jasný, trénink nás měl protáhnout, aktivizovat a zocelit. Z osmi velmi různě pohybově nadaných individuí, pro která byl donedávna hlavní zdroj pohybu středoškolský tělocvik, měl vytvořit jednolitou jednotku zdravých, aktivních cvičenců, připravených v každém okamžiku vrhnout možnosti svého tělesného instrumentu tam, kde to bude situace či divák vyžadovat.

Věděl jsem, že jestli jsem v nějakém předmětu před ostatními, tady to rozhodně nebude. Snažil jsem se na hodinách, seč jsem mohl, ale mé tělo, nevyklé pohybu, mě neustále prozrazovalo. Převážnou část semestru na mě pan docent křičel a málokdo by se mu mohl divit, ale skutečně alarmující bylo až to, když si nás

po jedné hodině tréninku pozval všechny do kabinetu a mluvil naopak velmi klidně a tiše.

„Jde o to, že klauzury se, jak víte, blíží,“ začal tlumeně, jakoby věděl, že věc, která bude následovat, bude pro nás všechny hodně nepříjemná. „Já nutně potřebuju,“ pokračoval, „aby neproběhly tím stylem, že sedm lidí tančí choreografii a vedle nich se o něco snaží Adam Langer.“

Můj úkol byl jasný. V žádném případě jsem neprošel peklem přijímaček, abych hned v prvním semestru pokazil práci svým kolegům. Bylo třeba si přiznat, že čtyři hodiny týdně nestačí, a že musím podstatnou měrou reorganizovat svůj volný čas, ačkoliv ho už i tak v prvním ročníku nebylo mnoho. Měl jsem to štěstí, že spolužáci, kteří tanec zvládali lépe, se ochotně uvolili mi pomoci, a tak už jen stačilo přenastavit svou hlavu na režim, který jsem si právě pod vlivem paní Smilkové pojmenoval jako „vojenský“. Jestliže v něčem o padesát procent zaostávám, musím o dalších dvě stě přidat, aby byl výsledek uspokojivý, či aby přinejmenším diváka nedráždil.

Jakmile jsem na tento režim vnitřně přistoupil, budíky o půl sedmé už mě devastovaly o poznání méně. Naučil jsem se spatřovat smysl v **pevné disciplíně**, která po nás byla vyžadována; po každé hodině jsem cítil hrdé uspokojení, že ze všech sil pracuji na něčem, co se mi bude v budoucnu velmi hodit. Energie, kterou jsem nechával na tanečním sále, se mi v následujících hodinách vracela násobně. I proto jsem ale možná nedokázal pochopit, když se u některých spolužáků stejný efekt nedostavoval, ba dokonce u nich postupem času začala aktivita klesat a neomluvené absence přibývat. Neuměl jsem si vysvětlit, proč by někdo chtěl jet na dluh ve věci, která je do našeho příštího profesního života stejně podstatná, jako správná výslovnost. Jestli jsem já, pohybový antitalent, uměl zatnout zuby a dotáhnout se na úroveň průměru, byť s notným úsilím, neviděl jsem důvod, proč tak nečiní ti, kteří byli naopak vším potřebným vybavení od přírody.

Až mnohem později mi došlo, jak fundamentální byl tento dril nejen v uvyknutí na pevný denní řád, tolik důležitý pro každého svědomitého umělce, ale i v pochopení obecného smyslu disciplíny v divadelním prostředí. Neboť bez řádu divadlo dělat nejde a přirovnání k armádě mi zde opět nepřipadá příliš daleko od skutečnosti.

„Lidé nedovedou využívat fyzického aparátu, který jim příroda dala, nedovedou ho rozvíjet ani udržovat v pořádku. Ochablé svaly, pokřivené tělo, nevyvíčený dech, to všechno je v našem životě běžné. Mnohé nedostatky by se dalo odstranit, jenže lidé té možnosti většinou nevyužívají. Na své fyzické defekty si zvykli, připadají jim

*normální. Nedostatky, kterých si v životě nevšimnete, jsou na jevišti naráz nesnesitelné. Herec je tu jako pod zvětšovací sklem. Tělo, které se takovému pohledu vystavuje, by mělo být zdravé a krásné, jeho pohyby tvárné a ladné.*²

Tyto hodiny mě naučily, jak důležité je najít si každý den čas na uvědoměnou fyzickou aktivitu (chcete-li trénink), která tříbí naši schopnost pracovat s naším tělesným instrumentem a všemi jeho aspekty. Zároveň jsem se díky tomu naučil fungovat v pevném rozvrhu, který je v divadelním provozu nadevše důležitý, a sestavovat si podle něj čas na vlastní rozvíčku a hereckou hygienu, tolik nezbytnou ke svědomitému nazkoušení a hraní svěřené role. Neboť obyčejný stres, o kterém jsem pojednával na několika prvních odstavcích, lze ovládnout k prospěchu role jen tehdy, je-li naše příprava zevrubná a projev disciplinovaný. To je něco, co jsem jako nahý Cid nevěděl a neovládal, a proto mne přemíra stresu pokaždé vedla jiným směrem, přičemž výsledek měl pokaždé jinou, předem nezjistitelnou kvalitu. **Vnitřní disciplína a smysl pro řád** zabraňují tomu, abychom byly schopni pouze dvou extrémů, přičemž jednou budeme geniálně pravdiví a podruhé zoufale prázdní, tak, jak jsem popisoval na předchozích příkladech.

Mimoto mi až s odstupem času došlo, jak důležitý byl tento dril zejména první dva roky, kdy nás pánové Pacek a Pacht vybízeli k sestavám a cvikům tak komplikovaným, že jsme tehdy o jejich smyslu přinejmenším pochybovali. Panu docentovi se totiž nakonec skutečně podařilo, aby při klauzurách diváci sledovali sešrané těleso a ne sedm lidí a Adama Langera. Při mé pozdější práci mě právě tento problém potkával skoro nejčastěji – totiž jak existovat na jevišti nikoli jako Adam Langer, ale jako postava. Dostávám se tím k dalšímu úskalí, kterému se ve své práci chci věnovat, a to **individuální predispozice** (či indispozice) a jak s nimi při herecké práci nakládat. I zde mám v úmyslu demonstrovat, jak nám určité vrozené nevýhody a překážky mohou v tvorbě postavy pomoci, uchopíme-li je správně.

² LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 81.

4. Individuální predispozice

4.1. Raskolnikov

Možná i proto, že byl náš ročník tak malý, byly v něm jednotlivé typy tak výrazné. Avšak místo toho, aby nás dle našich **vrozených dispozic** vedení cíleně zařadilo do kategorií, které našemu zevnějšku a hlasovému fondu nejlépe odpovídaly (milovník, hromotluk apod.), snažilo se naše spektrum poloh rozšiřovat, abychom si toho během studií vyzkoušeli co nejvíc a nebyli jen herci „škatulkovými“. Během oněch čtyři let jsme vystřídali širokou škálu žánrů a postav, abychom do budoucího provozu vstupovali co nejlépe vybaveni; aby nás zcela zaskočilo jen minimum věcí.

A tak se velmi brzy začalo ukazovat něco, co v podstatě souvisí s oním okřídleným zjištěním, že vlastně „neumíme nic“. Ve všech polohách byl můj vnější projev zoufale stejný. Na jeviště nevcházel Cid nebo Švanda Dudák, vcházel na ně Adam Langer, jen pokaždé v jiném kostýmu. Tu se ukázalo, jak důležitý byl právě onen počáteční dril, kterému se nám dostávalo na tanečním sále a na který jsme spíš nadávali, než abychom chápali jeho smysl. Jakmile totiž paní Šiktancová v polovině mého monologu zavelela, abych jeho zbytek odvyprávěl ve stojce, zareagoval jsem pohotově a zadání bez přemýšlení splnil. Pochvalovala si pak, že můj přednes měl náhle úplně jinou kvalitu, a zdůraznila, že své zažité nastavení tělesného aparátu budu muset tímto způsobem „rozbít“. Poloha, ve které se jako herec cítím bezpečně, je pro diváka totiž málokdy poutavá, zvláště pak u těch herců, kteří mají stejně jako já tendenci „malovat slovy“, za což mě napomínala už řada režisérů.

Můj zevnějšek je v mnoha ohledech výrazný a podle toho s ním bylo nutno pracovat. Nohy mám příliš dlouhé a poněkud křivé, rysy tváře mám výrazné, ale až příliš ostré, při emotivním projevu mám neodbytnou tendenci divoce gestikulovat pravou rukou; držení těla se mi od začátku studií zlepšilo, ale stále se mnohokrát přistihnu, že mám sklon hrbit se. Krásně se to pozoruje například na momentkách, kdy člověk v danou chvíli netuší, že je fotografován.

Všechny tyto indispozice jsem musel určitým způsobem ovládnout, abych je přiměl pracovat ku prospěchu tvorby. Jedná se o další příklad, na kterém chci demonstrovat, jak moc můžou prvotní obtíže herci pomoci v budování role. Jelikož jsme byli v prvním ročníku pod příslovným drobnohledem a měli jsme čas studovat, co je pro nás a naše tělo „v civilu“ typické, věděli jsme nyní, odkud začít. Každá

postava, kterou tvořím, se nejprve musí zbavit všeho, co je typické pro Adama mimo jeviště. Byla by chyba chtít potlačit sebe úplně, neboť bez našeho osobního a jedinečného vkladu by postavy byly jen prázdné skořápky, je však třeba dát si pozor na to, aby se prvky našeho civilu dostávaly na jeviště, aniž bychom nad nimi měli kontrolu. Trošku teď v čase přeskočím, když si vzpomenu na jednu z prvních prostorových zkoušek Zločinu a trestu v Komorní scéně Aréna. Raskolnikov sedí naproti Porfirije Petroviče, jedná se o jejich první dialog, kdy Rodion Romanovič zjišťuje, kolik toho vyšetřovatel již ví. Prozradily mne, už téměř tradičně, moje sáhodlouhé nohy. „Takhle Raskolnikov určitě neseď,“ upozornil mě režisér, čímž v tu chvíli narážel na můj suverénní posed s překříženými nohama, tolik typický právě pro můj habituální, tedy nescénický, bezděčný projev.

A jakmile se nám díky svědomitému sebezpozorování daří odhalit naše osobní specifika a vady (a dovedeme je dle potřeb svěřené role redukovat či zdůrazňovat), dostáváme se k další fázi, kde opět zúročíme to, jak nás učitelé pohybu rozebrali na kousky a zase poskládali dohromady.

„Mám dojem, že nás Torcov jako nějaký mechanik rozebral na jednotlivé kůstky, klouby a svaly, všecko pročistil a promazal a opět sestavil. Cítím se pohyblivější, obratnější a – výraznější.“³

Totíž jak jednotlivými prvky nejen že dokážeme postavu uzpůsobit tomu, jak chceme, aby působila, ale zároveň ji „oživit“ a vdechnout jí nový, hlubší rozměr, který ji určitým způsobem polidšťuje a přibližuje celkovému cíli dané hry. Zmínil jsem, jak mě trápily moje nohy, a právě ty jsem musel zcela ovládnout a přenastavit, abych Raskolnikovi propůjčil charakteristickou chůzi s nohama vytočenými dovnitř, která ho prozrazuje i ve chvílích, kdy zdánlivě jedná a mluví zcela suverénně.

Zůstanu-li u Zločinu a trestu, vybavuje se mi, jak na samotném začátku zkoušení, kdy jsme za sebou měli sotva tři prostorové zkoušky, jsme šli v pár lidech – včetně režiséra – po práci na pivo. Měl jsem hlad a poručil jsem si tehdy k pivu něco málo k večeři. Když jsem dojedl, sáhnul jsem do batohu pro vlhčené ubrousky, které sebou nosím pořád a používám je často. Při utírání rukou jsem si všiml, že mě režisér upřeně, a přece skrytě pozoruje. Rozhodl jsem se to nekomentovat a pokračoval jsem. Obsluha můj talíř odnesla a já jsem si poručil další pivo, ostatní mě napodobili. Teprve až potom, co jsme měli téměř dopito, mě režisér oslovil s tím, že můj rituál

³ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 38.

s otíráním rukou se zájmem pozoroval. Přiznal jsem se mu, že jsem si toho všiml, a on se jal vysvětlovat, co ho tolik zaujalo.

„Jsou lidé,“ naklonil se ke mně, „kteří se po jídle utrou do papírového ubrousku a hotovo. Někteří lidé použijí vlhčený ubrousek jeden, někteří dva. Ale ty jsi použil čtyři - nepřestal jsi, dokud jsi neměl ruce včetně meziprstních prostor úplně čisté, pak jsi použité ubrousky úhledně zasunul pod talíř a teprve potom sis zapálil cigaretu.“

„Dělám to tak vždycky,“ odtušil jsem.

„Takový malý rituál, co?“ zeptal se režisér. Přitakal jsem.

„Něco podobného bys měl najít i u Raskolnikova,“ pokračoval. „Něčím je ten člověk přece zajímavý, charakteristický. Něčím žije, něco dělá jen on a nikdo jiný. Třeba je také posedlý čistotou svých rukou, třeba si je neustále tře. Nebo se neustále škrábe na nose. Ty máš nehty upravené a pěstěné, on si je možná bez ustání okusuje,“ řekl a bezděky loupnul okem po kolegovi, který si ani neuvědomil, že právě na jeho zlovyk naráží, a kousal si nehty s bohorovným klidem dál. Jinými slovy mě režisér správně nabádal, abych neustále hledal, čím postavu oživit, ozvláštnit, avšak tak, aby to sloužilo našemu cíli. A zde může herec právě čerpat nejen ze svých predispozic a nedostatků, nýbrž je žádoucí, aby byl bez přestání otevřený celému svému okolí, aby pozoroval, napodoboval a bral si ze všeho právě ty prvky, které jsou v jeho momentální práci žádoucí.

4.2. Ztížená možnost soustředění

Právě tyto drobnůstky a jejich zakomponování do role vyžadují nejvíce disciplíny a sebekázně, hrozí totiž, že místo efektivních prostředků herec pro svou práci vyselektuje pouze ty efektní. Na vlastní kůži jsem se o tom přesvědčil ve třetím ročníku, kdy jsme finišovali *Ztíženou možnost soustředění* od Václava Havla. S rolí Humla jsem zápolil už dobré dva měsíce, klauzury byly za rohem a paní Šiktancová tehdy pozvala svou kolegyni Marii Štípkovou, aby se přišla podívat na takzvaný „průjezd“. Je nesmírné štěstí, že ji to napadlo, protože do té doby jsme se na učebně společně trápili v uzavřené skupince lidí, která nebyla nijak obměňována. A tak jsme sice hru nazkoušeli s velikým a opravdovým zanícením, chyběl nám nicméně nezaujatý pohled „shora“; podněty od někoho, kdo za sebou možná nemá dva měsíce soustředěné práce, ale lační po diváckém zážitku a především umí pojmenovat, co nám chybí či uniká.

Po „průjezdu“ jsme si všichni posedali do kroužku, vesměs jsme ze sebe měli dobrý pocit. A tak jsem se už asi podesáté přesvědčil, že osobní hercův prožitek je faktorem výsostně subjektivním a s diváckým prožitkem toho má častokrát společného jen málo. Marie Štípková začala napřed od vedlejších postav, přičemž zmiňovala především technikálie, různé přeřeky a nesrovnalosti na prostoru jednotlivých replik. Čím déle hleděla do poznámek, tím víc jsem se cítil, jakoby si Humla, představovaného mnou, záměrně nechávala až na samotný závěr. To bylo přinejmenším zlověstné, protože moje postava za celou stopáž hry nesleze z jeviště; bylo tedy nemyslitelné, že ostatní sem tam zaškobrtli a jediný Adam Langer hrál celou dobu jako bůh. Moje očekávání se potvrdilo ve chvíli, kdy Marie svoje poznámky zaklapla a zahleděla se na mě velmi vzrušeně.

Zmínil jsem, že v rámci práce s vlastními **fyzickými predispozicemi** hrál velkou roli můj obličej s ostře řezanými rysy, na kterém se i sebemenší změna mimiky projevovala velmi razantně. Něco, co jsem automaticky považoval za svou nezpochybnitelnou výhodu, jelikož mi na jevišti umožňovala velkou pružnost ve výrazu na relativně krátkém časovém prostoru, se proti mně obrátilo okamžitě, jakmile jsem povolil otěže své pozornosti.

„Koncem hry už jsem nevnímala nic kromě tvého obočí,“ začala Marie. S překvapením jsem zjišťoval, že v každé emočně vypjaté situaci, v každém řečnickém obratu, který je zacílen do pointy, si moje obočí dělá, co chce. To Marii zcela správně připadalo nemyslitelné a pochopitelně ji to iritovalo. „Další věc,“ pokračovala zapáleně. Zeptala se mě na telefonát, který Huml absolvuje asi v polovině příběhu. „Kdo ti podle tebe volal?“

Popravdě jsem odpověděl, že mám za to, že Humlovi volá tajná policie, v reálech hry tedy nejspíš Státní bezpečnost. „A nemyslíš, že bych na tobě něco podobného měla jako divák poznat?“ opáčila Marie, která byla s textem zevrubně obeznámena, takže věděla, co by divákovi uniknout v žádném případě nemělo. „Nepoznala jsem na tobě ani zbla. Místo toho vyrábíš humor obočím,“ ukončila svůj výčet.

Slovní spojení „vyrábět humor“ řálo do živého, protože pro mě nebylo nové. Poprvé jsem ho slyšel od pedagoga režie Juraje Deáka při práci na klauzurovém představení *Klíčovou dírkou* od Joeho Ortona. Ve scéně, kdy hlavní postavu přistihne manželka na kolenou, musí si mnou představovaný dr. Prentice ve zlomku sekundy vymyslet věrohodnou lež, aby zakryl své skutečné úmysly, totiž snahu schovat oblečení své sekretářky. Jelikož se jedná o komedii, z principu se mu to nemůže

povést, a tak zpanikaří a rozhodne se svou neobvyklou polohu vysvětlit tím, že se zrovna modlí. Z iniciativy režiséra Tomáše Loužného jsme se komický moment rozhodli akcentovat tím, že se Prentice skutečně začne klanět a huhlat namátkou slova, která mu připadají jako arabská. Když jsem se dostal už ke třetí části menu z nejbližšího stánku s gyrosem, zastavil pan Deák scénu a obrátil se na mě s oním devastujícím: „Vyrábíš humor. Ale vytratil se ti proces.“

Správně mě tehdy chtěl upozornit na to, že podobné excesy mohou fungovat jedině tehdy, bude-li zřetelné, jak k nim postava dospěla a kdy ji v reálném čase napadly. Za vším musí být vidět nějaký myšlenkový proces, je třeba přesně vymezit, kdy postava slova hledá a kdy je nachází. Jinak se budu pitvořit a šklebit čistě pro efekt, na což se dá dívat možná pár minut, ale po jejich uplynutí se divákovi nedá vyčítat chuť začít bučet nebo ze sálu odejít. A právě proto mě Marie Štípková vůbec nešetřila, když pár hodin před termínem klauzur zjistila, že nad minimálně jednou složkou svého tělesného projevu nemám zcela kontrolu.

Tato kritika mě zdrtila do té míry, že jsem musel na chvíli odejít a zavřít se na jedné z učeben v prvním patře, kterou zrovna nikdo nevyužíval. Sedl jsem si ke stěně a přemýšlel. Věděl jsem, že za pár hodin vejdemo na prkna a já proto musím zmobilizovat všechny zbývající síly, ale najednou jsem nevěděl, jak. Připadalo mi neuvěřitelné, že něco tak zásadního mi unikalo tak dlouho, v mých očích to vrhlo stín na celou moji dosavadní práci na Humlově postavě. Jak můžu něco takového změnit za pár hodin?

Nejspíš na mně bylo znát, jak se mnou kritika otrásla, protože paní Šiktancová si mě asi hodinu před začátkem vzala stranou. Odmítla situaci vidět stejně jako já, totiž že jsem se rázem vrátil na začátek. Uklidňovala mě, že všechno potřebné moje postava už má, jen musím umět ovládnout a zkrotit svůj zevnějšek tak, aby odpovídal záměrům svěřené postavy. „Byla to hořká pilulka,“ souhlasila se mnou paní Šiktancová, „ale lék ti přece nemusí chutnat.“

Těžko říct, jestli se mnou ve výsledku nejvíc hnula tahle věta, či Mariina kritika, či jsem se před výkonem nakonec dokázal zkoncentrovat a ovládnout. Nejspíš všechno z toho a kdo ví, v jakém vzájemném poměru. Faktem nicméně zůstává, že *Ztížená možnost soustředění* nakonec sklidila úspěch a ze strany pedagogického vedení jsem byl chválen, že se mi můj problém před lidmi podařilo dostat pod kontrolu. Má mluva, má gesta, mimika i dikce byla přesnější, lehčí, situace se dařilo gradovat a vést k pointě. Jinými slovy se pro mě jedná o další důkaz toho, jak něco, co herce zprvu paralyzuje a obtíží, dokáže mu pak v konečném výsledku v mnoha

ohledech pomoci; zklidnit jej, usměrnit jeho roztěkanou energii, navodit uvědomělé soustředění, bez něhož není uspokojivá jevištní práce myslitelná.

4.3. Ukáznění fyzických projevů pomocí disciplíny

Neodpustím si ještě jednu odbočku, která se opět váže k současnosti a je tedy z hlediska chronologie, kterou jsem si předsevzal, skokem do budoucna. Navíc dokazuje, že hercova práce nikdy nekončí, a to ani tehdy, když o svém problému v minulosti dozvěděl a již několikrát ho v různých rolích překonal. Jsem toho živoucím příkladem. Režisér André Hübner-Ochodlo, který s námi nazkoušel Dostojevského *Zločin a trest*, se s většinou z nás před samotným zahájením zkoušení neznal. I proto pravidelně docházel na ostatní představení z repertoáru, aby nás – především ty mladší – viděl v různých rolích a polohách. Některá představení viděl až čtyřikrát a měl tedy zároveň možnost porovnávat jednotlivé kusy v jejich časovém vývoji.

Po jedné repríze *Mandragory*, která se mi zdála obzvlášť vydařená, jsme byli smluveni ještě na malé individuální opáčko na zkušebně. André mě nemile překvapil tvrzením, že v minulé repríze jsem se mu líbil mnohem víc. „Jde možná čistě o můj subjektivní pocit,“ začal mě ihned uklidňovat. „Publiku ses moc líbil a to tě právem těší.“ Varoval mě však před tím, abych dával přílišný průchod své přirozené vnitřní touze „ukázat se“, která je zvláště pro mladé herce charakteristická a o které jsem zde poprvé mluvil ve spojitosti s přijímačkami.

Aniž bych chtěl svou roli v *Mandragoře* jakkoli marginalizovat, faktem zůstává, že sluha Syr není rolí zrovna textově náročnou a ve většině případů pouze „přihrává“ ostatním postavám, které na jevišti dostávají nesrovnatelně víc prostoru. Když jsem v Ostravě začínal, byl jsem na jevišti pochopitelně mnohem ukázněnější; jako bych se spíš snažil nepokazit výkon svých zkušenějších kolegů, než strhávat pozornost. Postupem času jsem se však zdárně „otrkal“ a uměl jsem si najít momenty, kdy se mi zdárně daří strhnout pozornost publika na sebe.

„Jakoby jsi měl pocit, že všechno musíš dohrávat natřikrát,“ vysvětloval mi André svou nedokonalou češtinou. Pochválil mě sice za mou práci s výrazem, ale vzápětí varoval před nadužíváním mimiky do té míry, že se z mého projevu vytrácí lehkost a hravost. Méně je častokrát více. Přišel jsem na to poprvé u *Ztížené možnosti soustředění* a znovuobjevení tohoto problému v profesionálním provozu mě utvrdilo v přesvědčení, jak důležité je svůj fyzický projev dostat pod kontrolu a nedovolit mu, aby naopak on vládnul mně. Nutno konstatovat, že tato připomínka mi

opět pomohla vrátit se do kolejí, ze kterých jsem na prvních reprízách pomyslně vyjížděl, a přestože jsem nyní do své role uměl zakomponovat veškeré zkušenosti nabyté častým reprízováním, uměl jsem si dát pozor, abych křečovitě nesóloval. Již po příští repríze mě André chválil, že jsem si jeho slova vzal očividně k srdci, což komičnosti mé postavy vůbec neuškodilo, ba naopak. Repliky se trefovaly v načasování i pointách tam, kam měly, bez zbytečného dohrávání reakcí a jiného balastu okolo.

5. DISK

5.1. Choroby mládí

Po této odbočce se v duchu opět vracím zpátky, a sice do poloviny třetího ročníku, kdy nastává jeden z nejdůležitějších zlomových bodů v životě adepta herectví. Na své uvedení do prostor DISKU si zřetelně pamatuje úplně každý, s kým jsem o tom mluvil, a to i po letech. Není divu. Je sice pravda, že samotné prostory studenti navštíví mnohokrát už od prvního ročníku (a mnoho z nich ještě předtím), nicméně onen pocit, se kterým vcházíte na prázdné jeviště s vědomím, že se od nyníška stává na rok a půl vaší výsostnou pracovní platformou, je do jisté míry neopakovatelný. Vzpomínám si, jak se tehdy sál měnil před mýma očima. Najednou jsem ho už nevnímal jen jako divák, jako pasivní pozorovatel, naopak; všímal jsem si každého detailu, všechno na jevišti i mimo něj jsem si musel osahat, v duchu jsem si představoval ty nejdivočejší scénické návrhy a jejich aplikace v prostoru. Jistě, že jsem se neubráníl ani blaženému pomyšlení na to, jaké to asi bude, až v oné scénografii budu stát já. A hrát jako o život.

„Dále jsem zpozoroval, že velkou brzdou tvořivých sil je skutečnost, že přítomnost obecnstva nutí herce myslet na jeviště, a to omezuje jeho vnitřní svobodu. Při tom u velkých herců vidíme, že jejich tvořivá inspirace vždycky souvisí s naprostým soustředěním pozornosti na jednání ve hře a že právě tehdy, kdy herec svou pozornost od diváků odpoutá, získává nad nimi zvláštní moc a trhuje je k aktivní účasti na umělecky vytvořeném životě. Proto musí herec umět svou pozornost usměrňovat a v případě potřeby libovolně omezovat okruh pozornosti a vytvářet tak veřejnou samotu.“⁴

Zároveň si vzpomínám, jak se u mě pochopitelná nedočkavost a neposedná touha ukázat na velkém prostoru vše, co jsme dva roky „nanečisto“ pilovali na učebnách, mísila s podivnou usebraností a obezřetností. Poprvé jako bych se skutečně uklidnil a dýchal zhluboka. Nadšení, které cítí každý herec, když DISKU dosáhne, u mne vystřídalo odhodlání dosáhnout všeho, co po mě bude režie vyžadovat. Zúročit zkušenosti, nasbírané za dosavadní nelehké roky, a veškeré vynaložené úsilí při překonávání překážek přetavit v precizní lehkost na jevišti. Jít přes úskalí k pravdivější tvorbě.

⁴ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 148.

Hned první „diskovka“ jakoby mi v tomto ohledu spadla do klína. Postava, kterou jsem v *Chorobách mládí* v nazkoušení Bány Maškové představoval, vyžadovala velkou úroveň sebekázně a soustředění. Ač je text Ferdinanda Brucknera sto let starý, režie se pro razantnější aktualizaci nerozhodla. Možná proto ve výsledku vycházela naprázdno vedlejší linka Freder a Alta, kteří společně prošli hrůzami zákopového pekla první světové války, které z dnešní kolektivní paměti už téměř vymizelo. Jinak se však do replik zasahovalo poskrovnu a s citem, protože téma mladých lidí, tragicky tápajících v hektické a do jisté míry dehumanizované moderní době, není ani dnes zdaleka vyčerpané.

Alt byl přesto výzvou, asi největším důvodem pro svůj věk. Jako jediná z ústřední sedmičky byla oproti ostatním postavám výrazně starší, dost možná i o deset let. Navíc je v hektickém soukolí velmi důležitým klidným prvkem a v řadě situací působí jako přirozený inhibitor konfliktu. Uklidňuje ostatní, krotí jejich bouře, ve vyhrocených situacích odvádí řeč k bezpečnějším tématům. Zároveň se jeho klid nedá chápat jako sklon k nihilismu či obecná apatie, která po prožitých traumatech často nastupuje a kterou jednoznačně trpí jeho protiklad Freder.

Jedna z postav hry o nás dvou říká: „*Jsou jako bratři, kteří se navzájem nepodobají.*“ Tato věta je dle mého názoru k pochopení Alta klíčová a teprve na kontrastu k Frederovi se mi dařilo nacházet onen hlavní úkol, který má moje postava mít neustále na zřeteli.

Nevyhnutelné duševní šrámy z nedobrovolného angažmá v zákopech zpracovali Freder a Alt z rozlišných důvodů každý jinak. Ač jsou oba přímými svědky bezútešného (a především zbytečného) válečného běsnění, Freder jakoby při pohledů do útrob člověka ztratil poslední iluze o morálce, ctnosti nebo dobru. Je přeživším, který po zániku všeho lidského nepřikládá těmto slovům pražádný význam. Baví se tancem na troskách zaniklého světa, protože jestli můžou šestnáctiletí lidé umírat po milionech za prázdné ideály, které jim nikdy nic neříkaly, tak je přece možné úplně všechno.

A tak až do závěrečného „duelu“ s Marií tančí Freder po scéně; boří, ničí, ryje hluboko do lidských ran; zabíjí. Je přímým opakem Alta, který se jako příslovečný polní medik snaží naopak uklidňovat, tišit bolest, látat kusy zmrzačeného lidství dohromady. Přesto, že vycházejí ze stejné zkušenosti a využívají stejný hrací prostor, Freder v něm opisuje elipsy, spirály a osmičky. Altův pohyb funguje z logiky věci na principu přímek. Jeho gestikulace je strohá a precizní, ve strojenosti jeho pohybů je stále cosi uniformovaného, skoro vojenského. Na rozdíl od rozvalujícího se

Fredera zabírá při sezení co nejméně prostoru, a není-li tomu tak, pak to má svůj jasný důvod.

Bylo cosi osvobozujícího na existenci v mantinelech role, která nepřipouští nic navíc. Veškeré Altovo jednání začalo být úsporné a přesné, jakmile jsem si jako herec uvědomil, co je cílem mé postavy. Ač se mi jako člověk nepodobá téměř v ničem, cítil jsem se v Altovi „jako doma“ právě díky tomu, jak dobře nás pedagogové předchozí roky vedli k vypěstování pevné **disciplíny**. Něco, s čím jsem díky své pohodlnosti a nepružnosti úporně zápolil dva roky, mi na „bojišti“ najednou umožnilo výkon odlehčit a zpřesnit, až mi v postavě bylo neskutečně příjemně.

Je dobré mít za sebou tuto zkušenost a moct se k ní ve vzpomínkách vracet například ve chvílích, kdy jsem opět postaven před úkol, ve kterém bych se z hlediska svého věku či zkušeností měl se svěřenou postavou pracně potýkat. A ona vojenská úspornost, se kterou jsem se svědomitě připravoval před každou reprízou a klidnil tak svůj zevnějšek i mysl, se stala mým šťastným standardem do budoucna, neboť každé představení podobnou organizovanou přípravu vyžaduje a podobné rituály mi před vstupem na jeviště znatelně pomáhají v koncentraci. Stojím si proto za tvrzením, že slova paní Smilkové o americkém vojákově jsou přesnější, než by se mi kdysi mohlo zdát.

5.2. Cizinec hledá byt

To mě přivádí hned k následující hře, uvedené naším ročníkem v DISKU, a to *Cizinec hledá byt* v nastudování Tomáše Loužného. Asi nemusím popisovat, jakou jsem měl radost, když mi Tomáš oznámil, že se mnou počítá do hlavní role. Současně mě však varoval, že půjde skutečně o práci na plný úvazek a nejen že budu muset být na úplně všech zkouškách, ale na každé zároveň působit jako silný hnací motor a neztrácet energii a chuť pracovat ani tehdy, bude-li mít zbytek kolektivu s něčím podobným potíže. Před samotným začátkem zkoušení jsem si právě na Tomášovu radu celý Hostovského román pozorně přečetl, abych měl hned od začátku představu, s jakými fragmenty příběhu se režisér rozhodl pracovat, které linky akcentuje a které naopak nechává upozadit.

Představíme-li si jeviště z ptačí perspektivy a zaznačíme-li do něj trasu, po které se v průběhu představení jednotlivé postavy pohybují, zjistíme mnohdy leccos překvapivého. Na tomto pomyslném plánu, který by v reálu ze všeho nejspíš připomínal hustý pletenec čar, je možno pozorovat, jaké algoritmy pohybu každá

postava volí, jak ovládá prostor, kam ustupuje do bezpečí a kdy naopak útočí a dobývá. Metafyzický rozdíl mezi Altem a Frederem jsem prve demonstroval na příkladu kontrastu přímek a elips, na tom, jak každá z obou postav do prostoru vchází a jak v něm existuje. U Marka by tento „bitevní plán“ měl ze všeho nejvíc podobu zamotaného klubka ve středu jeviště, zatímco dráhy ostatních figur by z všech stran mířily do středu jeviště jako pomyslné šípy do středu terče.

Marek je celou dobu v čisté defenzivě. Ač je podobně strohý a ukázněný jako Alt, jeho pohyb je mnohem méně obratný, je nemotorný a nešikovný, neustále nestíhá. Překážky zdolává se značnou námahou, ať už schody, nebo nezávazný „small-talk“ s hostitelkou. Tomáš se navíc rozhodl pro téměř „komiksovou“ variantu zpracování Markovy odyssey, kdy jsou jednotlivé obrazy od sebe odděleny jak přestavbou, tak světelnou změnou. Jednotlivé figury se ke všemu často dostávají do stylizované exprese, zatímco Marek by měl celou dobu působit co nejcivilněji a nejlidštěji.

Logicky jsme se také rozhodli postavu Marka zásadně omladit. To nebyla v jistém smyslu žádná novinka, podobnou úpravu vyžadovala celá řada postav, které jsem měl tu možnost za dobu svých studií ztvárňovat (Ivanov, dr. Prentice, Havlův Huml atd.). Skutečně nemělo příliš velký smysl, abych se na jevišti snažil kdovíjak realisticky ztvárnit člověka na samém konci svých sil, byla by ale chyba tvrdit, že i po této „aktualizaci“ si na mě dotyčná figura nenárokovala celou řadu úprav v mém tělesném projevu.

„Nepůsobíš jen mladě,“ řekl mi po jednom představení ve foyer Vladislav Georgiev, můj nynější kolega, vynikající herec a pán o několik desítek let zralejší a zkušenější. „Působíš velmi energickým, přímočarým dojmem.“ Tímto jednoduchým shrnutím mě až překvapil. Na druhou stranu tím nevědomky přesně pojmenoval stěžejní problém mojí přirozenosti, kterou bylo pro ztvárnění doktora Marka nutno dostat pod kontrolu. Nestačilo jen ukáznit a minimalizovat projevy mého civilního chování, které by autentičnost postavy rušily. Celý má strategie samotného využívání energie a pohybu v prostoru musela být zásadně revidována. Na zkouškách jsem se tímto nejednoduchým úkolem značně trápil, a i přes úpornou snahu jsem neměl pocit, že bych dělal valné pokroky.

Aby toho nebylo málo, dostal jsem se do potíží s bydlením. Podstatná část zkoušení probíhala totiž před samotným začátkem zimního semestru, a to v letních týdnech na chatě naší dramaturgyně. Po přesunu do Prahy mi však nebylo umožněno využívat koleje do začátku září, a tak jsem po zkouškách (které probíhaly

nejčastěji ve štvanické VILE) pokaždé mířil domů k některému z kolegů. Tento dobrodružný způsob zkoušení, který mne pokaždé zavál někam jinam (už vám nějaký režisér udělal vejce k snídani?), byl však pro všechny únavný a dlouhodobě neudržitelný. S radostí jsem proto přivítal nabídku mé spolužačky a dobré přítelkyně Martiny Šindelářové, která mi k užívání nabídla celý pokoj v jejich domě na Zahradním městě. Mělo jít o dva týdny, jen do začátku školního roku.

Vzhledem k provozu nebylo možno rekvizity nechávat přes víkend přímo ve Vile, a tak Tomáš rozhodl, že každý budeme zodpovědný za ty své. Ve většině případů šlo o podružnost, protože třeba Pepa Honzík celou dobu nezkoušel s ničím jiným, než je lahev piva. Na mě ale připadla povinnost postarat se o masivní, téměř lodní kufr, který k postavě Marka patří stejně neodmyslitelně, jako dlouhý nos k Cyranovi. A tak se stalo, že kromě všech svých věcí, které jsem sebou v Praze potřeboval a které jsem musel nadvakrát vměstnat do krosny a jedné středně velké sportovní tašky, jsem prašnými ulicemi hlavního města vláčel ještě bytelný, zbytečně velký a těžký kufr z doby, kdy kolečka ke kufrům zřejmě ještě nebyla vynalezena. Ono šedé monstrum, které jsem si kvůli jeho váze musel za každou zákrutou přehodit do druhé ruky, navíc při sebemenším pohybu v oblasti madla nepříjemně zaskřípalo, takže při chůzi vydával zvuky zhruba jako postel novomanželů při líbáncích.

Byl pozdní srpen a slunce pářilo jako nikdy. Záda jsem měl prosolená pod tíhou přečpané krosny, díky které jsem se div nepřevážil na stranu, a dlaně jsem měl od tašky a nenáviděného kufru už samý puchýř. Potil jsem se na celém těle a zhluboka oddychoval, a ač mi všechny instinkty hlásily, že si musím co nejdřív odpočinout, věděl jsem, že v nejbližším okolí prostě není kde. Kolem mne svištěla hlasitě troubící auta, nejbližší lavička byla kilometr ode mě a vyhýbat se chodcům na stísněném pražském chodníčku bylo čím dál těžší. Do několika lidí jsem vrazil a vysloužil si několik nadávek, ale i ti ostatní se na mě dívali, jako bych spadl z Marsu. Když jsem se viděl v odrazu v jedné z výloh, přestal jsem se tomu divit. Přesto jsem měl na všechno a na všechny strašný a bezmocný vztek. Zapadl jsem do metra úplně vyčerpaný a s vědomím, že mě pozoruje celý vagon, a že kdybych sám někoho takového v metru za normálních okolností uviděl, tak zírám úplně stejně a ťukám si na čelo, že s něčím takovým párátka jako já vůbec leze do metra. Tohle ale nebyly normální okolnosti, což jsem svému okolí neměl jak vysvětlit. Nemohl jsem začít vykládat, že studuju herectví, že zkoušíme Hostovského, že nemůžeme nechávat rekvizity v divadle, že se zrovna stěhuju a milion dalších okolností. Mohl

jsem se jen rezignovaně zhroutit na jednu ze sedaček, obskládat se svou bagáží a čekat, až hlásič oznámí příjezd do stanice Skalka.

Nejen že je to jedna z nejzastřenějších zastávek na celé trase A. Samotná cesta od ní k mému novému domovu na Zahradním městě měřila ještě něco přes kilometr a dobrá polovina vedla do kopce. A tak jsem poslední úsek cesty absolvoval asi s takovým pocitem, jako kdysi Hannibal svou šílenou pouť přes Alpy. Svalil jsem se na zápraží úplně vysílený, nenáviděný loďák žuchnul na zem vedle mé krosny. Hrábnul jsem pod rohožku, kde měla Martina nechat klíče, a ony tam skutečně byly. Sláva. Kdyby ne, asi už bych to nepřežil.

Když mi před očima přestaly tančit mžitky a já jsem se trochu sebral, odemknul jsem si a vešel do předsíně. Celý dům byl ztichlý a působil prázdně. Nikdo asi není doma, pomyslel jsem si a zrak mi vzápětí padnul na lístek, který to potvrzoval. Martina mi nechala moc milý vzkaz na uvítanou s různými instrukcemi, nejvíc mě ale potěšila věta, napsaná hned v záhlaví.

„Cizinec našel byt – nebo aspoň dočasné útočiště!“

Poprvé za ten šílený den jsem se smál od ucha k uchu. Najednou jsem skutečně byl oním cizincem ve velkém, hlučném městě, s obrovským kufrem přikovaným k paži, který nechce nic víc než jen usednout ke stolu v klidném pokoji. Navíc jsem až díky této eskapádě pochopil, jak nezbytný je kufr pro jevištní jazyk této postavy; ač jeho neoddělitelnou součástí, stává se současně břemenem, Marek je neschopen jej odložit, opustit, až nakonec zmírá pod jeho tíhou. Hned v úvodní scéně, kdy jednotlivé postavy přibíhají na jeviště v hrdinských pózách, se toto Tomáš Loužný rozhodl podtrhnout zrychleným obrazem. Marek nejprve drží kufr nad hlavou v siláckém postoji a s „americkým“ úsměvem, za který by se nemusela stydět leckterá reklama na zubní pastu. Jeho zavazadlo však těžkne a pod půl minutě čím dál tím usilovnějšího zápolení se pod ním Marek již nešikovně prohýbá a supí pod jeho vahou. Od té doby se až do konce představení veškeré Markovy siločáry vztahují primárně k jeho kufru spíš než k ostatním figurám. Kdykoli se něco postaví mezi Marka a jeho zavazadlo, stává se slabým, zranitelným a nervózním.

Na něco podobného bych přišel jen těžko, kdybych onomu kufru nedovolil, aby v mém životě hrál chvíli tu stejnou úlohu, jako v osudech Cizince v Hostovského románu. A stejně tak těžko bych hledal pocity, které mnou prostupovaly během mé kufrové odysey, kdybych si něčím podobným neprošel s vypětím vlastních sil. Byl jsem najednou Cizincem a chápal jsem každé jeho škobrtnutí, jeho třas, jeho únavu,

málomluvnost i vztek. Věci, které se Adamovi v běžném životě nedostávají, a pokud ano, tak jen zřídka.

Sotva jsem se ve svém provizorním bydlení stačil rozkoukat, už tu bylo pondělí a mě celá kufrová cesta o patnácti zastaveních čekala nanovo. Tentokrát už jsem sebou aspoň nevlácel i krosnu s věcmi, ale kufr jakoby od poslední ještě o něco ztěžknul a vrzal teď víc, než Petr Bajza na housle. Zpomalil mě na cestě na ranní zkoušku víc, než jsem předpokládal, a protože pozdní příchody nesnáším u sebe ještě víc než u ostatních, rozhodl jsem se vynechat snídani.

Na zkoušce se ve mně zračilo vše, co jsem na posledních několika řádcích popisoval. Mé odhodlání odvést dobrou práci bylo i nadále silné, ale únava, hlad a rozmrzelost se na mém výkonu začaly projevovat podivnou úsporností a uvolněnou mimikou. Ač jsem se snažil stát rovně, pořád jsem byl nějakým způsobem nakřivo. Vrcholem všeho bylo, když jsem začal zapomínat repliky, což se mi neděje nikdy a bylo to pro mě jasným signálem, že se se mnou něco děje. Po zkoušce jsem to režisérovi řekl a překvapilo mne, jak klidně mi odpovídá.

„Možná to pro tebe nebyl jednoduchý experiment,“ řekl Tomáš, „ale já jsem rád, že jsi ho podstoupil, protože tě to k Markovi přinejmenším přiblížilo. Už to není energický, podmanivý frajer, nesnaží se vypadat dobře ani nikoho zaujmout. Chce si jen sednout se svým kufrem někam do ticha a mít pokoj na práci.“ Musel jsem mu dát za pravdu, že čistě z podstaty mé povahy bych k vyvolání tohoto psychicko-fyzického stavu musel hrábnout opravdu hluboko. Tímto napůl dobrovolným cvičením, ač iritujícím a náročným, mi Tomáš pomohl přiblížit se postavě na rozmezí kratším, než je zkoušecí týden.

„A ještě v jedné věci tě to umravnilo, a to je moc dobře,“ pokračoval Tomáš. Je si prý vědom toho, že mnoho postav, se kterými se budu v průběhu děje muset potýkat, staví čistě jako postavy záporné. Stejně tak si je vědom náročnosti zkoušení v improvizovaných podmínkách, kdy hrajeme na prázdné scéně, potažmo mimo prostory DISKU, a mnoho věcí, které „vylezou“ na oči až se scénou, zvukem a světly, nám teď v průjezdech chybí a působí rozpačitě. Přes to všechno mi kladl na srdce, abych se vyvaroval něčeho, k čemu mám přirozený sklon, ač jsem si to poprvé uvědomil právě při zkoušení Cizince. Totiž tendence komentovat.

„Děláš to ve svém přirozeném projevu a ani o tom nevíš,“ řekl mi režisér. „Děláš to u vyprávění zážitků a historek, máš na to talent a každý tvůj vtíp má pointu. Ale je to něco, co jde úplně mimo postavu Marka a ty se toho nesmíš dopustit.“ Měl pravdu. Kolikrát jsem se po skončení scény mimoděk otočil do lidí a obličejem

„okomentoval“ uplynulé dění, nebo jsem zase v dialogích dával mimikou zbrkle najevo, kdy přijde pointa. Nebylo to zcela nepodobné tomu, na co jsem si onehdy musel dát zatraceně velký pozor u *Ztížené možnosti soustředění*. Nedá se zde upřít i podobnost s tím, před čím mě varoval (či spíš na co mě včas upozornil) v Ostravě André Hübner-Ochodlo u repríz *Mandragory*.

Jednalo se pro mě o další zásadní důkaz funkčnosti principu, o kterém jsem se o několik let později rozhodl psát diplomovou práci. Díky zásadnímu ztížení pracovních podmínek, kdy bylo nutné improvizovat, překonávat překážky a celkově opustit komfortní zónu toho, co mám naučené, ozkoušené, co zkrátka „funguje“, jsem se mohl postavě přiblížit jako nikdy předtím. Skutečně jsem tehdy poznal to, co pro herce znamená „vysvléknout“ se z vlastního rutinního já a „obout“ si zcela jinou postavu, což vedlo k neopakovatelné autentičnosti při každé repríze, kdy kvalita jednotlivých představení kolísala podstatně méně, než u předchozích titulů.

6. Otevřenost mysli

6.1. Doktor Marek

Není důvod zastírat, že představení *Cizinec hledá byt* pro mě bylo zlomové hned v několika ohledech a do budoucna mě ovlivnilo velmi silně, chci ale zmínit něco, co umím přesně pojmenovat právě až od té doby a zároveň se u mě jedná o jeden ze zásadních výchozích předpokladů k autentické a hodnotné herecké práci. A jak to tak u mě bývá, musím napřed něco pokazit, abych si uvědomil, jak se to dělá správně.

Ať už je Markův kufr pro představení sebedůležitější, jeho obsah zůstává divákovi neznámý (pominu-li jedno představení, kdy upadl tak nešikovně, že se otevřel). Jistě to může vyvolávat řadu otázek, na čem že to Marek vlastně pracuje a zda jí přiřkládá význam úměrný její důležitosti. Ta samotná postava si několikrát za hru stěžuje, že nechápe, proč se každý zajímá o jeho zevnějšek, minulost, zkrátka všechno kromě toho, co sám Marek pokládá za důležité.

„Já nejsem nic. Má práce je všechno. Bohužel to ubohé nic upoutává pozornost lidí. Má minulost, má národnost, mé chování, můj zevnějšek – jenom to vnější. Ubohé. Nešikovné.“

A tak se můžeme navždy dohadovat, jestli byla Markova práce skutečně tak významná, v důsledku je to však zoufale jedno. V zemi neomezených možností se mu dostane všeho, jen ne vytouženého klidu a osamění, a je hektickým soukolím několikamilionové metropole stržen do víru nepříznivých okolností, pod jejichž vlivem na konci dokonce umírá, dá se tedy pochopit, že značná část publika se s ním do určité ztotožní a bude s ním ve finále i soucítit.

Byla by však chyba označit Marka za veskrze pozitivního hrdinu, jehož práce ve výsledku nezazáří čistě kvůli nepřátelskosti prostředí, do kterého jej uvrhla válka. Jistě, některé postavy jsou v díle vyloženě nesympatické a není možno s nimi vyjít po dobrém. U řady dalších by však Marek snadno našel své vytoužené útočiště, kdyby jen na chvíli dokázal připustit, že existuje něco důležitějšího než jeho práce. Je to imigrant, který se na Ameriku bláhově dívá jako na ohromný švédský stůl, ze kterého si může vybírat jen to, co se mu líbí. Přijel sem, protože ví, že je-li možné někde uspět, je to tady, ale jakoby si neuvědomoval, že i americká svoboda má své zákonitosti a zvyklosti.

Marek má ve svém kufru dost možná plán na záchranu všech lidí, vždyť i několik pasáží v románu jemně naznačuje, že doktor jakýmsi způsobem komunikuje

s bytostí, jež nás převyšuje; dost možná jde skutečně o světce mezi lidmi. Ale v tom je právě to – Marek jako by se uzavřel do vlastního světa, kde je jen on a jeho práce. Nemusí snášet zvědavé dotazy sousedů, pozvání na pro něj nudné večírky, buzeraci ze strany autorit a úřadů. Je to jeho svět, ale není to svět lidí. Je to mesiáš, který svůj lid nepochopil, a sám nepochopen umírá. Sám Marek je tedy vlastně sporadická oběť - je totiž sám z velké části vinen neúspěchem vlastní práce.

Je to příběh se silným, ač nejednoznačným poselstvím, a paralel si v tom může každý najít mnoho. Chtěl bych se tady ale rozepsat o jedné konkrétní a poukázat jejím prostřednictvím na důležitost něčeho, co pro potřeby této práce nazývám jako **otevřené myšlení**. Jednak dost dobře nemůžu víc podtrhnout její důležitost a zároveň podvědomě cítím, že právě zde vězí můj největší dluh.

Nebudu znovu vyjmenovávat všechno, co jsme museli první dva roky studií absolvovat. Důležité je, že cílem bylo nejen nás zocelit a připravit na práci v provozu, ale i probudit náš zájem. Povzbudit nás ve vlastním bádání a hledání tam, kde cítíme svůj potenciál, a dotahovat tím své četné rezervy. Nejen že dvacetiletá mysl má k mysli kompletní daleko a obsahuje četná bílá místa. V každém vyučovaném předmětu, od dějin hudby až po herecký seminář, jsme byli obeznamováni se samotnými kořeny poznání v dotyčném oboru. Jen tak jsme mohli pochopit, čemu nás učí dnes.

Stejně jako z matematiky, oné prazákladní funkce, na jejímž algoritmu se rozpíná celý námi pozorovaný vesmír, vyvěrá fyzika a chemie, což jsou v podstatě vědy o veškeré hmotě a jejím chování, tak není ani umění svébytnou studnicí poznání, naopak. Je stejně spjato a propleteno s ostatními vědami, řemesly či historickými událostmi. Stejně jako je vynález kola nebo knihtisku byl logickým důsledkem několika souběžných jevů, či chcete-li, „náhod“, tak se i každé nové umělecké dílo opírá o realitu, ve které vzniká, vymezuje se k ní či se jí nechává inspirovat.

Na střední škole mě zaujala jedna citace. „Nelze nekomunikovat,“ stálo v knize. Jde v podstatě o jednoduchou věc a šlo jen o to, abych si ji uměl správně zařadit. Jakmile jsou si hypotetičtí dva lidé souběžně vědomi existence toho druhého (nejčastěji vizuálním kontaktem, tedy tím, že se navzájem spatří), nepřetržitě spolu od té chvíle komunikují, ať už chtějí, nebo ne. Kdyby například stáli tito dva pomyslní lidé na dvou ostrovech oddělených vodou na dohled od sebe, jakýkoli projev jednoho se stává zprávou tomu druhému, jakkoli může být tato zpráva neúmyslná a bezděčná. Například pokud jeden z nich zamává, ve všech kulturách to znamená

pozdrav; tedy něco jako „zdravím tě, vím o tobě, nechci ti ublížit“. Opět se jedná o přirozený gestický pozůstatek z přešlých tisíciletí, kdy zvednutou či nataženou pravicí dotyčný ukazoval, že v ní nedrží zbraň, čili že jeho úmysly nejsou nepřátelské. Pokud mu ten druhý na tento hypotetický pozdrav neodpoví, neznamená to ani zdaleka, že by tím odmítnul komunikovat. Naopak – vysílá zprávu právě tím, že na pozdrav odmítl zareagovat. Jakémukoli jednání (tedy i tehdy, když jednat odmítneme), pozorovatel přikládá význam a odvozuje od něj další vývoj a směřování situace. Celé to připomíná ještě jednu, stejně trefnou středoškolskou poučku, tentokrát ale ne z učebnice, nýbrž od spolužáka: „Když ti neodepíše, je to taky zpráva.“ Chybějící místo si lidský mozek vždycky doplní, funguje tak ze svojí podstaty.

Umění stejnou měrou komunikuje s realitou, ve které vzniká, jinými slovy: i pokud je dílo převratné či nadčasové, bude tak vnímáno vždy z pohledu historické doby či okolností, za kterých vznikalo. Člověk těžko pochopí Da Vinciho genialitu, nedívá-li se na jeho nákresy optikou tehdejší doby. Jeho zobrazování skutečnosti a techniky k tomu využívané předběhly svou dobu o několik století, ač by nás těžko ohromily dnes. „Žádný génius z nebe nespádl,“ říkal nám jednou profesor Vladimír Franz, a hned doplnil: „A každý z těch géníů stojí někomu na ramenou.“

A tak zatímco jsem na střední škole například celý dadaismus odsoudil jako samoučelný a přežitý paskvil s nulovou originální koncepcí, po obeznámení se s alespoň základními okolnostmi jeho počátků jsem musel svůj názor zásadně přehodnotit. Každá generace se vymezuje vůči té předchozí. Tato všudypřítomná provázanost je patrná všude, v historii, politice, módě, literatuře či hereckých školách, a zavírat oči před jakoukoli složkou našeho světa by tedy byla jednoznačná chyba, která se časem nevyhnutelně projeví.

„Dramatické umění je umění kolektivní, a proto herec, ať jakkoli talentovaný, nebude schopen plně využít své improvizální schopnosti, když se bude od svých partnerů izolovat.“⁵

Stojím si i proto za tím, že i věci nepříjemné, na první pohled nezajímavé nebo náročné, jsou důležitou stránkou našeho poznání, mnohdy důležitější, než to, co naopak „hltáme“ a co nás nenutí se přizpůsobovat, hledat a nacházet nové věci, od kterých se můžeme nadále učit, inspirovat a osvěžit se ve svém úsilí, neboť lidská

⁵ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4., str. 162.

mysl má tu nádhernou vlastnost, že expandovat může teoreticky do nekonečna, ale jen velmi pomalu se smrskává.

A stejně jako jsem doktora Marka napůl odsoudil za jeho neschopnost (či spíš za jeho nedostatek snahy) pochopit svět lidí a přizpůsobit se mu, musím si nyní zamést před svým příslovečným prahem. Protože stejně jako jsem Markovi vyčítal jeho **nedostatek otevřenosti**, se kterým se chce poprat až ve chvíli, kdy je už na všechno pozdě, i já jsem mnoho příležitostí na studiích nevyužil. Člověk se mockrát dívá zpátky s trpkým vědomím, že s nynějšími zkušenostmi by tenkrát jednal v mnoha ohledech jinak. Připomíná to mizerného hostitele, který znovuzíská dobrou náladu až ve chvíli, kdy už je osazenstvo unavené a rozchází se domů. Jistě, přihlédneme-li ke značné časové i psychické náročnosti studií na DAMU a připustíme-li značnou míru mladické nerozváženosti, je asi zbytečné si něco zpětně vyčítat. Ostatně, to je zbytečné vždycky, z chyb je třeba se učit a série chyb není nic jiného než to, co nazýváme zkušenostmi.

Přesto jsem hlavní město opouštěl s pocitem, že jsem ho vlastně veskrze nepoznal; že jsem se o divadelní život začal skutečně poctivě zajímat až ke konci studií a do té doby jsem si zbytečně mockrát bránil svůj pohodlný píseček, svých pár hodin denně, kam nikoho nepustím. Nedá se ani říct, že by mi tato „časová hygiena“ pomáhala v lepší životosprávě nebo rozvržení času na studia. Co se týče rozložení času, byl jsem tak typický vysokoškolák, až je to k pláči. Spal jsem málo, pil hodně, a i když jsem se často dlouho do noci bavil vášnivými debatami, spíš jsem mluvil sám, než že bych ke slovu pouštěl ty druhé.

Jednak jsem málokdy přikládal odpovědi takovou důležitost, jako svým vlastním tvrzením, jednak jsem se – a to je potřeba přiznat – považoval za natolik inteligentního, že můj nevyrovnaný zájem o okolní svět jsem si mockrát vysvětloval jeho fádností společně se svou vlastní výjimečností. Jenže nejen že přesvědčení o vlastní jedinečnosti člověka od ostatních izoluje a odnáší ho pryč od reality, ale dokonce i samotná inteligence není sama o sobě žádnou ctností. Vezměme si příklad z jiné klauzurové práce, kdy jsme s Tomášem Loužným nazkoušeli titul *Nevinní jsou nevinní* od Tomáše Rychetského.

6.2. Pouštní Liška

Jedná se o dramatickou prvotinu tohoto autora, který od napsání *Nevinných* již nikdy pro divadlo nepsal. Zajímavé bylo i zkušební se starším Michalem Luriem, který v té

době studia již ukončoval a kterého Tomáš Loužný přizval ke spolupráci. S Michalem jsme ztvárňovali nerozlučnou dvojici dvacátníků, kteří proplouvají životem jako nekonečným karnevalem; parazitují na dívkách, jimiž jsou obletováni, štítí se práce či dodržování jakéhokoli harmonogramu, málokdy chodí ven, a když, tak jen proto, aby se přesunuli na byt jiné dívky, který pak většinou celé měsíce pozvolna soustavně demolují, než se přesunou dál. Jejich „partnerky“ se různí – od zcela naivních zlomených dušiček bez špetky sebevědomí až po silné a vyvržené mladé ženy – oba výtečníci je však nakonec stejně vždy bezchybně zmanipulují a dostanou přesně tam, kam potřebují. Málokdy se přitom musejí uchýlit k nátlaku či přímo k násilí.

Je vlastně záhadou, díky čemu ústřední dvojici jejich pletichy pokaždé vyjdou. Kromě toho, že jsou neuvěřitelně sehraní a neustále se bezchybně doplňují, jsou oba velmi inteligentní a především charismatičtí. Dokonce i divák se přistihne, že s nimi v některých obrazech vlastně soucítí, zvláště v komediálněji laděném začátku, kdy je jejich převaha nad slabými hysterkami úplná. Proč by se vlastně oni dva měli cítit špatně, nesahá-li jim jejich okolí ani po kotníky a jeho jediným zajímavým přínosem do života obou chlapců je jídlo, sex a ošacení?

Oba mladíci jsou navíc patologicky znudění, což s jejich inteligencí samozřejmě souvisí. Oba lační po nových podnětech, po něčem příjemném a vzrušujícím. Neustále se snaží vymyslet něco, co tu ještě nebylo, co ještě nezažili. Zpočátku to mnohokrát působí vtípně a svým způsobem roztomile, jako přestárlé děti, co si hrají na návštěvě. Postupem času se však začnou šrouby utahovat. V jedné z vyhraněnějších scén zapálí moje postava kočku, jen aby se něco dělo. Mezi desítky zlomených srdcí, které za sebou oba výrostci nevyhnutelně zanechávají, se nově řadí i dívka, která se po jejich rozchodu pokusila o sebevraždu. Jiná se zbavila svého dítěte.

„Chtěla se už někdy kvůli tobě holka zabít?“ ukázal na mě pan Deák, když jsme tuto scénu stavěli.

„Jo,“ odpověděl jsem bez přemýšlení popravdě. Pan Deák se chytnul za hlavu.

„Já nemyslím tebe! Myslím tvou postavu, sakra! Udělá to s ním něco?“

Když se Pouštní Liška (jak se hlavní postava jmenuje) dozvídá, jaké následky jeho činy mají, nemáve nad nimi rukou ihned. Je znát, že nad tím přemýšlí, na chvíli se zdá, že ho to i doopravdy zasáhlo. Příliš dlouho však jejich duo setrvalo v jakémsi emočně vegetativním stavu, kdy místo aby sebou nechávali přirozené lidské emoce – včetně těch nepříjemných – do hloubky prostoupit, vybírali si z nich jako z nějakého bufetu. Jednotlivé emoce pouze ochutnávali, a pokud se jim některá

nelíbila, vyseletovali ji jakožto nepotřebnou. A tak ve chvíli, kdy má Pouštní Liška první skutečný náběh na to, aby dal svůj život dohromady a přijal za své činy zodpovědnost, stáhne ho jeho nerozlučný kamarád zpátky do metaforické bažiny nihilismu a letargie. Jednak z toho důvodu, že nic jiného oba ani neznají, avšak předně proto, že kdyby ho Pouštní Liška opustil, nezůstane mu už nikdo.

A tak zůstává Liška se svým kumpánem, špičkují se navzájem šroubovanými přirovnáními, motají hlavy holkám a pořádají spanilé večírky plné zvrácené akce, ale čas jakoby jim už ubíhal jinak. Oba cítí únavu a úbytek sil, mívají delší kocoviny a občasné bolesti nabírají na síle. Kdysi nekonečný rejstřík jejich shovívavých kamarádek a přítelkyň tristně prořídil. Jednak už oběma táhne na třicet a uplynulých pár divokých let se na jejich vizáži nepodepsalo nejlíp, především jsou to ale jejich partnerky, které vyžrály a chtějí v životě jít dál. Ve chvíli, kdy by Liška chtěl začít něco budovat nebo tvořit, je už pozdě. Navíc neví, jak by měl začít, celý život jen rozbíjel a ničil - a byla to zábava - ale teď je mu třicet a je úplně sám. Má svého věčného kumpána, ale ten mu teď spíš než cokoli jiného jde na nervy a jejich průpovídky a fóry zní náhle zoufale prázdně a fádně. Leží vedle sebe na studené zemi v nevytopeném holobytě, dost možná umírají. Ani jeden z nich nevstane a nepůjde sehnat jídlo, možná v bláhové naději, že to za ně udělá ten druhý, nebo se prostě přece jen ještě něco stane. Něco. Cokoli.

Zatímco na začátku hry obdivujeme ostrovtip obou hlavních protagonistů a smějeme se jejich bystrým smečím, v mrazivém finále působí jejich humor suše a prázdně, jako setrvačný pohyb nějakého organismu, který již fakticky odumřel. Ač se oběma postavám nedá upřít prudká inteligence, ve výsledku oba s životem prohrávají. Z jejich pohledu totiž celou dobu nedával smysl ten náš. Oni nikdy nespatořovali smysl ve všech těch hemživých drobnostech, které nás dělají lidmi v procesu. Jezdit hromadnou dopravou, vystát frontu, docházet na osm do práce, vyzvedávat děti z kroužku, platit daně, v sobotu brát rodinu na brusle a v neděli na fotbal. Pouštní Liška by na DAMU nepřežil ani den. Uměl sice z nabízených příležitostí vysát maximum, avšak dlouhodobě nedokázal nic budovat. A ve chvíli, kdy tyto příležitosti začaly ubývat, neměl se najednou o co opřít.

Každý člověk roste tím, že zdolává překážky. Jestliže jsem prve napsal, že poznání mysl automaticky expanduje, pak i díky posouvání hranic svých možností rosteme jako osobnosti. Na příkladu s Pouštní Liškou jsem chtěl demonstrovat, jak zavádějící je klást rovnítko mezi inteligenci a vyzrálou osobnost, přesněji řečeno: inteligentní člověk nerovná se člověk chytrý. Mám za to, že nazveme-li člověka

„chytrým“, máme tím na mysli hned několik vlastností, které v sobě dané individuum spojuje, a inteligence je v tomto případě pouze jednou z nich.

7. Závěrečný semestr

7.1. Rozhovory s astronauty

Jestliže jsem na několika předchozích odstavcích zdůrazňoval důležitost otevřenosti herecké mysli, u třetí hry, kterou jsme v Disku uváděli, byla tato otevřenost zcela nezbytná. Pod vedením Zuzany Burianové jsme se opět spakovali a odjeli na chatu, abychom tam nazkoušeli tentokrát moderní německý titul, a to *Rozhovory s astronauty*, román z pera Felicie Zellerové, po textové stránce upravený do divadelní podoby. Ne že by tato verze byla na první pohled hratelnější než její románová předloha. Postavy často mluví jedna přes druhou, vstupují si navzájem do replik, některé pasáže jsou psány velkými písmeny, jiné zase malými, interpunkce si po většinu doby dělá, co chce. Spíše než o „pravděpodobné“ či realistické dialogy se zde autorka snaží o postihnutí roztěkanosti řetězce myšlení moderního člověka, vnitřní hlas mnohdy ostře kontrastuje s tím, co daná postava vzápětí říká.

Tato inscenace dávala prostor především dívkám v našem ročníku. Hlavní postavy jsou zde čtyři ženy a jejich au-pair pomocnice, přičemž každá z dívek postavy dle potřeby střídá. Tyto přerody jsou podtrženy rychlými převleky do křiklavých kostýmů s výraznými rozlišujícími prvky. Zatímco Tomáš Loužný v představení *Cizinec hledá byt* jistou „plakátovost“ některých postav využíval v rámci dokreslení kontrastu vůči naopak velmi civilnímu Markovi, zde je silnou expresí prodchnuto veškeré dění na scéně bez ohledu na to, kterou postavu zrovna sledujeme.

A přestože jsem *Rozhovory s astronauty* označil jako hru, ve které dostala každá z dívek velmi štědrý prostor, byl by omyl tvrdit, že pánskou část ročníku čekal úkol lehčí. Petr Jeřábek z nás sice jako jediný měl ten luxus, že zůstával stejnou postavou po celou dobu představení - odpadly mu tedy hektické, upoceně převleky v improvizovaném zákulisí. Na druhou stranu nejenže musel za jevištní lano viset drahnou dobu nad jevištěm a hrát u toho na trombón, ale jakmile ho technici začali spouštět k zemi, musel si také vypočítat přistání do nevelkého sprchového koutu na jevišti tak, aby se do něj vešel i s trombónem a pokud možno se u toho do lana nezamotat a neuškrtit. Výpočty, které pro kalkulování této scény proběhly, se s trochou nadsázky dají přirovnat k dálkovému navádění skutečných astronautů.

Já a Pepa Honzík jsme sice odnikud za nic neviseli (kromě jedné scény, kdy ano), připadnul nám však nelehký úkol hrát dvě malé dcery jedné z hlavních postav,

pětiletou Toni a asi desetiletou Leu. V některých scénách jsme se pak měnili i v kluky, já v šestiletého Petra a Pepa v sedmiletého Sudoku. Jestliže jsem se o přenastavení fyzického aparátu nejvíce rozepsal v souvislosti s Altem a Markem, pak zde musím mluvit o vysloveném rozbití našeho fyzika a jeho následné pracné rekonstrukci. Ač nám Zuzana Burianová dala do začátku perfektní inspirační zdroje v podobě různých videí ze všech zákoutí internetu, věrně evokovat pohybový vzorec dítěte byla práce na dlouhé týdny. Víc než kdy předtím tu bylo zapotřebí onoho otevřeného myšlení a schopnosti odpozorovávat. Ač se s těmito věcmi každý člověk rodí, nástup do školy a následná léta strávená v lavici nás nenávratně pokříví do té míry, že věci kdysi samozřejmé musíme pak v dospělosti pracně hledat.

„Indové učí, že je třeba umět ležet, jako umí ležet malé děti nebo zvířata. Usne-li na písku kočka nebo dítě, otiskne se v něm celé jejich tělo, zatímco u dospělého člověka se otisknout jenom lopatky a kříž. Zaviňuje to navyklé, chronické napětí v různých částech těla.“⁶

Režisérka mi tehdy doporučila, abych s dětmi v podobném věku (tedy šest až deset let) cíleně trávil volný čas, což se u třiaadvacetiletého kluka snáz řekne, než udělá. Mínila, že tím pádem získám spoustu materiálu pro budování své postavy. Naštěstí mi v tomto ohledu hodně pomohlo, že kousek za Prahou bydlí můj strýc, který ochotně souhlasil, že u nich můžu strávit pár dní. Je hrdým otcem mých tří sestřenic, přičemž té nejmladší byly tehdy čtyři roky a té nejstarší třináct. Po chvíli se přede mnou všechny tři přestaly stydět, jen každá trochu jindy. Všechny tři pro mě byly neskonale zajímavý studijní materiál. Protože jsou holky od sebe věkově vzdáleny docela pravidelně, měl jsem před sebou všechny „vývojová stadia“ jako na dlani. Navíc jsem mohl dobře odpozorovat, které projevy se s ohledem na věk mění jen drobně, které s věkem gradují a které naopak postupem času zcela vymizí.

„Došli až k plotu statku, kde chovali kachny, a Frejka Peška požádal, aby mu předvedl jejich chůzi. Pešek to zkoušel, ale podle Frejky to stále nebylo ono. Tak režisér svému herci poradil, aby si sundal boty a obul si levou botu na pravou nohu a pravou na levou. A nakonec ho ještě upozornil na kulhající káčátko, které se usilovně snažilo dohnat ostatní...takhle by měl chodit Pseudolus, řekl Frejka.“⁷

⁶ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 37.

⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7., s. 104.

A tak jsem i přes počáteční odpor ke zkoušení scén, kdy dva největší kluci v ročníku pobíhají jako ztřeštění po místnosti a snaží se trefit pohyb a projev šestiletého dítěte, v zadání Zuzany Burianové našel něco, co mě začalo motivovat a dráždit – najednou jsem se těšil, že si zase vyzkouším něco úplně nového, že to vlastně může být strašná sranda a že si tímto rozšířím své herecké portfolio. Ovšem kdybych sem napsal, že tato chuť a ochota udělat si za sebe srandu bylo to hlavní, co nám ve výsledku tyto dětské role pomohlo zvládnout, také by to byla jen polovina pravdy.

Především jsme zde totiž zúročili výcvik prodělaný u našich pohybových pedagogů, kteří nás naučili dokonale znát náš **tělesný instrument**, a umožnili nám tedy odpozorované prvky do našeho pohybového aparátu začlenit tak, aby byly srozumitelné, efektní a přesto zůstaly přirozené. Jinými slovy ovládnout míru stylizace tak, aby nerušila sdělení, které chceme divákům předat, protože kdybychom se s Pepou rozhodli ztvárňovat obě děvčata čistě realisticky, určitě by to představení nepomohlo. Nakonec bylo pro nás oba velké zadostiučinění, když jsme viděli, jak vřele publikum „naše děti“ přijalo.

7.2. Pan Biedermann a žháři

V poslední diskovce jsem pro změnu větší prostor dostal opět já. Pod vedením Báry Maškové, která s námi nazkoušela již *Choroby mládí*, jsme se tentokrát pustili do textu od Maxe Frische. Ač sám Švýcar, *Pana Biedermann a žháře* napsal autor pravděpodobně jako metaforu na události v poválečném Československu, vrcholící únorovým komunistickým pučem. Skici k této hře totiž najdeme i v jeho deníku z období 1946-49. Po reakci švýcarského obecnstva, které hru vesměs přijalo jako varování před komunismem, doplnil Frisch text pro německou premiéru ještě o epilóg, který pro změnu varoval před plíživým návratem nacismu. Ten však nakonec odstranil a ani v našem „diskovém“ zpracování ho nijak nevyužíváme.

Děj je vcelku prostý. Pan Biedermann, v originále popisovaný jako „maloměšťák“ - dnes bychom řekli spořádaný člověk středního stavu - poskytne přístřeší dvěma pobudům, ač ví, že v kraji řádí žháři. Navzdory jasným indiciím, které navíc postupem času nabývají na síle, nezasáhne dokonce ani tehdy, když mu jeho hosté zapálí dům. Spolu se svou manželkou pak umírá v plamenech na jeho spáleništi.

Text podrobila režisérka v součinnosti s dramaturgií několika aktualizacemi. Některé výrazivo jsme museli upravit dnešním podmínkám, a tak se postavy baví častěji o „elitách“ a „obyčejných lidech“, než o společenských třídách a stavech. Abychom se přiblížili současnému divákovi, pomohli jsme si i přenesením děje do „země české“, některé odkazy mířily do tuzemské politiky; písničku o huse a lišce jsme záměrně nahradili bezduchou odrhovačkou od Michala Davida. Přes to všechno jsme museli mít na zřeteli základní poselství hry, o tom, jak plíživě nastupuje zlo, když nikdo nesebere odvahu nebo vůli mu v tom zabránit.

Říká se, že pro to, aby zlo zvítězilo, postačí, když dobří lidé nebudou dělat nic. Tohle přirovnání by však děj *Pana Biedermanna* postihlo jen velmi zkratkově. Pan Biedermann v žádném případě dobro nepředstavuje, je to hrdina pramálo sympatický a do jisté míry si svou zkázu zaslouží. Je to do sebe zahleděný, panovačný egocentrik, který je však zároveň patologicky zbabělý a celkově postrádá jakékoli rysy vyspělého charakteru. Není schopen respektu. Plazí se před těmi, kteří nad ním mají moc, a naopak bezdůvodně šlape po těch, jež jsou mu okolnostmi podřízeni.

Jinými slovy přede mnou vyzval nový, velký úkol - a to vdechnout duši postavě, jež je sice bezcharakterní, ale nikoli bezduchá. Výrazná míra stylizace, tolik typická pro německou expresi, mě na mnoha místech zaváděla na míle daleko od hlavního, nosného úkolu hry – neustále jsem sám sebe přistihoval, jak se opět snažím „vyrábět humor“ v místech, která jsem předtím při čtení cítil jako silná nebo vtipná. Dostávalo se mi ze strany tvůrčího týmu četných varování, abych Biedermanna i přes námi zvolenou míru stylizace nechápal jako panáčka z komiksu. Aby Bohumil Biedermann i přes svou komičnost zůstal neustále člověkem.

Pokud Bára Mašková přirovnávala *Choroby mládí* k drobnokresbě tužkou, postavy *Pana Biedermanna* následně popsala jako kreslené tlustou černou lihovkou. „Ale jen v míře stylizace a jejího využití,“ kladla mi mnohokrát na srdce. „S tím se učíme pracovat a je to v pořádku. Ale pořád to musí být lidi!“

Měla pravdu. Dokud jsem Biedermannovi nevdechl nějaký vnitřní rozměr, či chcete-li duši, nemohl jsem od silné stylizace přestat sklouzávat k obyčejné šarži. V tomto nelehkém hledání mě podržel celý tvůrčí tým, příslovečný hřebík pro mě ale na hlavičku uhodil až pan rektor Hančil, který se na naše zkoušky chodil dívat často a naštěstí tedy dobře znal jeho vývoj. Líbil se mu jednou průjezd scény, ve které se jako Biedermann poprvé pokouším vyhodit oba pobudy ze svého domu. Zavolal si mě pak k sobě a pochválil mě, že teď poprvé skutečně viděl majitele domu, odhodlaného bránit vlastní pozemek před vetřelci. „Je jasné, že vám to nakonec

nemůže vyjít a oni vám ten barák nakonec podpálí," smál se pan rektor. „Ale to víme jen my, protože my jsme si tu hru přečetli. Divák neobeznámený s textem by něco takového tušit neměl a do poslední chvíle ho musí zajímat, jak to s vámi dopadne!“

Jeho slova mě povzbudila. Poděkoval jsem za připomínky a přiznal jsem se, že od poslední zkoušky jsem se snažil zapracovat na Biedermannově fyzickém projevu. S využitím některých poznatků z četby Stanislavského Metody herecké práce, kterou jsem v době zkoušení v Disku četl, jsem si pokoušel představit, jak bych na nezvané hosty reagoval já, být pánem vlastního domu.

„Otevření či zavření dveří je jistě banální, mechanický úkol. Ale co byste dělali, kdyby za dveřmi stál šílenec, který v tomto bytě bydlel a teď utekl z blázince? (...) magické, kdyby je schopné vyvolat bezprostřední, instinktivní jednání.“⁸

Hned jsem ale popravdě dodal, že jsem se něčemu podobnému dlouho vědomě bránil, protože jsem si přece mnohokrát vyzkoušel, že propůjčovat postavám „své“ myšlení a ptát se „co bych udělal já“ bývá často na závadu. Pan rektor mě uklidňoval, že jsem postavě nepropůjčil svoje, Adamovo myšlení, ale prostě myšlení člověka, který se potýká s problémem. Podle něj nesmí být hned na začátku znát, jak slabý Biedermann je, tuto skutečnost je nutno odhalovat postupně, v reakci na komplikující se situaci, kterou Biedermann nestačí kočírovat a dostává se do jejího vleku, místo aby v ní panoval. Jen pokud je na začátku Biedermann ve své nafoukanosti zdánlivě neochvějně pevný a sebejistý, docílíme při jeho následném „splasknutí“ požadovaného efektu, kdy se z něj stává kýžený slaboch.

Bára Mašková dala panu Hančilovi za pravdu, když podotkla, že budu-li od začátku hrát Biedermanna jako prvoplánového poseroutku, nemáme jeho osudem diváka jak oslovit. Avšak bude-li divák pozorovat jeho proměnu, uvidí-li, jak fasáda jeho arogance a nabubřelosti postupně opadá a před námi náhle stojí vyděšený, malý člověk, může dojít k tomu, „že po představení bude divák po cestě domů přemítat, jestli i on v něčem není takovým Biedermannem,“ vypůjčím-li si opět slova Báry Maškové.

Můj spolužák Petr Jeřábek měl v mnohém pravdu, když v jedné fázi zkoušení *Žhářů* řekl: „Fóry už tam máme. Teď do nich ještě musíme dostat lidi.“ Pilovat do úmoru jednotlivé gagy a jejich načasování nikam nevedlo, dokud nebyly nijak vnitřně zmotivované. Stejně měl pravdu i Juraj Deák, když můj monolog na forbíně, ve kterém se jako Biedermann rozhoduji zachránit si dům a kůži tím, že oba gaunery

⁸ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 58.

pozvu na večeři, nechal zastavit v polovině. „Vytratil se ti proces,“ obořil se na mě. „Chci vidět, jak na ty věci přicházíš, jak tě jedna věc napadne, zavrhneš ji, ale napadne tě jiná. Proč nevidím, že tě něco napadlo? Proč neukážeš, že tvoje postava umí přemýšlet?“

Na těchto odstavcích jsem se vrátil k tomu, jak škodlivé je bezhlavé pilování zavedeného mustru, není-li naplněn lidským rozměrem. Je-li herecká příprava svědomitá a herec své postavě propůjčí funkční, lidské myšlení, figura najednou nepopsatelně ožije – strhává na sebe náhle divákovu pozornost nikoli proto, že by herec křečovitě sóloval, ale protože jeho postava řeší reálný problém všemi dostupnými prostředky v reálném prostoru, přičemž čas zde ubíhá stejně neúprosně jako v reálném životě. Třebaže ve zcela jiném, „jevištním“ tempu. Jedině tehdy se daří vytvořit zdání jevištní reality, kdy je přítomnost neopakovatelná, a divák by tehdy nejraději ani nemrkal, aby o ani jedinou její výseč nepřišel.

Právě takovéto **soustředění**, umožňující postavě ožít, myslet a jednat, je **živnou půdou** pro vzájemné napojení hereckých partnerů, tolik důležité pro to, aby se z uváděné hry skutečně stala kolektivní výpověď souboru na dané téma. Není-li tomu tak, začíná si divák všimnout kolísavosti kvality projevů jednotlivých herců a přestává vnímat obsah hry.

„Uvažujte okamžik o tom, čemu se na divadle říká býti pravdivý. (...) Co je to pravdivost na scéně? Je to shodnost jednání, hovoru, tváře, hlasu, pohybu, gesta s ideálním vzorem, jež si představuje básník a jež herec často přehání.“⁹

7.3. Soustředění jako živná půda improvizace

Pokud je herec patřičně soustředěný, umí si poradit i s úkazy, které bychom za normálních okolností na jevišti vidět chtít neměli – přeřeky, textová „okna“, drobné nehody a kiksy. Ba dokonce je v mnoha situacích dokáže využít ve prospěch představení. V takových případech divák rád odpouští.

Za sebe můžu říct, že mým asi největším osobním důkazem tohoto fenoménu je chyba, které jsem se dopustil při zmiňované *Ztížené možnosti soustředění*, kde se jako Huml přes zavřené dveře snažím obměkčit svou manželku. Stejně jako v předchozí scéně, kde Huml obdobně domlouval své milence, začne i zde odvádět

⁹ DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7., s. 41.

řeč směrem ke krásným společným vzpomínkám, na výlety, na přírodu, na společné milování...

„Pamatuješ tenkrát? Na Jeseníky?“ říkám zasněně medovým hlasem.

„Beskydy!!!“ zařve navztekane Míša a práskne přede mnou dveřmi, které mezitím otevřela. Publikum ji naprosto milovalo. Díky naprostému vžití do své role zakomponovala ve zlomku sekundy moji chybu do probíhající situace, a přestože si toho bylo publikum vědomé, efekt kiksů, kterému se smějeme všichni společně, zafungoval dokonale.

Něco podobného se povedlo i na derniéře představení *Pan Biedermann a žháři*, kde už se předem očekává, že se na odcházejících hercích technici jaksepatří vyřádí. A tak má kolegyně a spolužačka Míša Gatialová vůbec nemusela smích hrát, když se na scénu náhle vynořila s komicky ohromným pohřebním věncem, na jehož stuze se černým písmem skvělo „VZPOMÍNÁME“ a za ním „ČINOHRA“. Věvec do scény sice patřil, ale stuha měla být podstatně menší a odkazovat na zesnulého Beidermannova společníka, pana Knechtlinga, kterého prve jmenovaný předtím vyštípil ze společného podniku.

Nějakým způsobem se mi podařilo udržet vážnou tvář a v příští vteřině už jsem se rozčiloval, že tohle je opravdu vrchol, toto je opravdu zrovna teď na místě, tohle se bude řešit a podobně. Soptil jsem vzteky, tedy ne já, ale moje postava, a mohu-li soudit, představení tím narušeno nebylo a vtip se povedl. Potěšilo mě, že na večírku, který po derniéře logicky následoval, si mě vzal stranou kluk možná o nějaký ten rok starší, se kterým jsme se do té doby vůbec neznali. Představil se mi s tím, že ho právě tenhle moment velmi pobavil a zaujalo ho, že jsem v oné chvíli dokázal udržet mimiku na uzdě a svůj projev zcela disciplinovaný. Vzhledem k peripetiím, které jsem prožíval zejména první tři roky na DAMU a zde je následně popisoval, nemusím nejspíš dodávat, jakou mi tím udělal radost.

Pravým opakem hereckého soustředění (či „zjitřené mysli“), které ve zmíněných situacích může pomoci, je-li herec schopen alespoň trochu improvizovat, je však dle mého názoru nešvar, který, nevím proč, v českých představeních vídám čím dál častěji - a to časté „odbourávání se“. Takto se označuje stav, kdy se herec neudrží a rozesměje se společně s publikem (či v horším případě sám), de facto se tím „prozradí“ a vystoupí tím ze své postavy. A poslední dobou, tedy před uzavřením divadel, jsem často míval pocit, jakoby platilo nepsané pravidlo, že se každý herec musí alespoň dvakrát za hru „odbourat“. Věc, která dokáže zkoušení i samotné

představení spontánně osvěžit a ozvláštnit, jako by se najednou stávala vyžadovaným, nadřilovaným katalyzátorem vtipu.

Nedá se přitom vůbec říct, že bych „odbourávání se“ odsuzoval šmahem, stát se to může a kolikrát se výborně baví všichni přítomní. Nikdy nezapomenu na výkon Vladimira Benderskiho, se kterým jsem měl tu čest hrát dobrý rok a půl *Den opričníka*, díky čemuž se z nás stali kromě kolegů i dobří přátelé. Rád jsem proto přijal jeho pozvání do divadla Kámen, kde v představení, na jehož název si dnes už bohužel nevzpomenu, hrál vícero figur, z nichž nezapomenutelná byla především postava muže, pojídajícího párky s hořčicí.

Sama postava přitom není ničím zvlášť zajímavá, nezasahuje pranic do děje, prostě jen pojídá párky s hořčicí a vzpomíná u toho na jiné párky, které před třiceti lety dělali v jednom stánku na Masarykově nádraží a on si je tam tenkrát prý často kupoval. Klidně by se mohlo jednat o přepis vyprávění nějakého senilního starce, historka postrádá jakoukoli pointu, děj nebo zvrát. O její samotné výpovědní hodnotě by se dalo diskutovat. O to komičtěji působilo, jak bohorovně si s textem Vladimír Benderski poradil a jak se stoickým klidem odříkával text o párcích s kečupem a hořčicí jako nějakou prastarou mantru, zatímco si do pusy cpal jednu umaštěnou nožičku za druhou, až ze všeho nejvíc připomínal logo Kosteleckých uzenin.

Ve chvíli, kdy diváci efekt prokoukli a začali se nahlas pochechtávat, se Vladimír neuhlídal a začal se smát s námi, ač s tím očividně úporně zápasil. Naneštěstí pro něj jsme se pod vlivem jeho úpěnlivé snahy nerozesmát se rozchechtali pochopitelně ještě víc. Před námi se na židli hrbil Vladimír s povislým párkem v ruce a hořčicí vytékající z nosu, div že se nezadusil právě rozžvýkaným soustem. Trvalo dobré dvě minuty, během kterých se Vladimír několikrát (a bez úspěchu) pokusil na svůj monolog v příslušném místě navázat, než se uklidnil natolik, že byl schopen pokračovat. Jenže zde mi to vůbec nevadilo, naopak. Jeho smích vycházel ze situace, Vladimír svou postavu nenarušil, jen se skrz svůj přešlap s obecenstvem hlouběji propojil, za což mu aplaudovalo. Vadí mi pouze, využívá-li se tohoto efektu záměrně a „na sílu“ – potom si chtě nechtě vždy vzpomenu na poučku, jak nevyrábět humor.

„Proslulou větu „Krev, Jago, krev!“ jsem vychrlil celý bez sebe. Byl to výkřik otupělého ubožáka, ale zazdalo se mi, že v hledišti napjali na okamžik uši, a jakmile jsem ucítil pochvalu, vjela do mne taková energie, že jsem nevěděl, kam s ní. Spadl ze mne všecken strach a já poznal dosud netušené opojení. Podobně pak

elektrizoval hlediště výkřik Maloletkové, která při svém výstupu sletěla ze schodů a vykřikla: „Pomoc!“ Až mne zamrazilo. Vida! Stačí jediná věta a podmaní si diváky!“¹⁰

Při četbě Lukavského příručky *Stanislavského metoda herecké práce* se mi u této pasáže vybavil zážitek z druhého ročníku studií, a sice klauzurní práce *Její pastorkyňa*. Hrál jsem Laca a Jenůfu jsem měl oproti předloze v prvním dějství poranit skleněným střepelem. Produkce nám zajistila krásné, plastové střepy, které sice vypadaly ostré, ale hrany měly tak šikovně zaoblené, že by se jimi ani člověk mé šikovnosti nedokázal pořezat. Moje spolužačka Bára Poláchová, představující mou milovanou Jenůfu, svírala v ruce připravený váček s umělou krví, který si v klíčové chvíli pozvedne k tváři, zkrátka efekty, jaké mají být.

Potíž nastala ve chvíli, kdy jsem upřel zrak na podlahu, kde se měl blyštět kýžený střepelem. Laca měl při pohledu na něj dostat svůj zákeřný nápad, pozvednout jej a konfrontovat Jenůfu. Otázka byla, nenajde-li Laca na zemi střepelem, jak své kýžené krvavé vnuknutí dostane?

A tak můj Laca zapíchnul pohled do podlahy, jako opařený bloudil po domnělém dvoře a vytřeštěnými očima rentgenoval zem. Jenůfa se oproti tomu bez úspěchu snažila zoufale zachytit můj těkající pohled - zírala na mě, jakoby se mě snažila začarovat, abych se na ni konečně otočil. Bára samozřejmě střepelem celou dobu viděla, ležel jen kousek od místa, kde měl správně být; někdo ho nejspíš odkopnul stranou. Já jsem jej samozřejmě hledal na úplně opačné straně jeviště.

Trvalo dlouho, než mě napadlo od podlahy oči odlepit a prosebně se podívat na Jenůfu. Přesněji řečeno to nám oběma připadalo jako dlouhé, upocené minuty. Pohled Jenůfy, zabodnutý do plastového střepelem, přišel jako vysvobození, takže jsem konečně mohl bodat já. Po představení nás oba překvapilo, jak málo diváků prodlevu zaznamenalo, případně kolik ji správně identifikovalo jako chybu. Od jednoho kamaráda ze staršího ročníku jsem dokonce obdržel pochvalu, že jsem ho v této scéně hodně zaujal a vnitřně se ho dotknul.

Možná si ze mě střílel, ale i tvůrčí tým, který samozřejmě moje zaškobrtnutí bezpečně poznal, nás chlácholil, že situace se natáhla o pouhých pár vteřin a rozeběhla se těsně předtím, než by si toho divák všiml. Opět jsme se na vlastní kůži přesvědčili, že čas běží úplně jinak na jevišti, než v hledišti, zvláště pak tehdy, má-li člověk své smysly zbystřené na maximum. Pomyslný řemen navíc nespádnul ani při

¹⁰ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 18.

hledání střepu, jelikož jsme oba byli totálně přítomni v situaci, což se zcela podaří na málokteré zkoušce.

Na prostoru několika posledních stránek jsem se blíže rozepsal o důležitosti **koncentrace**, o tom, jak postavě umožnit myslet v situaci sama za sebe, a o tom, jak nám splnění těchto předpokladů pomáhá i ve chvílích, kdy by z logiky věci mělo být sdělení dané scény zkaleno škobrtnutím, které během ní nastalo. Varoval jsem na základě empirických zkušeností před tendencí věci na jevišti „vyrábět“ a naopak jsem zdůraznil potřebu implikace funkčního myšlenkového procesu svěřené postavě, čímž docílíme autentičnosti, lehkosti v jevištním jednání a v neposlední řadě i toho, že divák půjde daleko víc „s námi“, protože se s naším myšlenkovým procesem ztotožní bez ohledu na to, je-li naše postava interpretována jako sympatická či kladná.

8. Provoz

8.1. Nástup do provozu

Nevyhnutelně se tímto dostávám k dalšímu přerodu, ke kterému v průběhu mého krátkého hereckého putování došlo, a sice vstup do provozu kamenného divadla. Jestliže jsem na začátku líčil strasti a peripetie, neodmyslitelné od každých přijímaček na obě akademie, ve čtvrtém ročníku zažívají činoherci takřka bez výjimky hořké deja vu. Stejně jako vás kdysi stresovalo nenáviděné „Tak co?“ během přijímacího procesu, všudypřítomné „Už máš někde angažmá?“ se na vás valí ze všech stran. Opět je vám jedno, že drtivá většina lidí to myslí dobře a ptá se čistě ze zájmu. A pokud za tuhle okřídlenou frázi informovanější tazatelé připojí ještě „A šel bys na oblast?“, musíte skutečně zadržovat smích.

Vím, že od doby, kdy v naší branži už pracovní místa nejsou přiřazována podle toho, jak kdo vychází se Stranou (a zaplat'pánbůh za to), není situace úplně růžová v žádném ročníku, který se ze své alma mater chystá vylétnout na prkna světa. Ale náš ročník ani po začátku finálního letního semestru absolutně netušil, která bije. V úporné snaze být nenápadní jsme se jeden druhého nenuceně „mimoходом“ vyptávali, jestli dobré dvě třetiny tuzemských divadelních šéfů ignorují jenom naše maily, nebo i ty od našich spolužáků. Jinými slovy měl málokdo z našeho ročníku, pokud vůbec někdo, pocit, že nejprestižnější pražské scény trpělivě vyčkávají, až se za námi brány DAMU uzavřou, aby po nás mohly vzápětí naráz skočit v nespoutané smršti nabídek na spolupráci.

Stejně bezradně jsem působil i tehdy, zeptal-li se mě někdo, jestli mám svou vysněnou scénu, kam bych se chtěl za každou cenu dostat. Pár takových jsem v hlavě sice měl a většinou jsem dal něco dohromady v odpověď, ale popravdě bylo jen pár divadel, od nichž bych pracovní nabídku vnímal jako neúspěch. Pokud jsem si někdy vyčítal, že jsem měl pro znalost tuzemského kulturního života udělat víc, bylo to teď. Naštěstí se i tak našli ochotní kolegové a přátelé, kteří mě v mém tápání vyslechli a pomohli mi formulovat, co bych si od svého budoucího zaměstnání představoval, a neváhali mi poradit, na koho se v souvislosti s tím nejlépe obrátit. Popravdě jsem ani tehdy nechápal děs, které některé moje spolužáky jímá při představě, že sice angažmá získají, ale mimo hlavní město. Je pravda, že oproti studiím teď Prahu oceňuji mnohem víc a moc rád se tam jednou pracovně navrátím, pro mě ale byla od jisté chvíle stěžejně důležitá jediná věc. Dostat nabídku od

někoho, kdo mi dá prostor. Kdo bude stát o to, abych mu ukázal, co umím, a zároveň mi dá možnost učit se od zkušenějších kolegů.

Jeden z uměleckých šéfů, který nejen že mi odepsal, ale celou dobu se se mnou bavil velmi korektně a slušně, byl Ivan Krejčí. Byl se na mě podívat v Disku a po *Cizinci* mě čekal ve foyer, kde mě pochválil za to, jak pracuju, a slíbil mi, že o práci pro mě bude uvažovat. Řekl jsem mu popravdě, že už jenom to považuju za velkou čest, a když mi o měsíc později skutečně nabídl angažmá, už jsem o ničem moc nepřemýšlel. I z reakcí svého okolí jsem vyrozuměl, že nastoupit do Komorní scény aréna je správné rozhodnutí, a zpětně toho nelituju už vůbec. Těšil jsem se na práci v opravdovém divadelním provozu a všechno, co je s tím spojené.

Hned začátek přitom byl všechno, jen ne jednoduchý. Ivan Krejčí mě hned v lednu přizval k nazkoušení komedie *Mandragora* Niccoly Machiavelliho, přičemž první čtenou musel kvůli mně o týden odložit, abych mohl zdárně absolvovat derniéru *Pana Biedermanna a žhářů*. Ale i poté přede mnou bylo nespočet repríz, které jsem musel odehrát, přičemž zkoušky probíhaly v Ostravě přes den a v Praze se hrálo většinou večer. A tak se mockrát stalo, že hned ze zkoušky jsem dobíhal pendolino, abych následně z pražského hlavního nádraží svištěl tramvají směr DISK, tam se v rychlosti převlékl a kus odehrál, abych se pak stejně hekticky odličoval a odstrojoval ve snaze stihnout poslední vlak z Prahy, abych byl ráno v Ostravě připravený na značkách.

Ti, kteří se divili, že se mi do něčeho podobného chce, neměli představu o tom, jak moc je železniční dráha spjata s mou dráhou profesní. Nejen že je to z mé téměř rodné Olomouce do Prahy pořádný kus, kvůli vazbám na rodinu a přátele jsem během studií měl ve zvyku vracet se alespoň ob víkend dle možností domů – hodiny strávené ve vlaku tedy vždy zabíraly podstatnou část mého běžného týdne. Má snaha přetavit své nevýhody v přednosti mě navíc vedla k tomu, abych takto izolován na trati v mezičase alespoň odvedl co nejvíc práce. Drtivou většinu všech textů, které jsem kdy uměl nazpaměť, jsem se naučil ve vlaku. Stejně tak jsem i přečetl většinu knížek a her za poslední roky. Většinu textů jsem napsal na cestách. A když už opravdu nemám na co sáhnout, prostě jen poslouchám hudbu a přemýšlím. Podobné zastavení, kdy člověk jen sedí a o všem přemýšlí, je zvlášť v námi zvoleném povolání čas od času velmi důležité. Je to určitý prvek **duševní hygieny**, o jejíž důležitosti se chci rozepsat dále.

8.2. Mandragora

Na první čtené zkoušky *Mandragory* v Ostravě nezapomenu asi nikdy; je to samozřejmě především tím, kolik silných pocitů se tehdy ve mně mísilo. Ve stejný večer, kdy jsem odehrál derniéru *Biedermanna* v Praze, se mi narodila netař. Jen co jsem se stačil seznámit s novým přírůstkem do rodiny, už jsem spěchal na zkoušení do Ostravy, kde pro mě bylo všechno naprosto nové, a přesto jakoby důvěrně známé. Všude kolem se objevovaly nové vůně, tváře a zákoutí, které jakoby na mě celý život čekaly. A pokud řeknu, že se mi mezi mými novými spolubydlícími dostalo vřelého přijetí, pak u mých nových kolegů v divadle musím mluvit o vyložené srdečnosti. Všichni mě přivítali s neskrývaným nadšením a od začátku se ke mně chovali jako k sobě rovnému, jako kdybych k nim patřil odjakživa. Mnohdy jsem se cítil až nepatřičně, když jsem viděl, s jakou samozřejmostí se mnou do příští sezony všichni počítají, přičemž jsem měl pocit, že jsem zatím přece vůbec nic nepředvedl.

Tento pocit umocnil dojem ze zkoušení v prostoru, kam nás Ivan Krejčí poslal zhruba po dvou týdnech „práce u stolu“. Žasnul jsem nad tím, s jakou lehkostí a vtipem mí kolegové tančí po jevišti, nad jejich souhrou a přirozeností, ve které nebyl ani náznak neosobního drilu. Během uplynulých dvou týdnů jsem poctivě nakoukal všechno, co repertoár Arény nabízel – jestliže jsem na začátku práce psal o zklamání, které zažívají adepti herectví, když zjistí, že vlastně neumí nic, zkuste si představit, jak jsem se asi cítil zde.

Bylo to především zásluhou mých kolegů, kteří mě povzbuzovali a podporovali, že jsem nezpanikařil úplně a dokázal se na práci soustředit. Pochopil jsem také, že ona nenapodobitelná lehkost a ironie, kterou je tvorba KSA proslulá a která je tolik hmatatelná v dialozích zdejších herců, je něco, k čemu sice můžu mít dobré předpoklady, ale doopravdy ji pochopím jedině časem. Mé východisko spočívalo v absolutním soustředění na práci s využitím všech prvků, které jsem na studiích poznal a přijal je za své jako součásti osobní **metodiky herecké práce**. Bylo to třeba, protože najednou na mě z hledišť nikdo nekřičel, jak to ksakru vcházím a proč chodím tak blbě. Někoho by nedostatek připomínek ze strany režie pochopitelně blokoval, ale já jsem pochopil, že soustavná práce na postavě ve svém soukromí se tady považuje za samozřejmost - stejně tak se v Aréně netolerovaly ani pozdní příchody či opilost a obojí bylo trestáno bezodkladně. Je smutné, že to zde musím uvádět jako bůhvíjakou přednost, protože něco podobného jsem očekával i od provozu v Disku; avšak zjištění, že v profesionálním provozu panuje přesně takový

řád, jak jsem si představoval, mě hřálo na srdci a umožnilo mi napnout své síly ku postavě.

Další věc, na kterou jsem si musel zvyknout, je zkoušecí jazyk Ivana Krejčího, který se dá popsat jako přinejmenším osobitý. Oproti tomu, co jsem zažil na škole, je mnohem úspornější, přímočařejší, mnohokrát si ve svém výkladu pomůže nějakou historkou a problém nemá ani s vulgaritami. Avšak i přes jeho velmi civilní a neformální projev je u Ivana Krejčího dobře znát, jak moc o zkoušeném díle přemýšlí a že ho práce s herci upřímně těší. Proto mu také jeho herci bezvýhradně věří a pokaždé jsou motivováni k tomu, odvést co nejlepší práci, neboť svěřené postavě díky Ivanovu výkladu rozumí a představení automaticky chápou jako výsledek společně vynaloženého úsilí. V tomto prostředí není místo pro sólisty ani flákače, vždy jde o kolektivní výpověď souboru k tématu, které přijal za své.

I proto mě zpočátku Ivan Krejčí spíš uklidňoval, protože správně vycítil mou nervozitu, vyvolanou dojemem, že budu ostatním jejich party svým amatérismem „kazit“. Upozornil mě taktně na místa, ve kterých se dopouštím očividných chyb, tedy snažím se vypomocet si „malováním slov“ a přehnanou mimikou. Jinak mě ale připomínkoval spíš decentně, dá se říct, že mě pokaždé jen postrčil žádoucím směrem, a nechal mě, ať si se situací poradím v prostoru se svými kolegy. Vzpomínám si na euforii, která mnou pulzovala, když jsem seznával, že to funguje. Jak ze mě opadávalo břemeno nervozity, přistihl jsem se dokonce, že na některých místech sám sobě dovoluji improvizovat a díky pohotovosti mých kolegů to vycházelo skvěle – najednou už jsem nedobíhal rozjetý vlak, ale vezl se s ním a pomáhal mu do zatáček. Několik vtipů se mi podařilo do té míry, že se Ivan rozhodl, že je ve hře nechá.

Největší mou radostí a zadostiučiněním samozřejmě bylo, když jsme *Mandragoru* poprvé předvedli divákům a měli jsme veliký úspěch. Poprvé jsem se zcela soustředil na výsledný tvar, a ne na vlastní výkon. Proto jsem reagoval trochu překvapeně, když za mnou po premiéře přišlo mnoho lidí s tím, že jsem se jim líbil; neuměl jsem si najednou svůj výkon odmyslet od celkového dění na jevišti, do kterého jsem byl i s kolegy ponořen.

Až o mnoho repríz později jsem si dodal odvahy natolik, že jsem v některých momentech popustil uzdu výrazu a začal se „předvádět“, a je dobře, že jsem obklopen lidmi, kteří mi dokážou dát konstruktivní zpětnou vazbu, na které se dá stavět. Zmínil jsem už, jak mě tímto způsobem umravnil André Hübner-Ochodlo, ale k něčemu podobnému došlo i při hostování v Těšíně, kde jsme *Mandragoru* uváděli

ještě před Vánoci. Ivan Krejčí, v té době vytižený hned na několika místech po republice, tehdy viděl *Mandragoru* bezmála po roce a zdaleka jsem nebyl jediný, koho měl potřebu lehce usměrnit a vrátit náš jevištní jazyk do pomyslných kolejí, ze kterých jsme vyjížděli kdysi na premiéře. Poznal jsem tehdy, že i svoboda, kterou Ivan Krejčí svým hercům dává, a která je jednou z hlavních příčin oné nenapodobitelné lehkosti, kterou jsem v představeních Arény měl tu šanci pozorovat, má svoje přesně dané meze a principy.

8.3. Cesta k otevřenosti hereckého myšlení

Nevím přesně, co se se mnou v té době stalo, protože zatímco mě podobná usměrnění v minulosti spíš blokovala a připomínala mi mé obrovské rezervy, najednou jsem v nich spatřoval důkaz toho, co všechno dělám dobře, co je jen třeba usměrnit, aby došlo svého plného potenciálu. Každý mantinel, na který jsem nyní narazil, mě pouze postrčil správným směrem, a nepřeborné množství věcí, které mi v tvorbě doposud unikaly, se náhle stávaly příslibem toho, co se v následujících letech ještě naučím a poznám. Připadalo mi, že teprve teď všechno začíná, že všechno přede mnou je zajímavé a já se nemůžu dočkat, až vše zažiju a vyzkouším; až budu se vším novým bojovat, prohrávat, bojovat znovu a zase prohrávat, vztekat se, zoufat si a zase bojovat, až jednou možná vyhraju. Najednou ale vůbec nebylo důležité, kdy.

Že bych během roku tolik vyžrál?, ptal jsem se sám sebe. Nebo že bych ony „hořké pilulky“, o kterých kdysi mluvila paní Šiktancová, bral tak dlouho, až jsem si na jejich nepříjemnou chuť zvykl a přijal jejich léčivou podstatu? Možná. Respektive tomu tak je zcela určitě, alespoň zčásti. Nový začátek půl světa od Prahy jsem vědomě přijal jako příležitost, kde se můžu především učit, a tak jsem se - na své poměry trochu nezvykle – mnoha a mnoha posezení a debat účastnil pouze jako zanícený posluchač a pozorovatel. Dával jsem si velký pozor, abych neříkal nic o věcech, o kterých nic nevím, upustil jsem od veškerých póz, pozorně jsem poslouchal ostatní a učil se od nich.

Přes to všechno se domnívám, že na mé proměně nese největší zásluhu to, jak vřele jsem byl ostravským souborem přijat a o kolik mi mí kolegové ulehčili sžívání se s novým městem a novou mentalitou. Na začátku jsem vystupoval pochopitelně zdrženlivě, v ostrém kontrastu s realitou prvních měsíců/let na DAMU, kdy jsme byli doslova ochotni svléci se donaha, jen abychom zaujali. Přesto se o mě

všichni v Ostravě od začátku neskonale zajímali, ptali se na můj příběh, na to, co mě skutečně zajímá; na jediném společném obědě či posezení u piva jsem neměl pocit, že k nim nepatřím. A u mnou oblíbených půlnočních filosofických debat jsem si v takto otevřeném kolektivu samozřejmě přišel na své. Pamatoval jsem si jména všech daleko mimo okruh divadla a všichni si pamatovali mě. Navštěvovali jsme navzájem svá představení, projekty, vernisáže a koncerty, se zájmem, otevřenou myslí a čistou radostí z umění a upřímného lidského kontaktu. Zvláště upřímnost pak za sebe musím podtrhnout; Ostraváci jsou svou přímočarostí pověstní i mimo náš kraj a po pražských zkušenostech jsou mi tím neskonale sympatičtí. Víím, zní to, jako bych generalizoval. Ale tak nějak je mi sympatičtější, když mi někdo po dvou panácích řekne, že jsem se na zkoušce choval jako kretén, nebo že má poslední písnička nestojí za nic, než když se něco takového dozvím po třech dnech prostřednictvím někoho, kdo se náhodou prořekne. Tímto se bohužel můj čas strávený na škole vyznačoval dost a pro člověka, který má rád jasně vymezené mantinely jak v tvorbě, tak v osobní rovině, Ostrava v jistém smyslu působila jako osvěžení.

8.4. Zlatý osel

Jinými slovy se přede mnou otevřel celý nový svět a já dychtil po tom, být jeho součástí. Skvělou příležitostí mi k tomu dalo mé domácí divadlo, když mi jeho vedení dalo na srozuměnou, že nejen že se se mnou od příští sezony napevno počítá do angažmá, ale že si hned v prvním titulu sezony zahráju hlavní roli. Těžko popsat, jak velkou radost jsem z toho měl. Uvádět jsme měli *Zlatého osla* od Lucia Apuleia, nejstarší dochovaný antický román v dramatické úpravě Tomáše Vůjtky. Kvůli zdravotním komplikacím, které bohužel nastaly u Jiřího Pokorného, který měl hru původně režírovat a dlouhou dobu se na ni připravoval, oslovilo naše vedení režiséra o něco mladšího, a to Pavla Gejguše.

Dotyčný se počátečních potíží nezalekl a do nehotového formátu navíc implikoval mnoho nových prvků, čímž jsme se od původně zamýšlené formy sice poněkud odklonili, ta ale dostala nový ráz a dávala hercům mnoho podnětů ke zpracování. Jinými slovy, práce bylo hodně a podkladů málo. Situace s režiséry byla do poslední chvíle nejasná, Pavel Gejguš měl před první čtenou na přípravu pouhé dva týdny a v některých fázích zkoušení to bohužel (ale zcela pochopitelně) bylo znát.

Já sám jsem si mohl jen těžko na cokoli stěžovat, protože coby představiteli hlavní role mi mladý režisér hlavně zpočátku věnoval maximum svého času. Byl to první režisér, u kterého jsem si byl zcela jistý jeho touhou poznat mě kompletně jako člověka, chodili jsme spolu na obědy, na výlety; na každou nabízenou individuální zkoušku jsem mu ze zvyku kývnul, protože čas v divadle jsem nikdy nepovažoval za ztracený, a teď, když jsme pracovali za ztížených podmínek, už by mě to vůbec nenapadlo. Někdy jsem to dokonce musel být já, kdo odříkal režisérem nabízenou schůzku, to když jsem byl náhodou mimo město.

Čím víc času však Pavel Gejguš věnoval mě, tím víc se tato nerovnováha začínala podepisovat na zbytku souboru. Herci, kteří za sebou mají dvacet let provozu a zde byli požádáni, aby hráli epizodní role, nelibě nesli, že jejich času není věnována stejná pozornost. V žádném případě nechci hloupě naznačovat, že by na moje postavení žárlili, ostatně jsem byl natolik vytížený, že by bylo sotva co závidět. Avšak ve velké míře dostávali připomínky vágní a nejednoznačné, do určité chvíle nevěděli, jakého žánru se chytit či v jakém ranku hrát. „I křoví musí vědět, jakým křovím má být,“ neudržel se na jedné zkoušce jeden z mých kolegů.

Nebudu obsáhle popisovat, za jak velkých porodních bolestí *Zlatý osel* přicházel na svět, nedělá se to v žádném divadle a je to tak dobře. Zjitřené emoce nakonec musel uklidnit sám umělecký šéf, který uznal náročnost podmínek, za jakých jsme představení museli připravovat, a nezáviděníhodnou pozici, ve které se ocitl režisér. Celý kus s námi pak několikrát projel a udělal několik drobných úprav. Na postavě osla se mu například nelíbila ohromná maska, kterou mám půlku představení nasazenou; Ivan Krejčí měl za to, že tím zbytečně zakrýváme herce. Nakonec svolil, ale trval na tom, že moje postava bude mít zároveň s maskou přidělaný metrový penis, aby souložící scény působily víc naturálně.

Celkově byl *Zlatý osel* velkou výzvou právě kvůli kostýmům, které jsou záměrně přehnané daleko za hranici obyčejného nevkusu. První polovina představení v tomto ohledu nijak zvlášť náročná není – urozený mladík Lucius přijíždí do čarovné Thesálie, aby se zde učil magickému umění. Ivan Krejčí mě povzbudil, abych se nebál postavě vdechnout patřičnou namyšlenost a aroganci – „ukaž, že přijel damák z Prahy!“.

Efekt je podtrhnutý skutečností, že jsem oděn do zlatého šatu a po těle mám rozmazané třpytky. Po své proměně však Lucius vychází na jeviště jako osel, což je logicky zapotřebí řešit maskou. Pro naše účely ji režisér nechal zhotovit v nedalekých dílnách Moravskoslezského divadla, které běžně pokrývají poptávku kostýmů a

rekvizit většiny ostravských divadel. Zdejší výtvarníci si s maskou dali skutečnou práci. Ze všeho nejspíš by se dala připodobnit k masopustním maskám, zvenčí byla obložená proutím a na některých místech zdobená plyšovou srstí. Přestože měla i s ušima má dobrý metr na výšku, byla překvapivě lehká, protože její základ tvořila ztuhlá stavební pěna. Oči byly vyhloubeny tak, abych aspoň trochu viděl, kde právě stojím a co se nachází v mém bezprostředním okolí.

Tím můj výčet pozitiv končí, protože jinak byla s maskou hromada práce. Zmínil jsem sice její lehkost, avšak mít ji nasazenou hodinu v kuse slušně potrápí šíjové svalstvo. Výhled je omezený natolik, že herec musí být dokonale obeznámený s jevištěm, aby eliminoval možnost zaškobrtnutí, které by se v kozačkách s vysokým podpatkem (které simulují kopyta) mohlo stát fatálním pro celou hru. Pokud herec masku nadzvedne, aby z role vystoupil a promluvil k publiku, stíní tato natolik, že mu není vidět do tváře. To jsme zdárně vyřešili technicky – prostě jsme dovnitř masky nainstalovali diodu, která mi podle potřeby bude osvětlovat obličej; stejně tak jsme si poradili i se zvukem, který se přes materiál špatně nese a v sále zaniká, a tak jsme do osla namontovali ještě port. Samotná maska tedy zevnitř ze všeho nejvíc připomíná útroby nějakého přístroje, hemží se to tam dráty a tlačítky, které jsem se musel naučit nazpaměť ovládat.

Největším úskalím zvoleného kostýmu však nebyla jeho tíha či neuvěřitelné horko, které se pod maskou dělá. Musel jsem zcela změnit fysis celého těla, abych „neprozrazoval“ herce pod maskou – musel jsem se s ní naprosto sžít a přizpůsobit jí tempo, být s ní v každém okamžiku zajedno, aby nepůsobila jako obrovská oslí hlava oddělená od svého zvířecího těla a na sílu našitá na tělo lidské. Skvělou průpravu jsem v tomto ohledu získal v posledním ročníku na DAMU, kdy nás práci s maskou učil docent Pacek. Troufám si tvrdit, že oproti všem ostatním pohybovým disciplínám jsem se tady řadil k nejlepším; práce s maskou byla dokonce tématem několika mých studijních pojednání, jelikož jsem s ní přece jen měl jakési zkušenosti. Na většině svých koncertů jsem do té doby rovněž vystupoval v masce.

Zmíněná oslí maska však byla úplně jiný kalibr, než s jakým jsem byl uvyklý pracovat. Kromě toho, že má na výšku metr, zakrývá hercův obličej úplně. Přestože není ani náznakem realistická, pracuje-li se s ní správně, divák si do ní zvíře velmi rychle promítne; skutečně působí jako příslovečná němá tvář. Jeden z kolegů, který má s něčím podobným empirické zkušenosti, mi k mé radosti nabídl udělat si malý odpolední workshop, kde mi leccos ze svých vědomostí předal. Masku si vyzkoušel a já jsem měl konečně možnost vidět, jak jednotlivé úkony s ní vypadají z hlediska.

S jistým překvapením jsem mu musel dát za pravdu v tom, že celková úspěšnost v pohybech je zde klíčová, neboť herec v této masce spíše než herce připomíná ožvlou loutku. Tvář musí být proto neustále fixovaná na diváky a tělo vést, profil zdaleka není tak funkční. „Oslí“ tělesné projevy v rukou a nohou, které jsem považoval za originální prvek, který postavu ožíví, náhle působily rušivě a odváděly pozornost od masky, jež byla výrazově dominantní.

Oproti Luciovi v lidské podobě musí být herec „v oslu“ mnohem disciplinovanější a pohybu užívat střídavě, nerealisticky, protože i sebemenší pohyb masky nebo její natočení na stranu vytváří nový význam. Že jde spíše o práci s obří loutkou, než s maskou, dokládá i metrový falus, který se mi komíhá v rozkroku, a se kterým je problém vůbec chodit. Avšak přes počáteční potíže se mi nakonec masku podařilo „zkrotit“ do té míry, že i Ivan Krejčí nakonec uznal, že se jedná o dobrý nápad a že mému projevu nevadí. Naopak, byl jsem několikrát chválen za to, že postavu osla neopouštím ani ve zcela statických momentech, kdy je diváková pozornost upřena jinam. I tehdy se na mě prý dobře kouká, což pro mě bylo dosvědčením, že jsem svou loutku ovládl do žádoucí míry a teď už budu projev jen pilovat s dalšími reprízami. Celkově šlo o náročné, ale ve výsledku úspěšné a cenné rozšíření mého hereckého spektra, stejně jako zpívané vstupy v *Mandragore*, kterých jsem se napřed také bál.

„...musím vzpomenout i na ty případy komediálního jednání, při kterých například Jiří Hrzán v Menzelově inscenaci Machiavelliho Mandragory v pražském Činoherním klubu (1965) bezděky stylizoval v příslušných situacích své jednání inspirovaný tu zlomyslné, tu přítulné šelmy domácí.“¹¹

8.5. Zločin a trest

A tak se dostávám k věci nejsoučasnější, a to Dostojevského *Zločinu a trestu*, který u nás inscenoval André Hübner-Ochodlo, německo-polský režisér židovského původu a velké jméno evropského divadla. Před samotným začátkem zkoušení nás poprosil, abychom se s předlohou zevrubně obeznámili, což jsme do jednoho splnili a mohli jsme tedy přistoupit ke čteným zkouškám. U těch ale nezůstalo dlouho, André nás chtěl mít co nejdříve v prostoru. Oproti předchozímu titulu, kde režisér v podstatě

¹¹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7., s. 104.

zaskakoval a v mnoha ohledech jsme společně tápali, bylo nyní osvěžující seznat, že André má velmi přesnou představu o tvaru, ke kterému nás chce dovést, ale nechává nám zároveň patřičnou volnost v tom, jak k cíli dojdeme.

Ke svěřené roli Raskolnikova jsem chtěl samozřejmě přistupovat co nejzodpovědněji, a ujistil jsem Andrého, že budu na všech zkouškách přítomen a kývnu i na případné individuálky. Na nich jsme s Andrém po večerech vypleli všechny okamžiky, ve kterých jsem se vracel ke svému habituálnímu malování slovy – on sám to označil jako „zpívání textu“. Jinak mě ale až překvapilo, jak málo poznámek má k mému ústnímu projevu, v některých místech mě dokonce uklidňoval, ať si na výslovnost klidně dávám menší pozor. Když jsem opáčil, že nechápu, vysvětlil mi, že co se týče práce s textem, je se mnou vlastně navýsost spokojen. „Ty naprosto chápeš Raskolnikovo myšlení, repliky máš zmotivované, přemýšlíš o nich a říkáš je po smyslu,“ začal režisér. Rezervy ale viděl ve ztvárnění Raskolnikova psychosomatického stavu. „Stále působíš příliš zdravě!“ je nejčastější připomínka, kterou jsem během zkoušení dostával.

Ač jsem přesně v Raskolnikově věku, jeho fyzické prostředky vycházejí z naprosto odlišného psychosomatického rozpoložení. Raskolnikovem zmítá horečka, potí se, ovládnout třas ho stojí mnoho sil a pod vlivem okolností je pochopitelně roztěkaný a nervózní. André se mnou měl ten problém, že i ve chvílích absolutního vypětí jsem jako Rodion Romanovič stále působil příliš svěže. Věděl, že se snažím ze všech sil, ale nemohl si pomoci - stále na mě byl dle jeho slov příliš hezký pohled, což se u této postavy dít nesmí.

Hned ze začátku mi i proto režisér vyšel vstříc v otázce kostýmu. Podobně jako je pro mnoho herců důležité znát předem, jak přesně bude vypadat scéna, ještě zásadnější je pro mě možnost začít co nejdříve zkoušet v kostýmu. V Disku se stávalo, že ani týden před premiérou jsem nevěděl, jak přesně bude kostým mé postavy vypadat, a neuvěřitelně mě to dráždilo. Finální verzi kostýmu jsem sice i u *Zločinu a trestu* dostal také podstatně později, ale hned od začátku jsem zkoušel v pomačkaném plášti a čepici odněkud z útrob fundusu, které výsledný kostým alespoň připomínaly.

Oblékl jsem si rázem kůži někoho jiného a hned se mi zkoušelo lépe, respektive pocitově hůře, protože jako Adam jsem se v pomačkaných, zaprášených hadrech vůbec necítil, ale to právě bylo žádoucí. Korunu všemu nasadil režisér, když mi na příští zkoušce místo pozdravu vtiskl do ruky rezavou sekeru. I její topůrko bylo zašlé a zpráchnivělé. „Koupil jsem ji v jednom výprodeji kousek odsud,“ vysvětloval

německy. „Potřeboval jsem nějakou, která nevypadá nově.“ Pak mi doporučil, abych se sekerou chodil po městě, na zkoušku, do baru, do knihovny, zkrátka všude, kde mě bude potřeba. Byl to bizarní nápad, přesto jsem ani vteřinu neváhal nad jeho splněním. Pro Raskolnikova cokoli, říkal jsem si tehdy.

Po dvou týdnech, kdy se mi lidé na ulicích vyhýbali, se André trochu polekal možnosti, že mě někde se sekerou v ruce sebere policejní hlídka. Se smíchem jsem mu opáčil, že to přece nevádí, protože si strážníci určitě nechají vysvětlit, že ji nosím jen tak na pokyn režiséra. André to vzal s humorem a ocenil, že jsem jeho úkol skutečně poctivě plnil – cílem bylo obtěžkat mě něčím, co sebou musím všude nosit, nehodí se to, je to těžké, poutá to pozornost lidí, je s tím zkrátka otrava. Nejen že by to takhle Adam ze své vůle nikdy neudělal, závaží v podobě sekery v Andrého představách symbolizovalo tíhu, která Raskolnikovi sedí na duši, jeho smrtelný hřích, který za ním jde, kamkoli se hne. „Všude chodíš se sluchátky,“ všiml si André. Přitakal jsem, hudbu poslouchám skoro vždy a všude a je to pro mě velká pomoc na bojišti všedních dnů, když potřebuju nabrat motivaci či nechat se inspirovat.

André proto navrhl experiment, při kterém do diktafonu napočítám do několika set a vzniklou nahrávku budu na cestách do práce a z práce poslouchat namísto svého obvyklého playlistu. Souhlasil jsem, ale nechápal jsem, co tím sledujeme. „Co dělá Raskolnikov? Počítá kroky,“ vypálil vítězoslavně André v narážce na několik pasáží z knihy, kdy Raskolnikov s očima přikovanými k zemi rázuje městem a soustředěně počítá svoje kroky ve snaze uniknout běsům, které mu víří v mysli. Opět se mělo jednat o simulaci psychosomatického stavu bezvýchodnosti, ve kterém se postava nachází, o marné snaze nevnímat Damoklův meč, visící na její hlavou. Hudba pro mě představovala příliš snadný únik od všedních starostí, či mi je naopak pomáhala zvládat, což je luxus, který Raskolnikov nemá, a pro úplné pochopení postavy jsem mu rovněž já musel odvyknout.

A tak jsem chodil městem, tentokrát už bez sekery, a počítal kroky. Zařídil jsem se rovněž podle dobře míněné rady jednoho ze svých kolegů, který si všiml, že stěžejní Raskolnikův monolog mi vychází tím lépe, čím vícrát ho opakujeme. Namítnul jsem, že mě to nesmírně vyčerpává. „To je ale přece přesně ten stav, kterého potřebuješ dosáhnout,“ přikývl. „A jestli jsi unavený a cítíš místo, kde se potřebuješ odpočinout, odpočiň si. Ten monolog je tak napěchovaný závažnými sděleními, že pauzu unese.“

Už jsem psal o důležitosti **herecké přípravy** před zkouškami i představením, vyzdvihoval jsem důležitost rituálu, kterým by měl před každou reprízou herec projít a

aktivizovat tím své tělo a mysl. Až nyní mi došlo, proč Juraj Deák pokaždé div nevyletěl z kůže, když si při zkoušce někdo zívá. Svou obvyklou rozcvičku, kterou absolvuji před každou reprízou, jsem v případě *Zločinu a trestu* o něco protáhnul a ztížil, abych na jeviště vcházel skutečně zmožený. „Už jen vyjít schody je pro Raskolnikova náročný úkol,“ kladl mi režisér na srdce. „Nesmíš působit silně. Musíš působit jako člověk, který strašně chce být silný, ale my vidíme, že se mu to nedaří.“

Na radu svého kolegy jsem navíc po rozcvičce několikrát „naplno“ odříkal svůj stěžejní monolog, což je samo o sobě vyčerpávající a už jen ze samotné práce s přerývaným dechem se mi často zatočila hlava. Takto vybaven jsem pak vcházel na jeviště hrát Raskolnikova, vyčerpaný ještě předtím, než hra vůbec začala, ale reakce režiséra mě utvrzovaly v tom, že mě toto úsilí vede požadovaným směrem. Najednou bylo mnohem snazší se na scéně na povel rozplakat či naopak propuknout v hysterický smích, a co je nejdůležitější – do postav se začalo dostávat lidské myšlení, začaly nám ožívat pod rukama.

Ač mi moje komplikovaná rozcvička svou délkou natahuje zkoušecí blok o dobrou hodinu, je nezbytná k aktivizování mé mysli na míru potřebnou k napojení na herecké partnery, bez něhož by naše dialogy zněly prázdně a neživě. Obecně jsem si ze svých kolegů bral strašně moc a málokteré zkoušení mě v mojí práci posunulo tolik, jako právě *Zločin a trest*. A je škoda, že pouhý týden před plánovanou březnovou premiérou, která navíc vycházela na moje narozeniny, zhatila vládní opatření v souvislosti s koronavirovou krizí naše plány na generálový týden. Divadla se uzavřela, premiéra byla zrušena a teprve nedávno nám bylo oznámeno, že díky uvolňování restrikcí nás premiéra *Zločinu a trestu* nakonec nejspíš čeká v půli června.

Každý, kdo odklad premiéry zažil, ví, že není co závidět, a návrat k de facto nazkoušené hře bude určitě problematický. Nemenší výzvu představuje i krátkost období, které nám vedení na „oprášení“ přiznalo, a určitě se tedy budeme v hercích muset podmínkám přizpůsobit a podle potřeby se scházet i individuálně. Ale to jsou nesnáze, které v souvislosti s epidemiologickou situací zasáhly snad každý tuzemský provoz, a nemá tedy velký smysl se o nich dále rozepisovat. Na závěr bych chtěl raději vzpomenout na večer, který následoval po jedné obzvlášť vydařené večerní zkoušce. Režisér, ač téměř abstinent, byl průběhem zkoušky tak nadšen, že to byl výjimečně on, kdo inicioval večerní pivo. Šli jsme všichni, i když mě se z nějakého důvodu pít vůbec nechtělo. Nechtělo se mi ani mluvit.

Po nějaké chvíli začali kolegové moji zamlklost komentovat - co si budeme povídat, v hospodě obyčejně nepatřím ke zdrženlivějším hostům. Odbýval jsem je a jen jsem tiše seděl u piva, kterého jsem se skoro netknul, dokud si nepřisedl André a začal mě uklidňovat, že mám za sebou vyčerpávající výkon a že je v pořádku být unavený.

„To není jen o tom, že jsem po zkouškách unavený,“ přiznal jsem se mu svojí lámanou němčinou. Vysvětlil jsem mu, že ač je mi jasné, že Raskolnikov není role, kterou můžu s úderem páté hodit do kouta a obout si ji znovu až ráno na zkoušce, začíná se na mě projevovat způsobem, který je pro mě nový a příliš mu nerozumím. Moje vyjadřování začalo být v posledních týdnech úspornější a jednání zádumčivější, statické chvíle ticha u mě přerušovaly náhlé výbuchy agrese, ke kterým obvykle nemám sklony. Jako bych přestával mít kontrolu nad vlastním tělem i myslí. Dělal mi potíže se soustředit na cokoli jiného, než na práci. „Včera jsem se třeba dvě minuty rozčiloval u odemykání bytu, než mi došlo, že bydlím v jiném patře,“ postěžoval jsem si.

Režisér přiznal, že ač mě zná málo, změny na mě pozoruje, a přestože mou soustředěnou práci oceňuje, musím prý své mysli dát určitou volnost a umožnit jí dýchat. „Nech si tam takových pomyslných deset centimetrů mezi Raskolnikovem a sebou,“ radil mi. Vytanulo mi na myslí poučení, které jsem kdysi dostal od Ivana Krejčího a které se myslím týká stejné věci: „Někdy se na to prostě musíte vykašlat.“ Přiznávám, že jsem jeho vyjádření malinko upravil pro potřeby diplomové práce.

Odpověděl jsem Andrému, že má naprostou pravdu, jenže stejně jako mi na začátku zkoušení kázal o neodmyslitelné propojenosti těla a duše, tak i já mám stále větší potíž vysvětlovat svému tělu, že na našich zkouškách nejde o život. Srdce mi na scéně buší jako o závod, potím se v neforemném kabátu, střídavě pláču, řehtám se a válím se po zemi. „Já vím, že je to jen jako, ale moje tělo to neví,“ zakončil jsem. André, který častokrát není úplně shovívavý, mě překvapil ujištěním, že to je něco, s čím teď příliš nehnu. On i mí kolegové jsou toho názoru, že zcela oddělit tyto dva světy dokážou jen opravdu zkušené herci, a i ti s tím v řadě případů zápolí. Že to je něco, co přijde s praxí a časem, který na prknech strávím, a že se to dá naučit podobně jako hra na klavír, kde jedna ruka funguje nezávisle na druhé.

9. Závěr

Má určitě pravdu a já tak svou práci vlastně uzavírám problémem, na který odpověď stále hledám, ač jsem zde mnohokrát zmínil, že herecká práce nekončí vlastně nikdy a že by dobrý herec neměl mít nikdy nic za úplně „zvládnuté“. Stejně jako jsem v prvním ročníku a následně při vstupu do provozu opakovaně zjišťoval, že „neumím nic“, možná se za pár let i při četbě této práce budu chytat za hlavu se stejným pocitem. Na několika posledních řádcích bych však chtěl ve stručnosti připomenout atributy, které jsou dle mého názoru pro svědomitou hereckou práci nejdůležitější.

1) Disciplína.

2) Otevřenost mysli.

3) Vědět proč.

Disciplínu je na herci nutno vyžadovat ze samotné podstaty fungování divadelního provozu. Divadlo je organismem, vyžadujícím řád a preciznost v součinnosti všech jeho buněk. Nepatří sem jen dochvilnost, ale i umění rozvrhnout si pracovní harmonogram a najít si prostor na tolik potřebnou duševní hygienu. Herec má dbát nejen o svěřenou postavu, ale především o sebe. Svě tělo, hlas i mysl musí neustále tříbit a trénovat. Na stránkách této práce jsem dále rozvedl důležitost přípravného rituálu před reprízami a zkouškami, který pomůže zvládnout nahromaděný stres a pracovat s energií tak, aby se náš projev neomezil pouze na dva protikladné extrémy. Jinými slovy dává disciplinovaný herec co nejmenší prostor náhodě.

Otevřenost mysli je stěžejním předpokladem pro rozvoj herecké duše a rozšiřování emočního spektra. Herec by neměl být do sebe zahleděným snílkem, nýbrž bystrým a pozorným pozorovatelem. Měl by si umět dopřát odpočinek, ale zakázat si nudu. I nepříjemné zážitky skýtají mnoho způsobů, jak z nich může herec těžit. Je zapotřebí se neustále učit a objevovat. Sledovat dění v kultuře, vědě i politice; ke každému filmu, knize či písni přistupovat jako k potencionálnímu studijnímu materiálu. Neustále pozorovat lidi, zvířata, město i krajinu.

„Má-li herec dostát požadavkům, které na něj klademe, musí nezbytně žít plným, zajímavým, krásným, rozmanitým, vzrušujícím a povznášejícím životem. Má znát život ve městech i na venkově, v továrnách i ve světově kulturních střediscích, má studovat psychologii všech lidí, doma i v cizích zemích. Potřebuje neohraničený prostor, protože jeho posláním je zobrazovat živou lidskou duši všech lidí, kteří na

zemi žijí...ať tedy herec bere ze života všechno, co život může dát, protože všechny dojmy, radosti, vášně, všechny zážitky, které jsou pro druhé jen obsahem jejich života, pro herce se mění v manuál jeho tvůrčí práce.“¹²

Vědět proč je podmínka, která se popisuje nejméně snadno. V každé fázi svého tvůrčího vývoje si musí umělec být vědom cíle, ke kterému spěje, a organizovat podle toho svůj čas a vynakládání vzácné energie. Je třeba pochopit, že dokonalost je pomíjivá a fakticky nedosažitelná; umělec by se k ní proto měl vždy upínat jen jako k jakési limitě, ke které se může pokaždé vždy jen přiblížit. To ale neznamená, že by neměl do hloubky přemýšlet o své funkci v umění a dbát o to, aby ji naplnil. Nemilovat sebe v umění, ale umění v sobě!

Je to možná tím, že jsem odmala v jednom ohledu vynikal a ve spoustě ostatních plaval, a tudíž jsem měl mnohem méně práce s rozhodováním o své životní dráze. Spíše jsem do určitého věku volil logické východisko. I později na DAMU jsem však s překvapením poznal, že i v této fázi života mnoho lidí tápe a pochybuje o smyslu svého poslání. Snad proto jsem si tehdy neuměl vysvětlit nedostatek disciplíny, sebevědomí nebo cílevědomosti u některých kolegů, a až nyní seznávám, jak velkou výhodou pro mě dříve bylo přesvědčení, že nedokončím-li DAMU, nemám zholu nic. Vnitřní motor a nespoutanost ducha, „vědět proč“, je věcí u tvorby nejdůležitější, neboť bez ní může být umělec otevřený a disciplinovaný sebevíc, nebude ale vědět, proč umění tvořit.

¹² LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 54.

10. Použité zdroje

LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s.

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7.